

Las poetas
del buen amor

Margarita Rojas
Flora Ovares
Sonia Mora



MONTE AVILA EDITORES

1ª. edición, 1991

D.R. © *Monte Avila Latinoamericana, C.A.*, 1989
Apartado Postal 70712, Zona 1070, Caracas, Venezuela
I.S.B.N. 980-01-0294-9
Diseño de colección y portada: Claudia Leal
Fotocomposición y paginación: La Galera de Artes Gráficas
Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

Margarita Rojas G.
Flora Ovares
Sonia M. Mora E.

LAS POETAS DEL BUEN AMOR
La escritura transgresora de Sor Juana,
Agustini, Ibarbourou y Storni

1991

3

INDICE

Página

Palabras iniciales, S. Mora, M. Rojas, F. Ovares

El segundo sexo: la segunda literatura, S. Mora, M. Rojas, F. Ovares

La literatura se adjetiva

Aparece el mito

El mito en la literatura

El mito mueve el discurso

El mito mueve la crítica

El mito mueve a la escritora

¿Una literatura sin adjetivo?

Ella escribe poemas, M. Rojas, F. Ovares

Un libro impremeditado

Esta divina mujer

La trágica

La espontánea

La intelectual

Cierto enigma íntimo, indescifrable, inconquistable

Mujer, al fin

La pasión de sus confidencias

La voz más dulcemente femenina

Depositaria de la irracionalidad del mundo

Sor Juana Inés de la Cruz: represión y subversión, S. Mora

El interdicto de la palabra

Los mecanismos de control

El condicionamiento de la escritora

El caso de Sor Juana

El control del discurso: la crítica

El barroco y la escritura del siglo XVII

La **Respuesta a Sor Filotea de la Cruz**

Una voz disonante

Delmira Agustini: la eclosión de los sentidos, F. Ovares, M. Rojas

"El intruso"

Los umbrales del placer

Y la noche alumbraba la noche

La mano en la cerradura

El sol nocturno

La profundidad del atañor

"Visión"

El secreto entre líneas
La jerarquía desplazada
Sombra con derecho propio
El desacato del goce

Juana de Ibarbourou: la inocencia transgresora, M. Rojas, F. Ovares

"El fuerte lazo"

La ofrenda
El sacrificio
El lazo

"La hora"

Carpe diem
Collige, virgo, rosas
Y no ver el ultraje de ser vieja

"La espera"

Alfonsina Storni: la lucidez del lenguaje, F. Ovares, M. Rojas

"Tú y yo"

La irrupción de la naturaleza
La caza de amor
La duda y el reproche
El lenguaje cómplice

"Esclava"

Referencias bibliográficas

Crítica e historia de la literatura
Teoría, feminismo y otras fuentes
Textos literarios

La mayor parte de este libro se basa en las conclusiones del trabajo de investigación de las autoras en la Universidad Nacional denominado "Los mecanismos de control del discurso en relación con la producción de cinco escritoras hispanoamericanas" y llevado a cabo en 1985.

PALABRAS INICIALES

Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni...nombres que incansablemente repite la historia literaria cuando plantea la cuestión de la mujer y la literatura. Y es un hecho que este señalamiento es acertado. Los textos de las cuatro escritoras latinoamericanas constituyen un espacio de honda problematización de las relaciones que en nuestras sociedades se establecen entre el sexo, la escritura y el poder. Esta constatación y la importancia indiscutible de su producción en el marco de la literatura del continente fueron razones suficientes para intentar una nueva lectura.

Pero ¿qué significó, a lo largo del presente trabajo, volver a leer estos textos? Ante todo, una actitud resistente a los presupuestos sexistas, literarios y políticos de las interpretaciones consagradas, un rechazo de la actitud condescendiente que llevó, de modo inevitable, al desplazamiento de antiguas certezas y a la búsqueda de resquicios que la crítica tradicional se empeñó en ignorar.

El primer movimiento tuvo como resultado aquí la inserción del discurso de la crítica literaria sobre las escritoras en el contexto de una mitología patriarcal cuyos supuestos falogocentristas rigen los procesos de significación en muchos niveles. A partir de allí, se mostró inaplazable la tarea de empezar a agrietar la constelación de sentidos convencionales para propiciar una relectura de las voces reprimidas.

Esta última tarea supuso, en primer lugar, el esfuerzo de superar la excesiva concentración en la discusión propiamente temática, actitud que, tal como lo advierte Lindstrom (1980), puede relegar la crítica feminista a una posición marginal, alejada del desarrollo teórico de nuestro tiempo. Del mismo modo, se mostró indispensable ir más allá del acercamiento ingenuo que establece una fácil continuidad entre el sexo del escritor y el tipo de discurso que produce.

Una lectura que trate de superar los problemas apuntados se enfrenta a objetivos mucho más ambiciosos que la comprometen con los niveles más profundos de la palabra, su lenguaje y su "inconsciente". Mostrar el texto como un ámbito de conflicto de las nociones y los mitos patriarcales, reunirlo con los otros textos que han dejado en él su impronta, analizar su aporte en relación con los contextos que lo vieron nacer y calibrar rigurosamente su valor artístico. En síntesis, negarle el fingido privilegio de sustraerse de la rigurosidad crítica y de ser valorado, en el habitual gesto de condescendencia caballerosa, sólo por la feminidad que le dio origen.

Es claro que un análisis así llevaría a plantearse problemas relacionados con la función social de la literatura, en la medida en que da cuenta de la lucha ideológica en que ésta surge y de la cual es a la vez una consecuencia y un factor de reproducción. Se vislumbran, pues, los alcances ideológicos de una crítica que describa y denuncie la retórica de la opresión sexual (Castro Klarén, 1984), paralela muchas veces a otras retóricas opresivas, y que haga hablar al arte desde ese lugar de los "conocimientos subyugados" y "descalificados" que ha señalado Foucault (cit. por Castro Klarén, 1984:38).

Como se indicó, se ha optado aquí por el estudio detallado de una serie de textos, sin que interese en ningún momento establecer generalizaciones sobre la producción de cada escritora o sobre la literatura escrita por las mujeres en general, y sin que se borre una cierta particularidad de

fuentes y procedimientos y hasta de perspectiva y énfasis en cada uno de los apartados. Los objetivos que los unen son de otro carácter: realizar un estudio sistemático de la crítica tradicional para mostrar cómo su aparente neutralidad encubre una serie de supuestos sexistas que reafirman la inferioridad de lo femenino e ir abriendo el camino para una lectura más comprensiva de la producción de las escritoras. Al primer objetivo obedecen los ensayos "**El segundo sexo: la segunda literatura**" y "**Ella escribe poemas**". El primero, escrito en 1984, es el germen de las páginas que le siguen, que son posteriores también en cuanto a la fecha de su escritura. Ambos ensayos se concentran en el estudio del discurso crítico tradicional y la constatación del falogocentrismo que rige esta práctica significativa específica. Los restantes ensayos se detienen en textos paradigmáticos -en cuanto al problema que interesa- de las escritoras mencionadas, para mostrar el discurso literario como espacio de represión y subversión del signo, manifestación y perversión del mito de lo femenino. Quizás el esfuerzo tras ambos objetivos contribuya a ir perfilando un lugar propicio para releer la imagen femenina a la que incesantemente apunta el habla censurada de las escritoras.

"**El segundo sexo: la segunda literatura**" se propone el análisis de una fórmula de honda vigencia y actividad en la producción literaria y los diferentes discursos que se tejen a su alrededor: la "literatura femenina". El estudio de su significación en los distintos ámbitos y su relación con el mito del eterno femenino ponen de manifiesto determinados mecanismos de control del discurso de la mujer. La fórmula segrega la literatura producida por este sujeto marginal, lo que se funda, en última instancia, en la sujeción de lo femenino en nuestras sociedades. La expresión se sostiene en un poderoso mito sobre la mujer que cambia a través de la historia, con el fin, paradójicamente, de eternizar su dependencia con respecto al varón. La crítica se muestra inevitablemente codificada por una serie de valores sexuales dominantes, lo que la liga, en tanto actividad de lectura, a muchas otras estrategias interpretativas aprendidas y determinadas socialmente, como ha apuntado acertadamente Anette Kolodny (Kolodny, cit. por Culler, 1982).

En tanto construcción discursiva, el mito actúa en diferentes niveles de la existencia social. En el nivel que interesa, mueve activamente la crítica e influye en forma definitiva en las instancias de poder que regulan la producción y el consumo de lo literario. Y más allá de esta dimensión, el mito también afecta a la escritora misma, determina su quehacer y marca su palabra. Las contradicciones que suscita la presencia de la mujer escritora agudizan las producidas por el quehacer artístico en una sociedad que constantemente trata de borrar sus zonas conflictivas reduciéndolo a objeto de consumo o trivializando sus efectos provocativos. De modo similar, al segregar a la escritora dentro de un gineceo literario, la sociedad cercena el valor artístico de su aporte y neutraliza su latente peligrosidad.



Para desencadenar las significaciones acalladas de los textos de las escritoras, ha sido necesario comenzar, en "**Ella escribe poemas**", por romper la red de lecturas que la crítica ha tejido sobre aquellos. Se estudia en este apartado el discurso crítico tradicional sobre Agustini, Ibarbourou y Storni, operación que pone en evidencia las diversas estrategias con que esta práctica discursiva pretende regular y neutralizar la palabra creadora. El análisis lleva a descubrir ciertos rasgos sintácticos y semánticos que convierten este discurso, en la aparente diversidad de los documentos y la amplitud del período abarcado, en un género discursivo específico, con una retórica propia y una función ideológica particular.

Se aborda la crítica como un género discursivo, caracterizado por la utilización de determinados recursos léxicos, por la insistencia en determinados temas y la concreción de una estructura específica, sujeta a cierta normatividad. La crítica en torno a la literatura producida por mujeres se construye a partir de una exigencia central: probar la conformidad de sus enunciados con otro discurso, el mito, que se convierte así en el elemento final de validación. El código mítico garantiza la eficacia ideológica al crear un espacio común entre el lector y la crítica: en esta operación se funda el proceso persuasivo y de legitimación de ciertas prácticas culturales.

Si bien el caso de cada autora varía la conformación de los referentes "obra" y "escritora", y los procedimientos de adecuación de los referentes entre sí y de ellos con el mito, siempre se consigue establecer un universo semántico cuyos significados se codifican en el mito del eterno femenino. En el nivel sintáctico el discurso crítico manifiesta también un orden común, una "dispositio" particular que evidencia su carácter retórico y permite la construcción del referente. El proceso constructivo parte de la propuesta inicial "la mujer escribe poemas", y acaba con la siguiente formulación definitiva: "la obra es la mujer". La metonimia se muestra, pues, como el verdadero principio de la estructura retórica subyacente en el discurso crítico y concreta una propuesta de sentido perfectamente adecuado al mito de lo femenino. He aquí el sostén de este género discursivo particular, instrumento del poder de los dueños de la palabra y medio de control de la mujer que se atreve a incursionar en el campo de la producción cultural.



En el ensayo titulado "**Sor Juana Inés de la Cruz: represión y subversión**", se propone un análisis de la famosa *Respuesta a Sor Filotea*. Aunque saturado de lecturas tradicionales que lo han convertido, al decir de Ludmer, casi en "lugar común" (Ludmer, 1984), sigue ofreciendo hoy un espacio para nuevos acercamientos que develan matices insospechados. Ya en el nivel temático, la escritura de Sor Juana propicia un evidente cuestionamiento de la superioridad masculina y, por ello, de algunos componentes del mito sobre la mujer. La propensión de ésta al llanto, el privilegio que le concede a la apariencia y la belleza sobre el entendimiento, la afición al matrimonio, son algunos de los aspectos discutidos en el seno de una argumentación que propugna explícitamente la igualdad entre el hombre y la mujer.

Si bien estas transgresiones son extraordinarias para la época, esta prosa propone una ruptura mayor, que es el asunto principal de la lectura que aquí se ofrece. La estructura profunda de la *Respuesta* determina un descentramiento inicial de una de las dicotomías básicas en que se funda el falogocentrismo, la que opone los principios femenino y masculino. A partir de aquí se desestabilizan otras que le son correspondientes y con respecto a las cuales la ya citada funciona como paradigma: actividad/ pasividad, racionalidad / irracionalidad. El desplazamiento operado pone en duda la jerarquía en que se sostiene la oposición dicotómica, con lo que el decir de Sor Juana concreta una verdadera ruptura con la tradición del clasicismo centrado en la razón. El incesante trabajo de la escritura, que llama la atención sobre el código, en cuanto tal, subvierte la perfecta concordancia entre razón y verbo, e inserta una seria desconfianza en torno a la capacidad de lenguaje de representar el mundo.

El juego de contrarios, su inversión, sustitución, desplazamiento o relativización son más que meros recursos retóricos. En el texto son los medios de una radical subversión que provoca el descentramiento de los valores oficiales y dominantes de la época, en un juego simultáneo de acatamiento y burla de la censura. Múltiples operaciones de artificialización tales como la

sustitución y la proliferación permiten obliterar, en el nivel manifiesto, una serie de temas prohibidos que, sin embargo, no desaparecen en el nivel profundo y que desde allí condicionan el proceso de significación. Por otra parte, la condensación transgresiva y el juego de contrarios propician, como se ha dicho, la desconstrucción de valores hegemónicos o la relativización de jerarquías indiscutibles.

Finalmente, las variadas formas de intratextualidad y las diversas maneras en que se concreta una intertextualidad casi ilimitada que encadena voces múltiples mediante citas y reminiscencias constantes, van definiendo una palabra que, aceptando aparentemente "los modos de decir y de pensar" vigentes, enmascara una honda infracción. Asimilación aparente de estereotipos, aceptación supuesta de prohibiciones, el texto consigue transgredir todos los límites de cuya fuerza y poder explícitamente se lamenta.

La obra de Sor Juana representa entonces no sólo un momento cumbre de la producción barroca - con todas las rupturas que esto implica- sino un discurso barroco particular que asesta un golpe al falogocentrismo sirviéndose de medios específicos que la lectura que aquí se propone ha permitido evidenciar.



Aparentemente ancladas en el signo inofensivo y dulce del discurso amoroso, Agustini, Ibarbourou y Storni, cuyo estudio ocupa los tres últimos apartados de este trabajo, marcan otro momento del proceso de toma de la palabra de la escritora latinoamericana. Aclamada sospechosamente por la crítica de la época, su producción fue envuelta por el sentido de la femineidad con que la sociedad pudorosa trató de rescatarla de las atrevidas transgresiones que en realidad operaba.

Las oposiciones centrales del mito sobre lo femenino, fundadas sobre la dicotomía racionalidad/irracionalidad, y repetidas continuamente por el discurso crítico, aparecen en cambio invertidas o negadas por la práctica literaria de estas escritoras. Se constata así, por ejemplo, que a veces los poemas presentan un interlocutor masculino al que se reprocha sus carencias en el plano sensorial, unilateralmente asignado por la tradición a la mujer. Los elementos naturales sirven para construir en esos poemas una imagen distinta del amado que integra los valores, antes irreconciliables, de lo femenino y lo masculino. El varón, que aparece caracterizado no sólo como amado en el plano del enunciado, sino como interlocutor, se representa con valores no tradicionales como la sensibilidad, la dulzura y la indecisión. Es así como la palabra lírica realiza un cuestionamiento de la dicotomía actividad/pasividad, otra de las categorías fundamentales del falogocentrismo y de la crítica tradicional. Esta complejidad se manifiesta en el nivel profundo, por ejemplo, en la insistencia en las estructuras duales que tienden a fusionarse, e incluso en símbolos como el andrógino. Todo lo anterior, prueba del carácter artístico de los textos, excluye la posibilidad de atribuir la asunción activa de los valores femeninos al dato, no discursivo por lo demás, del sexo de la escritora.

La permanencia de la producción de estas escritoras dentro del campo amoroso de la lírica sugeriría, en una primera lectura, el problema del condicionamiento de temas y géneros de la escritura según el sexo del escritor: una mujer no puede hablar sino de los asuntos que el cerco de la literatura femenina le ha asignado. Cualquier referencia al sexo es válida únicamente si sirve para reafirmar su posición y su reconocimiento en un mundo sujeto fundamentalmente a valores masculinos. Sin embargo, el análisis demuestra cómo la permanencia en el campo de lo amoroso no impide la transgresión novedosa con respecto al mito y la tradición literaria. Al contrario,

procedimientos metafóricos como la erotización de la naturaleza sirven para subvertir el código por medio de sus propios signos. Así, el discurso amoroso ofrece el terreno en el cual la escritora se ubica y desde el cual cuestiona e infringe los modelos que se tratan de imponer a su palabra.

De este modo, la aparente subordinación del hablante femenino, que se ofrece engañosamente al amado, revela en realidad un distanciamiento de los términos de la relación amorosa tradicional, mediante la ironía o el tratamiento hiperbólico de la entrega erótica.

Gracias a la capacidad desmitificadora del signo artístico que desconstruye el concepto tradicional de lo femenino, se alteran también otros esquemas relacionados con éste, por ejemplo, los temas del erotismo, lo religioso e incluso algunos patrones arquetípicos. Así, en los poemas de A. Agustini y J. de Ibarbourou hay un tratamiento fuertemente transgresor con respecto al ámbito religioso, y en otros poemas como "Esclava" de A. Storni y "Visión" de Agustini, se juega con las imágenes arquetípicos de la sombra y la luz.

Las rupturas señaladas suponen la fractura del interdicto cultural que secularmente ha pesado sobre el decir femenino: "de hablar nos cuidaremos los hombres". La escritura lírica activa una nueva enunciación sobre el mundo y el sujeto que la produce y, al hacerlo, genera valores y relaciones inéditos. Expresión y símbolo de esta nueva situación es, aporte fundamental que no sido valorado, el hecho de que algunos personajes propios de la tradición mitológica, como Leda y Penélope, se incorporen como sujetos hablantes y emisores de un punto de vista que hasta ahora había permanecido en el silencioso anonimato típico del mundo femenino.

La superación de todas estas prohibiciones se realiza desde un campo tan fuertemente codificado como el poético: los textos simultáneamente se inscriben dentro de los cánones de la lírica y varían algunas de sus normas. Temas clásicos como el de la mirada, el deseo y el triángulo amoroso, tópicos como el de la rosa y el del *carpe diem* e incluso estructuras poéticas como la de la poesía mística y tradiciones literarias más antiguas como la del **Cantar de los cantares**, son objeto de una reescritura audaz y creativa. Estas variaciones se producen aprovechando diversas formas métricas y recursos retóricos propios de la lírica en lengua española, lo que comprueba una vez más el valor artístico de estos textos, negado subrepticamente por la crítica al leerlos bajo la categoría de lo espontáneo y lo natural.



El despliegue de esta escritura dibuja progresivamente la imagen de un sujeto femenino que, a diferencia del masculino, se va construyendo poco a poco siguiendo el movimiento que la traza. En la blancura de la página que la razón recorta, se imprimen y afloran paulatinamente los signos oscuros de la sombra que aquí reclama su derecho a la palabra propia. "Allí donde la vestimenta se abre", donde la sombra se insinúa intermitentemente, la lectura termina de modo inevitable inmersa en el placer prohibido.

Las autoras
Abril de 1988

EL SEGUNDO SEXO: LA SEGUNDA LITERATURA

El mito es una de las trampas de la falsa objetividad,
a las cuales el espíritu de lo serio se entrega ciegamente,
Simone de Beauvoir

La literatura se adjetiva¹

Lejos de causar sorpresa la fórmula "literatura femenina" apunta a un lugar seguro y tranquilo, alejado de toda amenaza y sospecha y marcado por lo irremediablemente indiscutible. La frecuencia de esta fórmula, que incansablemente se multiplica en manuales, historias de la literatura, artículos críticos y discursos, y la serenidad con que invoca un terreno aparentemente a salvo de cualquier duda, son importantes inconvenientes para cualquier gesto de vacilación. Por paradójico que parezca, es, sin embargo, esa misma certeza la que invita a titubear, a tomar una actitud de perplejidad e incertidumbre que nos permita hablar del lenguaje, sin dejarnos atrapar por él.

Parece necesario que quienes tratamos de la palabra la enfrentemos como un problema y caigamos en la tentación de desplazarla a pesar de la peligrosidad de tan insospechada actitud. ¿Será un exceso de atrevimiento distanciarnos de la red de discursos en la que surge la fórmula "literatura femenina" y tratar de descomponer tan arraigada expresión? Si la duda productiva ha significado relevantes aportes al conocimiento objetivo de la realidad, vale la pena correr el riesgo.

¿Cuál es la correlación que se establece entre los dos términos -mujer y literatura- en la fórmula "literatura femenina"? ¿Qué significación se busca, qué conceptos resultan comprometidos, qué papel cumple? ¿Cuál es su fundamento histórico, qué conciencia significativa presupone? ¿Cómo actúa en el terreno del arte y la literatura, en la conciencia de los escritores y en el habla de los críticos?

Poner en crisis la palabra ingenua es el primer movimiento en la tentativa de abrir un camino de reflexión enriquecedora. Más que definir respuestas acabadas en un campo tan vasto y complejo, este trabajo se propone señalar el problema en sus líneas más generales y desde una perspectiva contemporánea, impulsar el debate alrededor de un tema relevante y contribuir al análisis de la situación particular de la mujer en nuestra sociedad, en lo que al ámbito de la producción del sentido se refiere. El deseo de que estos intentos, aunque muy iniciales, alimenten el proceso de emancipación de la mujer en Latinoamérica es, finalmente, el móvil más profundo de

¹ Este trabajo se presentó como ponencia en el II simposio internacional de literatura, "Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica del siglo XX", San José, julio de 1984, y se publicó en un número especial de *Alba de América*, t. I (California), 1985, pp. 97-108.

estas breves y quizás inesperadas líneas.

Aparece el mito

Adjetivar con lo femenino esa manifestación particular que es la literatura supone un vínculo subyacente entre los dos términos.

A pesar de los esfuerzos de toda expresión consabida por ocultar sus determinantes y ubicar el concepto que invoca - y su validez- en una especie de abstracción imperfectible, la noción de lo femenino está marcada por la historia, es un habla "elegida por la historia" (Barthes, 1957: 200. ¿Y cuál es esa situación concreta en la que debe insertarse la idea de lo femenino? Precisamente la de una forma social particular que le impide al ser humano vivir para ser libre, para "decir lo que piensa y sentir lo que dice" (Castilla del Pino, 1971: 17-18). Una sociedad que "en vez de tender a hacernos más nosotros mismos nos lleva a querer ser más el otro" (Castilla del Pino, 1971: 25). En fin, que propicia la alienación de la persona, que la convierte en un ser extraño y la aleja del hacer que le es propio. Esto quiere decir, por una parte, que la mujer sufre una serie de alienaciones que también sufre el hombre y que se refieren a una estructura social global. Pero significa también que por su situación de "segundo sexo", de dependencia respecto del varón, la mujer participa, además, una serie de alienaciones específicas, propias de la posición que ha sido compelida a asumir.

El problema de la mujer adquiere así un carácter específico, derivado de la peculiar alienación que vive. Las investigaciones más recientes acerca de la situación de la mujer en Latinoamérica confirman que hay claras diferencias entre hombres y mujeres en cuanto a la participación social, a las responsabilidades que se asumen, al carácter de las gratificaciones que se consideran adecuadas para cada sexo y hasta en los criterios que se utilizan para evaluar su papel social y valorar su sexualidad. La desigualdad apuntada se descubre en la actividad económica, política y en la educación formal.

Los mecanismos ideológicos juegan un papel definitivo en la afirmación y reproducción de esta desigualdad. Surge así el mito de la mujer, que, en cuanto imagen ideológica, intenta naturalizar su condición específica en nuestra sociedad, a saber, su inferioridad respecto del hombre. Algunas veces esta mitificación se realiza alrededor del concepto de feminidad, que reduce a la mujer a las labores del hogar, en las que se le considera "superior". Tal concepto, además de ser inmovilista, pretende darle una gratificación falsa fundada en su "condición femenina" y afirmarla en su papel de objeto al servicio del varón.

Las deformantes teorías acerca de la supuesta incapacidad de la mujer para crear valores objetivos alimentan otra variante del mito sobre la mujer. Esta aparece despojada de cualidades intelectuales y reclusa en la pura afectividad que, según este estereotipo, priva sobre la razón. Esta imagen no sólo invalida a la mujer en su condición de persona -en sentido integral- sino que la desplaza hacia un espacio cerrado, clausurado, controlado.

El eterno femenino es otra forma ideológica que naturaliza la situación de la mujer considerándola inherente a su ser. Precisamente preguntarse acerca de la esencia de la mujer supone captarla en su inmanencia, y esto es lo que hace el mito del eterno femenino: pretende resumirla en su totalidad como un misterio inexplicable. El hombre sustituye una deficiencia subjetiva por una resistencia objetiva: en vez de admitir su ignorancia reconoce fuera de sí la presencia de un misterio: "la mujer, misterio para el hombre, es considerada como misterio en sí" (Beauvoir, t.1, 1948: 312).

Resulta necesario, entonces, tomar por asalto la palabra mítica y descomponer ese saber difuso en que se asienta la fórmula "literatura femenina". A los mecanismos sociales de control de

la mujer -iglesia, escuela,- que le asignan desde su nacimiento un determinado lugar, hay que sumar la consideración de los mecanismos particulares que conjuran su peligrosidad en el terreno de la producción del discurso. ¿Cómo influye la situación de la mujer -alienada y despersonalizada - en el campo de la literatura? ¿Qué presiones enfrentan su palabra y su quehacer mismo de escritora?

Una convicción anima esta búsqueda: al ponerse de manifiesto su estado, al hacerlo consciente, la mujer supera su soledad. La lucha, por su liberación se evidencia como un aspecto de una lucha más amplia, del ser humano, y las presiones que sufre en el terreno del quehacer literario se muestran como parte de aquella que, en general, la producción artística debe enfrentar en el seno de una sociedad que le niega a la persona el derecho a la palabra creativa y liberadora.

El mito en la literatura

En el campo de los discursos, la forma más general de actualización del mito es, precisamente, hablar de "literatura femenina"². ¿Qué se entiende por tal? Se supone que es aquella escrita por mujeres, independientemente del punto de vista que la sostenga y el género escogido. Se parte del supuesto falaz que sólo la mujer puede hablar de sí misma y de sus problemas y ella es la única voz autorizada por la experiencia para referirse a su realidad.

Ahora, ¿por qué hablar de "literatura femenina" significa actualizar el mito de lo femenino? Primero que nada, al adjetivar "literatura", se especifica una parte de un todo: hay una totalidad, la llamada creación literaria en general, que no lleva el signo de lo femenino y que, en ausencia, lleva el de su contrario, el de lo masculino. Como totalidad, la literatura es masculina y la femenina, por el contrario, se convierte en un coto cerrado en ese cerco de objetos así concebido.

El todo que estructura es la literatura masculina, lo femenino se define y diferencia en relación con lo masculino, es lo otro que se opone al sujeto. Resulta así una oposición que se integra perfectamente a otra más general que define la categoría de la alteridad: el hombre como sujeto se opone a la mujer como objeto, la mujer es lo inesencial frente a lo esencial, el hombre es lo positivo y neutro que define valores y representaciones del mundo, lo Absoluto frente a lo Otro.

No calificar la totalidad "literatura" como masculina, obedece precisamente al hecho de que ser hombre no constituye una singularidad; es la mujer, y la literatura que escribe, la que necesita ser especificada, la que necesita ser representada como lo Otro que se opone al Sujeto. Esta constitución del Objeto es impuesta desde afuera, por la conciencia masculina que se propone como Sujeto: es una alienación, que impone un ser distinto de lo que la mujer es realmente.

Como consecuencia de lo anterior de esta definición de la mujer en términos de esencia - biológica, teológica o psicológicamente- surge la ahistoricidad: se naturaliza una condición a la que se ha llegado y que no existe de por sí. La alteridad aparece como un absoluto porque escapa en parte del carácter accidental del hecho histórico y, en la medida en que la mujer se somete a esa alteridad, se aliena, se niega como sujeto y se convierte en objeto.

El mito mueve el discurso

La supervivencia del mito de lo femenino se relaciona con una serie de mecanismos que controlan el discurso de la escritora.

En la práctica literaria y en la crítica que la estudia, el mito se convierte en el marco de

² Slama (1981) analiza de una manera similar el concepto de "literatura femenina" pero en el contexto de la crítica europea-básicamente la francesa- de las primeras décadas de este siglo. Para la autora es en esta noción en la que se ha institucionalizado más sutilmente la diferencia como inferioridad.

referencia que somete la escritura a un concepto de "literatura femenina", a ciertos temas, tono, géneros y estilo que son considerados típicamente femeninos. La escritura femenina se define en términos de intimidad, espontaneidad, interioridad e intuición, los cuales, exclusivos de ésta, establecen una oposición: la escritura femenina equivale a lo interno, la masculina a lo externo; en otras palabras, el mito de la prevalencia de la intuición sobre la razón: como algún famoso filósofo afirmó, "... les distrae una conversación ligera, con tal de que sea alegre y risueña".

La "literatura femenina" sirve para la catarsis de ese mundo de sensaciones e intuiciones propias de la mujer -nótese la tautología-; la literatura masculina es comunicación, apertura hacia un mundo exterior. La mujer escritora no se relaciona más que con su propio mundo interior: en esa medida, la escritura le sirve para desahogarse y expresar su intimidad y, en consecuencia, todo nexo con una realidad mayor resulta irremediabilmente perdido.

Si la "literatura femenina" como práctica interpretativa se reduce a la expresión de un íntimo conocer, a la simple comunicación de contenidos íntimos, el yo del sujeto hablante se confunde generalmente con el yo de la autora: doble reducción, porque este yo particular de cada escritora en todo caso se reduce a su vez al misterio inescrutable que es toda mujer.

El mito mueve la crítica

El habla de la crítica está sujeta a un código establecido por el mito. Es así como la historia y la crítica literarias proponen un marco de referencia que fija algunos aspectos de la obra e indica, por lo tanto, un modo de lectura de ésta.

Una mirada a la crítica tradicional muestra, en efecto, la presencia de una valoración distinta del producto literario según sea el autor hombre o mujer. Para la literatura definida previamente como femenina existen criterios particulares de apreciación que se fundan en la tautología: lo femenino se expresa como dulzura, delicadeza, sentimiento, intuición y, a la vez, estos elementos componen lo femenino, categoría explicativa central de la obra literaria. Lo femenino constituye una atmósfera perceptible para el lector intuitivo, se concreta en temas que son más o menos los mismos siempre y a éstos corresponde un estilo que es naturalmente, el estilo femenino: "sus temas son profundamente femeninos y están escritos en una atmósfera de profundidad feminidad", expresa un especialista al referirse a una poetisa costarricense (Baeza, 1978: 178).

Es tan fuerte esta valoración de la literatura, su restricción al círculo de lo cotidiano, lo amoroso y lo íntimo, que muchas veces la crítica ignora incluso la adscripción de las obras a tendencias o escuelas literarias. Los criterios explicativos resultan hasta tal punto determinados por el sexo del autor, que desaparece para la crítica todo rasgo de la obra que escape de lo femenino.

La crítica tradicional suele enfatizar la relación directa entre los contenidos literarios y la realidad, de manera que la obra resulta evaluada a partir de las leyes de esta última, y su validez se juzga de acuerdo con su función reproductiva. En el caso que nos ocupa, si bien permanece el supuesto de la referencialidad del lenguaje literario, al ocuparse la "literatura femenina" de lo íntimo, lo eterno y lo indefinible, no hay posibilidad de comprobar esta referencia. Se cierra así aún más el espacio asignado a la escritora: dado que el efecto de realidad es uno de los criterios básicos para concederle a un discurso el carácter de literario y dado que este efecto se niega a la "literatura femenina", la irrupción de la mujer y su escritura a este cerco exclusivo significa simultáneamente su desplazamiento.

Otro criterio determinante para la crítica es la presencia o la ausencia del autor en la obra. Se buscan aquellos elementos que revelen semejanzas con la biografía del autor y la crítica cumple su cometido al proponer un cotejo entre vida y ficción en un nivel contenidista evidente. Se juzga

preferentemente la facilidad que ofrece la obra de ilustrar pasajes biográficos del autor. Cuando éste es una mujer, el mecanismo reduccionista va aún más lejos, porque entonces el elemento explicativo no es un sujeto sino un principio, el eterno femenino. Si en otras ocasiones se indican como criterio de verosimilitud la presencia de aspectos personales diversos, viajes, estudios, filiación política y otras experiencias individuales, en relación con la literatura escrita por mujeres, se buscan en la vida de las autoras aquellas vivencias vinculadas con el sexo y el sentimiento. La realización o la frustración en estos aspectos íntimos es lo que determina la orientación y el tono de la obra.

Así, los mecanismos de la crítica actúan como censura. Al escribir, la mujer lo hace sobre sus experiencias, alumbrando su intimidad y el discurso crítico le reprocha el develar de su interior como una falta contra el recato. Más que nunca, la crítica se desplaza de la obra a la persona y termina hablando de ella. La literatura es un espejo en el que se ve reflejada la escritora pero los ojos que la miran no le pertenecen: son los ojos de los otros y la mirada que la juzga es la del varón.

El mito no sólo controla el discurso de la crítica sino que mediante ella, sujeta su consumo: al asignar cierto discurso a las mujeres, sitúa una forma de leer la creación femenina. La fija como un criterio privilegiado por el prestigio de lo académico, que neutraliza la peligrosidad de la obra literaria, no sólo al actuar como filtro que resalta únicamente ciertos aspectos tranquilizadores y conocidos, sino también porque constriñe y guía la labor de las escritoras al asignarles un campo, unos temas y un estilo determinados de antemano.

Recuperado desde tantos ángulos, el texto aparece fragmentado en la lectura, se le neutraliza una vez más al adscribirlo a una categoría eterna y repetitiva. La mirada del lector resulta orientada hacia ciertos aspectos. Los elementos que se aparten de este patrón de lectura se ignoran, no se consideran literarios o simplemente se explican como infracciones resultantes de una anormalidad biológica o psicológica de la mujer escritora.

En síntesis, lo femenino aparece revestido del prestigio de la crítica literaria, el buen gusto y las leyes de una retórica particular, y trata de funcionar como categoría estética. Pero, a pesar de todo, la noción no logra desprenderse de su calidad de estereotipo, sigue marcado por la huella del mito que lo sustenta. Al definirse como lo indefinible, el eterno femenino se descubre como principio explicativo débil y ahistórico, cuyos elementos se ocultan y se niegan al análisis y se tornan huidizos y oscuros en la repetición ociosa de lo mismo.

El mundo estético aparece así juzgado con los mismos valores y cánones con que se juzga en general a la mujer en nuestra sociedad. La obra es personal, íntima, se explica a partir de sus propios parámetros y, finalmente, su riqueza se reduce a los "temas y valores del corazón" (Mattelart, 1977: 33), que son eternos y garantizan la seguridad de lo permanente y continuo. La labor intelectual remeda el aspecto de la aptitud y queda reducida a un ejercicio gracioso ligado a las funciones eternas de la mujer.

El mito mueve a la escritora

Existen, además, ciertos procedimientos que tratan de determinar las condiciones de realización del discurso de la escritora y de imponer un cierto número de reglas a los individuos que tienen acceso a la palabra. Sobre las escritoras estos procedimientos de control han variado históricamente: desde los iniciales intentos de prohibirle escribir y de segregarla a la que lo hacía a un espacio que bordeaba lo irracional de la locura o la anormalidad hasta un momento en el cual las paredes de esta segregación se hacen transparentes. La mujer, antes silenciosa espectadora del mundo verbal del hombre, accede a una teórica libertad pero se le controla mediante ciertos

mecanismos que pueden llegar a ser tan fuertes que muchas de ellas optan por el exilio voluntario.

Entre estos mecanismos que se ejercen sobre ella, opera el estereotipo de la escritora: ahora que el mito de mujer tradicional ha ido dejando paso al de la mujer liberada, la crítica y los medios masivos de comunicación incorporan y reducen la actividad de la escritora a un estereotipo construido sobre los valores femeninos de esposa y madre concebidos como los fundamentales. El escribir para la mujer es, en palabras de Barthes, "una actitud gloriosa pero atrevida", la escritora "juega a ser hombre" y se la cataloga como bohemia pero siempre mujer (Barthes, 1957: 57).

Este estereotipo de la escritora se organiza, como dijo Foucault, en "sociedades de discurso" que conservan o controlan su palabra para hacerla circular en un espacio cerrado: los cursos, los simposios, los libros, las antologías y las revistas de "literatura femenina" segregan a la escritora y su discurso en esa parcela específica que la aísla de la totalidad, totalidad literaria, totalidad masculina.

En un nivel más general, existen instituciones que funcionan del mismo modo: el aparato educativo, las iglesias, los medios de comunicación de masas manejan el concepto de "literatura femenina" y, además, en lo que se refiere a la mujer como sujeto social, forman parte de la estructura ideológica que construye y propaga el mito de la mujer: primero esposa y madre, luego escritora. La escritora, minoría problemática, debe neutralizarse: la fórmula "literatura femenina" es un camino de asimilación.

¿Una literatura sin adjetivo?

Las consideraciones anteriores nos advierten acerca de cualquier visión reductora del problema de la relación de la mujer con la literatura. No basta con que proliferen los nombres femeninos en las historias de la literatura: su ingreso al campo literario no garantiza que se ha librado de su sometimiento a esa condición eterna de la feminidad. Tampoco es un avance la postulación de un exclusivo e insondable "estilo femenino" que contribuye a naturalizar aún más su condición de inferioridad y su desigualdad mantenida por siglos, y que la encierra más fuertemente en un terreno aislado, subordinado.

Al poner en duda la relación de lo femenino con lo literario, se ha descubierto el mito que organiza la variedad de discursos que de alguna manera rodean la producción literaria de las mujeres y a las mismas escritoras. Movilizando estos dos términos, se devela una serie de conceptos que sobrepasan la especificidad del problema considerado y que permiten vislumbrar los aspectos más generales de éste. En otras palabras, se ha podido no sólo enunciar los problemas que plantea la fórmula "literatura femenina" sino también postular una visión más abarcadora que compromete la discusión acerca de los mecanismos que controlan las prácticas literarias y artísticas en general.

¿Qué sucede, entonces, si se descompone el discurso mítico, y el lenguaje de la crítica, por lo tanto, pierde su marco de referencia? ¿Qué pasa si se disuelven los controles sobre la mujer escritora y su palabra? ¿Cómo se ensancha la posibilidad de lectura de las obras, reducidas por la mirada mitológica? ¿A qué conduciría la ausencia de una adjetivación para la literatura escrita por mujeres? ¿Cómo enfrentar el discurso literario escrito por hombres y que se ha detenido a interpretar algún aspecto de la mujer a lo largo de la historia? ¿Qué sucede si se deja de leer la producción literaria con los criterios propios para abordar la subliteratura y así se la salva de la lectura mitológica? ¿Cómo puede contribuir la literatura al análisis y la toma de conciencia de la alienación específica de la mujer en nuestra sociedad?

Si se propicia la crisis de la clasificación de los discursos y del mito que la sostiene, se

puede entender que el problema que surge de la irrupción de la mujer en la literatura tiene su correlato a un nivel más general en las contradicciones que provoca la producción artística en el seno de la sociedad capitalista. Este mismo gesto pone en evidencia, finalmente, que no se puede movilizar la significación mítica sin remover, al mismo tiempo, las condiciones históricas que la producen.

ELLA ESCRIBE POEMAS

Alrededor del sexo, toda una trama de discursos variados,
específicos y coercitivos...una incitación a los discursos,
regulada y polimorfa,
Michel Foucault

Un libro impremeditado³

Descifrar un metalenguaje significa necesariamente preguntarse por sus presupuestos, descubrir su lógica interna, develar las normas que guían sus afirmaciones.

El discurso crítico referido a la literatura escrita por mujeres se distingue por una determinada utilización de los recursos léxicos y la insistencia en ciertos temas, así como por una estructuración específica de estos elementos. Constituye lo que Bajtin denomina un género discursivo, un tipo de enunciados relativamente estables. Los enunciados de la crítica están sujetos a la normatividad y la afinidad genéricas y, a la vez, reelaboran los tipos temáticos, composicionales y de estilo que se ofrecen para el género. Se orientan a la respuesta comprensiva y explicitan una intención educativa y de convencimiento aunada al ejercicio de una función de alabanza fundada en criterios estéticos y éticos.

Por otra parte, los enunciados de la crítica literaria establecen relaciones con anteriores enunciados críticos en los que se apoyan, en un afán de verosimilitud tópica y con el objetivo de fundar una especie de consenso. Así, fortalecen la redundancia y la tautología como dos de sus rasgos más perceptibles. La crítica se ajusta a las normas de lo verosímil: el apego a la objetividad, el gusto, el decoro y la claridad (Barthes, 1966a). La objetividad se funda tanto en el recuento pormenorizado de la vida de la autora y su psicología como en el cotejo minucioso entre éste y los significados literales del texto. El gusto se refiere a los diversos interdictos morales y estéticos, que vuelcan la labor crítica más hacia los valores que hacia los productos literarios y, que en este caso, se centran en la prohibición de hablar de ciertos temas.

Las normas de lo verosímil actúan simultáneamente como límite del discurso crítico, cuyos juicios se restringen a ciertos aspectos de la vida y los textos de los poetisas como criterio de validación de aquellos. Así, por ejemplo, el gusto se manifiesta en un interdicto de palabra: se prohíbe hablar de sexo y, cuando es evidente que el texto propone esta temática, el juicio crítico busca una sustitución que explique la infracción, como podría ser que no hay sexo sino misticismo.

³ El corpus de este capítulo está constituido por los artículos y los libros de crítica sobre Agustini, Ibarbourou y Storni aparecidos desde la fecha de publicación de sus obras respectivas. Se trató de integrar del modo más exhaustivo posible centrándose en la crítica contemporánea de sus primeros libros, aunque los resultados del análisis sobre este tipo de crítica, bastante tradicional, reveló que ésta no se circunscribe cronológicamente: trabajos recientes muestran procedimientos similares.

Así, explica la presencia del tema prohibido y evita a la vez el tener que referirse a éste.

La claridad, otra norma del verosímil lógico de la crítica, impone una serie de imágenes fijas y estereotipos, un territorio del lenguaje propio que generalmente tiene como modelo la retórica modernista. La crítica, sobre todo aquella que es más laudatoria y ofrece menos análisis, recurre a un lenguaje mimético con el que se trata de glosar el lenguaje literario. Se reproduce sobre todo el léxico de los textos estudiados y se coloca a las escritoras en situaciones y ambientes tomados de sus poesías. Dentro de este procedimiento ciertas imágenes griegas, algunas descripciones bucólicas cumplen la doble función de dar prestigio literario al enunciado crítico y proporcionarle credibilidad.

Si bien la organización del discurso se apega a estas normas genéricas y, por lo tanto, comunes a otros tipos de crítica literaria, la exigencia fundamental de la crítica referida a textos escritos por mujeres es probar la conformidad de sus enunciados con otro discurso, el mito, que le sirve como elemento final de validación. Así, el discurso crítico procede a la creación de un referente interno, construye una imagen de escritora, texto y proceso literario que se adecuan con la imagen que el mito de lo femenino generaliza sobre estos elementos.

Es posible, por lo tanto, analizar de qué manera el léxico y la organización total del discurso trabajan en este sentido y mostrar las diversas operaciones ideológicas de adecuación entre el referente y el código mítico. Según lo denomina Foucault en *El orden del discurso*, se trata del comentario, un procedimiento interno de control discursivo, que conjura el texto literario "asignándole su parte: permite ciertamente decir algo diferente del mismo texto pero a condición de que lo dicho sea este mismo texto y que éste se complete... La novedad no está en lo dicho sino en el evento de su retorno" (Foucault, 1970: 21).

La crítica tradicional se presenta como un discurso referencial: el mensaje da preferencia a la expresión del referente. Este en realidad es doble: el texto (un libro o todos los libros) y la escritora. La crítica es un metalenguaje que construye dos referentes de distinta naturaleza: uno literario y otro histórico, biográfico, psicológico. Entre ambos referentes se establecen ciertas relaciones según cuatro leyes: un principio de causalidad: X (la escritora) produce Y (el texto); un principio de explicación: conocer X permite conocer y comprender Y; una doble implicación: leer Y implica conocer X y sólo X permite entender Y. Finalmente, tanto X como Y son dados como objetos reales apriori, existentes antes y fuera del texto crítico. Como puede inferirse, se trata del funcionamiento de un discurso verosímil cuya meta es construir referentes que parezcan exteriores a él.

Foucault ha señalado otro procedimiento interno de control del discurso: el autor, principio que complementa el comentario. El autor es, dice este estudioso, un principio de agrupamiento de los discursos, unidad y origen de sus significados, sostén de su coherencia: "el autor es lo que da al inquietante lenguaje de la ficción las unidades, los modos de coherencia la inserción en lo real" (Foucault, 1976: 23. La función de autor prescribe al individuo lo que puede escribir "con el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo" (Foucault, 1976: 24).

La persuasión se convierte entonces en la función más importante de la crítica, ya que se trata de convencer acerca de la adecuación del texto a la autora y de ambos a los modelos. La adecuación de un mensaje con su referente, la presentación del discurso como representante de una verdad que le es exterior, es el mecanismo del verosímil crítico que se convierte en el ejercicio de un deber, de un hacer persuasivo (Greimas y Courtés, 1979: 432-434).

Mediante los procedimientos indicados, la crítica lleva a cabo una operación ideológica muy significativa, que Barthes distingue como identificación, es decir, reducción de lo desconocido,

negación de lo otro. Al reducir la literatura producida por mujeres a los modelos míticos, la crítica escoge y oculta los aspectos ambiguos o subversivos. La identificación remite al código común y logra un efecto tranquilizador. No hay nada nuevo ni nada peligroso, en el fondo se trata de lo que ya conocemos: una Mujer que escribe.

"Esta divina mujer..."

La crítica literaria selecciona y ordena la información, los datos accesibles acerca de la escritora y sus textos de acuerdo con ciertos valores, que se expresan en una selección lexical que establece un universo semántico cuyos significados se codifican en el mito del eterno femenino. De esta manera, el mito se impone como un espacio común entre el lector y la crítica.

Un análisis del nivel lexical muestra una serie de términos cuyos opuestos se explicitan para el lector gracias a la competencia lexical del nivel ideológico que supone la comunidad establecida por el código mítico. Estos términos se agrupan alrededor de núcleos semánticos básicos, que también se encuentran en oposición con núcleos semánticos presupuestos. Mediante estas oposiciones del nivel lexical se posibilita el discurso mítico, presente pero nunca puesto en discusión.

Parte de los significados del vocabulario de la crítica se relaciona con otros códigos: estético, ético, religioso o científico, algunas de cuyas oposiciones sirven al mito para constituir el sentido "feminidad". Así, la escritora "femenina" se define en términos de intuición, instinto, emotividad y espontaneidad. Para Diez Canedo, la poesía de Alfonsina Storni nace de un sentimiento impetuoso "que se entrega sin reflexión ni reserva" y su producción es "la fina elaboración de elementos instintivos" (Diez Canedo, 1944: 294 y 296).

Términos como sensualidad y erotismo son bastante frecuentes en los juicios críticos y se refieren indistintamente a los textos y la artista. Para Anderson Imbert, Delmira Agustini fue "una mujer de sexo encendido" (Anderson Imbert, 1954: 67), y según Benvenuto, "todo el sentimiento erótico parece nacer, sí, de lo corpóreo, en una tensión personal a veces frenética y melancólica..." (Benvenuto, 1944: 216. La misma crítica dice, refiriéndose siempre a Delmira Agustini:

Esa permanente necesidad de lo discorde que la lleva a veces a crearlo hasta de modo voluntario, aunque quizás no del todo consciente, cuando de por sí no se presenta bastante pronunciado, no es el resultado, desde luego, de la razón, sino de su temperamento pasional, son las oscilaciones de los sentimientos las que con frecuencia sustentan los sentimientos. Bien evidentes son, en cambio, los peligros destructivos de las oscilaciones de la razón (Benvenuto, 1944: 10).

La insistencia en lo elemental, lo natural y lo espontáneo tiende a acercar los textos y las escritoras a la naturaleza. De ahí que la espontaneidad y la sinceridad sean calificativos elogiosos repetidos constantemente, sobre todo en el caso de Juana de Ibarbourou, como puede constatarse entre otros en García Calderón (1953), Julieta Carrera (1956) y Hugo Pedemonte (1958). Igualmente se aplican a Agustini (Benvenuto, 1944) y a Storni, de cuya obra Percas afirma: "Se trata de un libro imprevisto; entregada a los acontecimientos, escribe entre sollozos" (Percas, 1958: 102).

La valoración de lo intuitivo se reitera continuamente: "Las cualidades de la poesía de Juana de Ibarbourou no son siempre cualidades de proporción. "Femeninas, radican más bien en la fluidez, en la claridad, en la emocionada franqueza" (Torres Bodet, 1925: 275. De esta manera, el vitalismo, la vuelta a la belleza primigenia, el regreso a la tierra y la fusión con la naturaleza se

enfocan como aspectos positivos en la escritora y sus textos.

La exigencia de sinceridad y espontaneidad atañe también al proceso de producción, lo cual es una consecuencia lógica del planteamiento referencial de la crítica, según se verá más adelante. Interesa ahora subrayar la valoración que se hace del proceso de trabajo literario, elemento generalmente evaluado de manera positiva en el caso de los escritores. La escritura femenina, en cambio, se concibe como transcripción directa de la vida íntima. Por esto, se relaciona frecuentemente con las escritoras la intuición como móvil de la creación poética:

La misma aristocracia espiritual...hace más grandiosa y paradójica aún su entrega al amor humano; pero, para ello, siente, intuitivamente, que debe levantar ese amor humano, divinizándolo, para poder subsistir en él (Benvenuto, 1944: 212).

Hay una literatura -incluida la poesía- que implica educación, conocimientos, cultura, vida social, trabajo de escritura, que es consecuencia de un esfuerzo intelectual. A esto se alude en la crítica cuando se habla de "cerebralismo", "intelectualismo", y "artificiosidad", términos opuestos a "inspiración", "experiencias", "vida real". Estos últimos sirven para caracterizar a las escritoras, especialmente cuando se trata el tema amoroso: "No es el contorno de la pasión lo que nos muestra, porque su poesía no es puramente decorativa, sino la sustancia misma de la pasión" (Benvenuto, 1944: 210). Al contrario de lo que sucede en la crítica de la poesía amorosa escrita por hombres, al tratarse de escritoras, se insiste en valorar positivamente la espontaneidad:

Delmira Agustini, la trágica, espiritualizaba su fuego en el tormento y el delirio mientras Juana, la espontánea y feliz, lo hace en el amor y aun en la candidez con poder frenético de plenitud solar y no con molicie de alcoba tapizada... (Barrios, 1923: 76).

Intimamente vinculado con lo anterior, es común el calificativo de "inaprehensible" o misterioso referido a la mujer y la literatura que escribe. En algunos casos esta percepción implica incluso la negativa a analizar sus textos: "La poesía de Delmira Agustini, reflejo y eco de su vida, también se ciñe de un halo de misterio", afirma Arturo Sergio Visca (Visca, 1969: 3).

En estas dicotomías utilizadas por la crítica subyacen otras que permanecen implícitas muchas veces. Así, se oponen sentimiento/pensamiento, razón/intuición, razón/instinto, abstracción/ emotividad, sinceridad/artificiosidad.

Esta organización lexical constituye lo que Barthes llama un "vocabulario axiomático", "un lenguaje encargado de operar una coincidencia entre las normas y los hechos..." (Barthes, 1957: 140), de acuerdo con las exigencias de un verosímil semántico. Las valoraciones que supone dicho lenguaje están ocultas y se aceptan de antemano como un requisito de la comunicación eficaz.

Todavía es posible asimilar las oposiciones mencionadas a dos oposiciones centrales del pensamiento occidental: racionalidad/irracionalidad y cultura/naturaleza, que, como se ha dicho, fundan el pensamiento falogocentrista. Inesperadamente, la aparente transparencia del lenguaje crítico deja traslucir su profunda imbricación con ese núcleo del aparato conceptual de Occidente. Al respecto, solamente recordaremos aquí lo señalado por Z.N. Martínez, quien explica cómo el falogocentrismo fragmenta y dicotomiza el universo, lo ordena en una serie de términos de oposición y "privilegia los términos que concuerdan con el logos y el falo, y denigra los que lo contradicen" (Martínez, 1985: 41).

Al actualizar estas oposiciones centrales, el nivel lexical de la crítica parece funcionar mediante la redundancia. Los términos son fácilmente traducibles los unos a los otros y remiten a los mismos significados siempre. La tautología se convierte en un principio explicativo que reafirma la identidad de los textos con las escritoras y la proximidad de unos y otras con los modelos míticos. No es de extrañar, dadas estas particularidades, que la invocación del principio femenino sea un recurso de cierta frecuencia en la crítica: en Ibarbourou, según Alfonso Reyes "la eternidad del principio femenino, trágico y dulce a un tiempo, iba derramando sobre nuestro mundo poético, ese provechoso temblor que equivale a la pulsación de las alas" (Reyes, 1929: 46).

Por su parte, Díez Canedo, al analizar la obra de Alfonsina Storni, concluye que "detrás de su poesía hallamos siempre a una mujer, a la Mujer, hallazgo menos frecuente de lo que se supone" (Díez Canedo, 1944: 295). También Zum Felde, recurre a la esencia de lo femenino como criterio explicativo:

Profundamente femenina es su sensibilidad, femenina hasta las raíces más oscuras de su ser, esencia y símbolo de femineidad ella misma, el verso de Delmira Agustini es, al mismo tiempo de una virilidad cerebral..." (Zum Felde, 1944: 30).

En este caso, aparece explícitamente el término "viril", siempre presupuesto en la adjetivación de la literatura como femenina y que remite a las cualidades opuestas de racionalidad, objetividad, abstracción y elaboración estética. Este calificativo puede resultar elogioso (la literatura en general no se adjetiva, es, de por sí, masculina) o de reproche (la literatura femenina debe ser femenina, no viril).

Esto último se nota en cierto modo en los juicios de Helena Percas sobre Alfonsina Storni, en los que se reprocha la "sequedad sentimental" de ciertos aspectos de algunos textos de la poetisa. Percas señala el intelectualismo y el espíritu analítico de dichos textos y afirma que, al aumentar la preocupación artística, disminuye la capacidad emotiva. Este ejemplo muestra no sólo la incompatibilidad que la crítica percibe entre trabajo estético (valor masculino) y emotividad (valor femenino) sino también la fuerza de las valoraciones indicadas anteriormente, ya que los textos se juzgan por lo que no está en ellos, por sus carencias en relación con el modelo previamente aceptado.

La presencia de códigos religiosos y éticos se reconstruye a partir de oposiciones tales como pureza/impureza, carne/espíritu y la pareja más amplia materia/espíritu. Términos como abismo, caída, pecado y otros apuntan a un código cristiano y moral que se aplica a los textos o a la escritora en un afán normativo de carácter no literario. Véase el siguiente ejemplo:

Lo notable en Delmira es que... siente un goce violento, febril e infernal en caer desde la roca creciente del orgullo o desde la torre inclinada de la Melancolía, con todo lo que en éstas vibra de trascendente y de intemporal, en caer sobre la carne, arrebatadora, pero diluible, abismática, pero prisionera de sí misma (Benvenuto, 1944: 213).

Otras oposiciones, como normalidad/anormalidad se utilizan para explicar, en términos biológicos o psicológicos, determinados rasgos de las poesías. De nuevo, normalidad o anormalidad se refieren a la adecuación o el alejamiento del paradigma mítico. Así, Zum Felde asegura que la abstracción es una característica masculina, que de aparecer en una mujer correspondería a "un

temperamento sin feminidad, a una masculinización del carácter" (Zum Felde, 1944: 30. Se observa pues, cómo el crítico, para validar un juicio propio del mito de lo femenino, utiliza un argumento psicologizante.

La recurrencia a un código literario es más compleja y supera la organización lexical en términos de oposiciones semánticas. En relación con este aspecto, la crítica posee una exigencia de verosimilitud lógica derivada de una definición de poesía que la comprende como lo misterioso e indefinible y que reclama la pertenencia de los textos a movimientos literarios. Los juicios que remiten a un código literario se presentan muchas veces como postulados discutibles, por lo que resultan menos redundantes y tautológicos y ofrecen una información más variada. De hecho, estas apreciaciones orientan muchas veces la ubicación de la obra, como sucede con los estudios de Pedro Henríquez Ureña, Helena Percas y algunos fragmentos de Alberto Zum Felde.

Sin embargo, hay un procedimiento de comparación en este tipo de juicios que se pliega, más que a un concepto de literatura, a una idea de la literatura femenina. Se trata de la comparación de las poetisas entre sí, que, como se verá más adelante, excluye con frecuencia la posibilidad de incorporar esta literatura adjetivada al acervo de la literatura en general, que se supone sería la escrita por hombres.

"La trágica"

Este tratamiento general del problema de la literatura escrita por mujeres acepta variantes según las peculiaridades que la crítica percibe en los textos de cada una de las escritoras. Las diferencias afectan tanto la constitución de los referentes texto y escritora como los procedimientos que sirven para adecuarlos entre sí y con el mito de lo femenino. La poesía de Delmira Agustini es calificada como erótica, sensual, instintiva. También se dice que es íntima, delicada y que tiene como norma suprema la sinceridad. En este caso, los aspectos de la feminidad que se subrayan son los relacionados con el erotismo, la voluptuosidad y la pasión. Para Arturo Sergio Visca, en su poesía "hay sólo una ardiente embriaguez erótico-vital" (Visca, 1969: 12) y existe una liberación progresiva del tema erótico, que considera paralela a la experiencia vital de la poetisa.

La crítica no puede eludir la fuerza de la ruptura en el tratamiento del tema erótico que se encuentra en la lírica de Agustini y generalmente acepta que se trata de una producción que rompe con las normas establecidas por la tradición y el decoro, que se imponían en ese momento a la literatura amorosa escrita por mujeres. En la mayoría de los estudios analizados se señala su papel de iniciadora de un nuevo tipo de poesía femenina.

Por otro lado, al examinar la formación del referente escritora, se nota que los temas que constituyen la descripción de Agustini apuntan al núcleo pureza, virginidad, inocencia. Esta tendencia se percibe en la crítica temporalmente más cercana a la escritora, como en Medina Betancourt y Zum Felde. También Ofelia Benvenuto insiste en estos aspectos: "Como una extraña Venus moderna, ardientemente pura y majestuosa, surgiendo sin velos de las olas, la habían contemplado azoradas las gentes de su tiempo" (Benvenuto, 1944: 215. La crítica resulta así impelida por una doble exigencia: por un lado, debe considerar como natural y femenino el predominio de la sensualidad en la poesía femenina y, por otro, se siente obligada a explicar y censurar la ruptura de cierto recato. En el caso de Agustini, debe incluso resolver un inquietante desfase entre su vida y su obra.

La crítica mantiene un movimiento referencializador en relación con ciertos modelos de mujer, escritora, arte y amor, fenómeno característico de ese discurso, incluido el que se refiere a escritores. Sin embargo, cuando se trata de escritoras, esta tendencia adquiere un matiz especial: ya

no es la vida del individuo el criterio explicativo central del texto, sino una esencia, el eterno femenino, lo que marca la preferencia explicativa. Esta esencia posee diversas manifestaciones de acuerdo con las funciones que la sociedad ha atribuido tradicionalmente a la mujer: la madre, la virgen, la enamorada. Sin embargo, puede suceder que surja en los textos literarios una visión de mujer que no concuerde con esos modelos. La crítica debe recurrir entonces a ciertos procedimientos que logren no sólo imágenes adecuadas de las escritoras y sus textos, sino también la correspondencia lógica entre poetisa y producción. En la medida en que lo verosímil es una relación, una regla, un código, implica la sujeción de lo particular a la norma. Cuando la vida de una escritora o sus textos se rebelan a esa sujeción y la discordancia no se puede obviar, la crítica trata de justificar y suavizar los aspectos inquietantes.

En el caso de Delmira Agustini, los juicios valorativos e, incluso, la incompreensión de ciertos aspectos de su vida (que la crítica más reciente ha terminado por revelar), permiten crear una imagen de la escritora acorde con la verosimilitud mítica. Sin embargo, esta operación no se logra efectuar con sus textos. La crítica insiste en diferenciar textos y escritora; aquellos son eróticos pero su vida es casta y sus amantes, imaginarios. Por eso, Zum Felde insiste en que el erotismo de los textos de Delmira es fabulación poética, no reflejo biográfico, aclaración que sería innecesaria de tratarse de un hombre. Para el crítico, este erotismo es de raíz metafísica, pasional e intelectual, evasión tras una forma ideal (Zum Felde, 1944).

Y muchos no podían siquiera conciliar esa libre expansión poética con la castidad de su vida real. El arte y la vida, también en ella, se entrelazan, en cierto modo, por oposición; pero en verdad, su lirismo la hizo absorber, en una entrañable unidad, a ese otro yo de la existencia concreta, que casi quedó esfumado dentro de la expresión y de la experiencia artística" (Benvenuto, 1944: 215).

Esta oposición entre vida y texto se resuelve mediante el recurso al trance poético, la sublimación, el misterio o el milagro, y, en otros casos, acudiendo al argumento de la doble personalidad. Zum Felde habla de un poderoso "elán" de idealidad, ansia de superación de lo humano y sublimación poética del erotismo. El amor se sublima en el poema, lo que convierte a Delmira en una "puritana trágica" y el erotismo en un sacrificio vital, casi religioso. Explica su poesía a partir de esta "contradicción íntima entre su realidad y su sueño, de donde proviene el sentido de lo trágico que eleva el sentido de su erotismo" (Zum Felde, 1944: 29)⁴. Carlos Vaz Ferreira muestra extrañeza ante la poesía de Delmira, se pregunta cómo ha llegado a saber o sentir lo que dice su poesía, y esta situación le resulta "completamente inexplicable" (Vaz Ferreira, 1971: 188).

Por otra parte, Clara Silva sustenta la tesis de la doble personalidad para explicar el dualismo entre erotismo poético y vida (cit. por Visca, 1969: 3). No todos los críticos plantean esta contradicción. Camila Henríquez Ureña estudia la poesía de Agustini como la manifestación de una historia de amor sensual, expresión de anhelos y deseos voluptuosos o ansias de amores perfectos; sus poemas serían la evocación de sus amores. Si bien para explicar las poesías de la uruguayana

⁴ En un reciente estudio, Uruguay Cortazzo (1987) señala dos momentos excluyentes en la crítica de Zum Felde sobre Agustini: la "interpretación libertaria" y la "interpretación represiva", que tiende a "desexualizar su poesía, bloqueando de este modo la naciente conciencia del ser y la posibilidad de la mujer" (Cortazzo, 1987: 1).

recurre a la sublimación, Anderson Imbert no señala contradicciones entre su vida y su obra. Para él, Delmira trascendió su erotismo, y el deleite del cuerpo se convirtió en deleite estético. Según este crítico, "la belleza de sus deseos adquirió valor independiente, se hizo arte, con las palpitaciones de la vida biológica, sí, pero espiritualizado en imágenes portentosas" (Anderson Imbert, 1954: 67).

Arturo Sergio Visca considera que la posición de Clara Silva sustenta el "mito vital" sobre Delmira, mientras que Zum Felde propicia un "mito estético" al considerar su poesía como un acto casi místico (Visca, 1969: 3). Para él, en la escritora existe un erotismo real que debe reprimir y en su poesía hay una liberación progresiva del tema erótico que va paralela a la experiencia vital de Delmira.

Finalmente, se acude a una lectura determinada de los textos que los ajusta al modelo mítico. El procedimiento de lectura no parte de aquellos sino de determinados postulados enunciados previamente, por lo que, o bien se escogen fragmentos de las poesías para probar esos postulados, o se presentan los textos enteros como pruebas de las hipótesis proporcionadas por el mito. En relación con esta escritora, se insiste en leer sus poesías como un proceso de sublimación similar al que se utiliza para la poesía mística. En este caso, la crítica acude a un código literario que le permite, como antes el psicológico, una adecuación tranquilizadora del texto, recurso este que aparece en Zum Felde⁵.

La apelación a criterios psicologizantes como la doble personalidad, el juego arbitrario con el sujeto creador y el hablante lírico, y la utilización interesada de los conceptos literarios, son los recursos desesperados de esta crítica que trata de acallar así la voz perturbadora de Agustini.

"La espontánea"

Los mecanismos de configuración de los referentes varían en la crítica dedicada a la uruguaya Juana de Ibarbourou. En este caso, se establece una especie de marco de tolerancia, sobre todo a partir de ciertos datos biográficos, dentro del cual se califica a Ibarbourou como sensual, coqueta, narcisista:

Narciso-mujer con las delicias de la coquetería y la femenina turbación ante el espejo del tiempo donde nos vemos afear y morir. Joven, mimosa, incitante, sentía en la carne el poder de su hermosura (Anderson Imbert, 1954: 69).

Sin embargo, al contrario de lo que sucede con Agustini, en Ibarbourou lo erótico es normal, sano y natural, sobre todo porque se explica a partir de una vida tranquila y sencilla.

En el proceso de constitución del referente escritora, se destaca su infancia y juventud llenas de vida y cercanas a la naturaleza: Luisi habla de ella como de una "fresca y dulce voz... ávida de serenidad, de paz y de alegría... el cantar de una alondra" (Luisi, 1924: 57). Por su parte, Nieto Caballero dice:

Nació enamorada de la vida y se impregnó desde la aurora de un amor franciscano

⁵ Manuel Alvar (1971) analiza también la posible cercanía de la estructura poética con la poesía mística pero su análisis parte del estudio formal y no pretende justificar el erotismo sino la estructuración poética y el sentido de este tema en el texto.

por las cosas. Goces del campo, goces de la sangre pura, cotidiana absorción de agua y de sol, ternura por las aves y por las flores... Aquellos poemas que son concentraciones del instinto y salmos de adoración por la naturaleza pudieran concebirse como inspirados en pleno amanecer, bajo el sol tímido... Se oyen como gorjeos de pájaros que saludan la claridad naciente. El río canta en voz baja" (Nieto Caballero, 1928: 290).

Este concepto de lo natural cala en la idea del amor que el crítico aplica a la vida y, consecuentemente, a la obra de Ibarbourou:

De pronto, como si saliera de un tronco, aparece la ninfa... La aletas de la nariz tienen el leve temblor del amor... Saltando luego como una cervatilla llega hasta el remanso... Es inocente el placer que le llega al saberse tan digna de ser admirada... El dios Pan anda vestido de zagal. Y el genio de la especie, imperioso entre mujeres y entre ninfas, reclama sus derechos. Todo sucede infantil y delirantemente bajo el azul grato y cómplice" (Nieto Caballero, 1928: 290).

Posteriormente se habla de ella como esposa y madre, con lo que su adecuación al patrón de la normalidad se completa. La insistencia en estos aspectos justifica la aceptación de su sensualidad, ya que sus comportamientos se enmarcan dentro de lo permitido por el buen gusto y el recato: los criterios éticos se vuelven estéticos y la crítica se permite ser liberal con el tema erótico si la conyugalidad garantiza la legalidad amorosa. Así, Diego Córdoba insiste en el amor vital, sano, alegre, casto de Juana. Nieto Caballero habla de la belleza moral de la escritora, sustentada en el espectáculo de su matrimonio y maternidad, que la sitúan favorablemente en la oposición normalidad/anormalidad mencionada. "Madre, madre sobre todo, devoción, esplendidez mental, benevolencia, es esta divina mujer que enamora a distancia y preside recatadamente su hogar venturoso" (Nieto Caballero, 1928: 291). De esta manera, las oposiciones semánticas a que se acude para crear las imágenes de Juana de América y su obra se resumen en las parejas razón/intuición, espontaneidad/artificio. La insistencia en el sexo y lo natural remite a una esencia y alude a la oposición central naturaleza/cultura. Lo elemental, la fidelidad al origen y el inmovilismo insisten en el carácter natural y eterno de lo femenino.

Alfredo Palacios (1929: 78-79) y Julieta Carrera (1953: 19-20) insisten en la juventud, la frescura y la libertad de espíritu de la uruguaya, mientras que Córdoba (1954) menciona su fusión con la naturaleza. Palacios opina incluso que su poesía expresa la naturaleza humana, limpia de hipocresía y perversión. La insistencia en la libertad, la simplicidad y el panteísmo reafirman lo natural de su poesía como uno de los criterios de validación más importantes. Para Carlos Reyles, su arte es

la expresión poética de una sensibilidad primitiva, exquisita al mismo tiempo, dionisiaca y mística a la vez, simple y arcana por igual, regocijada y saturnina a una, por todo ello, enigmática" (Reyles, cit. por Russell, 1960: XXXIX).

Al compararla con Gabriela Mistral, el poeta costarricense Rogelio Sotela enfatiza su "canto inigualado, lleno de tropicalismo y savia exultante..." (Sotela, 1928: 237), mientras Ventura García Calderón afirma que la obra de Juana es "un milagro de simplicidad" (García Calderón, 1953. Por

su parte, Hugo Pedemonte asegura que el valor de su producción estriba en su "color y perfume cotidianos, verificables" (Pedemonte, 1960: 114. A partir de lo anterior, algunos críticos acuden a la comparación con los procesos biológicos para explicar la poesía. Según Anderson Imbert, por ejemplo, su obra atraviesa los ciclos orgánicos de nacimiento, juventud, madurez y vejez, y es comparable también a las estaciones y las horas del día (⁶).

Una vez consagradas estas imágenes de Ibarbourou y su obra, no es difícil para la crítica olvidar aspectos de su vida como la militancia política que cumple en el APRA, atestiguada en *Repertorio americano*, o bien recurrir a la lectura sesgada de sus poesías, a la interpretación literal que no percibe las connotaciones eróticas de los vocablos e ignora el trasfondo metafórico y simbólico. Uno de los medios característicos para lograr lo anterior consiste en el uso de un lenguaje mimético de reminiscencia modernista, como puede observarse claramente en la crítica de Nieto Caballero antes ejemplificada.

La espontaneidad y la sinceridad aplicadas al acto de la escritura, aparte de la fuerte carga de referencialización verosimilante que implican, suponen la ausencia de educación, cultura, lectura y otras actividades intelectuales. Las escritoras, por sinceras, no necesitan más que sus sentimientos y su vida sentimental feliz o infeliz, realizada o no. El trabajo literario, admirado en el hombre, se niega en las mujeres: éstas se sitúan en la vida, los hombres en la cultura.

"La intelectual"

También al estudiar la producción de Alfonsina Storni se recurre a las oposiciones semánticas señaladas: erotismo/intelectualismo, instinto/razón. En este caso, las oposiciones adquieren la forma mujer/artista. La escritora nada más debe sentir, cuando piensa, es criticada por "intelectual" y "cerebral":

Si antes sentía más como mujer, ahora siente más como artista, al menos algunas veces; si antes escribía para mitigar sus angustias, en *Ocre* escribe para hacer una obra de arte, en la que apenas cree, cierto, pero a la que se entrega por necesidad de supervivencia (Percas, 1958: 117-118).

La oposición intelecto/emoción, como puede verse, sirve a Percas para diferenciar los libros de Storni. En los primeros, - que tratan preferentemente el tema del amor, "Alfonsina Storni fue extremadamente sincera... mujer tan valientemente desnuda... su palabra venía tan llena de intimidad que la desvestía en una desnudez casta y pudorosa" (Cuenca cit. por Percas, 1958: 140-141). Pero cuando abandona esta temática -conscientemente, por lo demás-, es acusada de hermética y su obra resulta juzgada, como se mencionó antes, por elementos ausentes en ella:

"¿Qué se hizo del mundo pasado, de aquel en que florecían rosales, lirios y amapolas, el mundo de los sueños? ¿Qué se hicieron la primavera, y la risa, y la sed de vivir?... Nada de eso queda ya" (Percas, 1958: 127). "Esta composición nos prepara para la sequedad sentimental del

⁶ Aunque este estudio se centra en el análisis de la crítica tradicional, contemporánea a las escritoras, no podemos dejar de apuntar la persistencia de algunos de esos criterios en trabajos recientes, como el de Ruth Aponte (1982), quien propone una interpretación de dos libros de Ibarbourou a partir del "patrón del ciclo vital". Aponte traslada una explicación del comportamiento humano al análisis del texto literario, sin percatarse de lo arbitrario de su operación, que ignora, por lo demás, las múltiples mediaciones que existen entre uno y otro objeto.

resto del volumen" (Percas, 1958: 129).

Por otra parte, la presencia del tema erótico se trata de neutralizar mediante la oposición ideal/carnal, con la afirmación de que el amor de sus poemas, aparentemente sensual, es más bien ideal. Es así como la crítica trata de amortiguar los efectos de ruptura que proponen los textos de Storni.

Finalmente, es común en la crítica de esta poetisa la comparación con Ibarbourou: mientras ésta pertenece por completo al mundo normal -su vida y su producción se ajustan a los preceptos que marcan los comportamientos deseables en una mujer-, con respecto a Storni su soltería se señala como anormal (Ugarte, 1939: 321-322). La anormalidad sirve a la crítica para explicar el predominio del tema amoroso en la poesía de Storni y el final trágico de su vida.

Storni, quien enfrentó conscientemente los riesgos que implicaba la adscripción a una poética de vanguardia que buscaba la participación activa del lector, sufrió por eso la segregación de su obra del risueño gineceo de la literatura femenina. En un recurso extremo, la crítica proyecta sobre el texto su propia incapacidad de comprensión y con este gesto evidencia la ineficacia de sus postulados míticos.

"Cierto enigma íntimo, indescifrable, inconquistable"

Las oposiciones señaladas forman un paradigma que se presenta a lo largo de ciertas unidades o partes, igualmente fijas y algunas imprescindibles, del discurso crítico. Estas partes generalmente se denominan biografía o vida, obra y estilo, y aparecen según un orden específico: lo biográfico siempre se coloca primero y la parte dedicada al estudio del estilo, el lenguaje, los tropos, etc., de los textos siempre se presenta al final. Este es el orden "natural": "El orden es natural si se cuentan los hechos en el mismo orden en que sucedieron; el orden es artificial si se parte, no del comienzo de lo que pasó, sino del medio", decía un antiguo retórico, citado por Barthes (Barthes, 1966b: 69). La crítica sigue pues, en su discurso, un orden ya establecido siglos atrás por la antigua retórica: presenta a la autora como el factor real primero, lo preexistente al texto. En otras palabras, se trata del principio causa-efecto o "falacia genética" (Siebenmann, cit. por Picado, 1983: 49): "la extraordinaria e inconfundible personalidad de Alfonsina Storni ha logrado fundir en el crisol de su individualidad las diversas corrientes que llegaron a ella, dejando en cada palabra y en cada verso el sello de su genio poético" (Percas, 1958: 97).

Este principio rige internamente cada una de las partes y es equivalente al otro principio de lectura de esta crítica: sólo conociendo la vida se puede entender el texto.

Cada parte del discurso crítico presenta una serie de elementos igualmente identificables y más o menos estables. Lo biográfico trata datos informativos como lugar y fecha de nacimiento, nombre de los padres, estudios, viajes, trabajos, aficiones y, sobre todo, aquellos que logren ir develando a la futura escritora: sus lecturas a escondidas, sus noches de insomnio, sus predilecciones intelectuales.

Aparte de la mencionada implicación vida-texto, entre las distintas partes del discurso crítico se establecen determinadas relaciones: se remiten constantemente las partes biográficas a la lectura de la obra que se presenta después, como en una especie de anticipación interpretativa: "Mas fueron también años oscuros, sin orientación adecuada para la adolescente, que en sus ratos de ocio traducían sus primeras sobresaltadas emociones en versos que hablaban de cementerios y de muertes, de la suya propia" (Percas, 1958: 85).

Viceversa, en la parte dedicada al examen de los textos, el crítico recuerda lo ya destacado en la parte biográfica.

Del orden natural del discurso crítico se deriva una determinada 'dispositio' típica, es decir, la selección y el ordenamiento de los datos, ya recortados semánticamente. Gracias a su dispositivo, el texto crítico construye cada uno de los referentes en un movimiento que lo convierte en la expansión de la frase "la Mujer escribe poemas", en la que sujeto, verbo y complemento directo corresponden a la biografía, el acto de creación y la obra, de acuerdo con el léxico propio de este discurso. Son partes no necesariamente manifiestas en toda crítica, no siempre discernibles en la materialidad del texto: se trata más bien de unidades que estructuran este discurso, que a fuerza de retórico, logra hacer pasar inadvertidamente su propia sintaxis.

La dispositio particular del discurso crítico puede insertarse fácilmente dentro de la división propuesta por Aristóteles: 'exordio', 'narratio', 'confirmatio' y epílogo (Barthes, 1966b). El exordio correspondería a la presentación de las 'auctoritas', los juicios críticos previos que ya han valorado la obra, han dado un dictamen sobre el cual el crítico puede fundamentar tanto su valoración elogiosa de partida como una especie de consenso más o menos unánime entre los críticos. Este recurso a la autoridad aparece en las diferentes partes y muchas veces es la palabra de la misma autora la que refrenda la de la crítica: "La misma Delmira en el breve prólogo de *Cantos de la mañana* y parte de *El libro blanco* nos dirá..." (Benvenuto, 1944: 215).

La autenticación previa de la palabra que sostendrá luego el crítico, la justificación de un contenido que garantice su origen no es exclusiva del texto crítico: Hamon se refería al mismo mecanismo a propósito del texto realista y el pedagógico llamándolo "hipertrofia al traslativo", es decir, el transmitir un cierto saber valiéndose como sostén de una autoridad reconocida como tal por convención (Hamon, 1973: 37).

En la retórica clásica, el exordio comprendía el "intento de seducción del auditorio al que inmediatamente se trata de captar con una prueba de complicidad" y el anuncio del plan que se seguirá en la exposición (Barthes, 1966b: 67-68). Después del exordio seguía la narratio, el relato de los hechos, concebido como prueba, "exposición persuasiva", preparación de la argumentación: "la mejor preparación es aquella cuyo sentido está oculto, en que las pruebas están diseminadas en estado de simientes escondidas..." La narratio incluye dos tipos de elementos: los hechos y las descripciones (Barthes, 1966b: 69). Este relato persuasivo corresponde en el discurso crítico a la presentación de la biografía. En algunos casos, esta parte abarca un capítulo entero (cfr. Benvenuto), en otros, se incluyen algunos datos que evidentemente servirán luego para el análisis de los textos.

La confirmatio es la exposición de los argumentos. En el discurso crítico correspondería al estudio o la interpretación de las obras, momento en que se indagan los temas, las perspectivas, el estilo y sus cambios en la serie diacrónica de los textos. En la última parte, los críticos estudian el léxico, el predominio de ciertos vocablos, las influencias literarias, las figuras retóricas.

"Mujer al fin"

El objetivo de la biografía es la construcción del referente escritora. En esta operación, la crítica comparte las intenciones que animan tanto al discurso realista como al pedagógico: "transmitir una información sobre esta o aquella parte del referente juzgada no promovida a la existencia literaria, inexplorada, 'mal conocida', etc..." (Hamon, 1973: 25). El texto crítico lleva a cabo este "esfuerzo informativo" por medio de múltiples recursos. Uno de ellos es lo que Hamon llama la "complementariedad semiológica" (Hamon, 1973: 28), es decir, la presentación dentro del discurso de textos de distinta naturaleza semiológica, como ilustraciones, fotos, dibujos, diagramas (árboles genealógicos). Se trata de una duplicación de la información del texto crítico: éste se

presenta como supercodificado y redundante pero logra un mayor efecto de verosimilitud. En su libro sobre Delmira Agustini, Benvenuto incluye el árbol genealógico y la biografía, fotos de los abuelos -aparte de las de Delmira y su esposo-, copias fotostáticas de las dedicatorias a Delmira en varios libros de ésta, la foto oficial del matrimonio, la lista de los regalos, las cartas y las notas de abogados relacionadas con la separación y el divorcio, las tarjetas de pésame aparecidas en los periódicos, las crónicas y las noticias periodísticas de la muerte, fotos y croquis de la habitación donde murieron Delmira y el esposo, las portadas, los prólogos y juicios críticos de cada libro de Delmira, todo en un capítulo que precede al examen de los manuscritos y al estudio de cada libro (Benvenuto, 1944).

No todos los críticos consultados alcanzan el nivel de redundancia de Benvenuto; sin embargo, su ejemplo evidencia con claridad la operación verosimilizante de todos los demás. Se trata de presentar discursivamente un referente como no discursivo, de ocultar la operación referencializadora. Para esto, el crítico selecciona una serie de datos que luego utiliza para reconstruir la vida de cada escritora.

Una selección implica por fuerza omisiones: en la construcción biográfica o en la simple referencia a aspectos de la vida de cada autora, los críticos suelen omitir datos que podrían contradecir su modelo de escritora. Así, como se dijo, se omiten referencias a la militancia política de Juana de Ibarbourou y de Alfonsina Storni y el ateísmo de ésta última⁷. Este tipo de informaciones no concuerda con la imagen de una Juana natural, fresca y espontánea y con la de una Alfonsina frustrada amorosamente. Ejemplo ilustrativo de lo anterior es el comentario de Percas:

Sus ideas librepensadoras pueden haberse originado quizá por razones de orden afectivo, Alfonsina Storni, que, mujer al fin, y a pesar de su cerebralismo, no podía hacer caso omiso de los acontecimientos de la vida... (Percas, 1958: 172).

De paso, el mito propone la explicación: la mujer no puede decidir por sí sola cosa tan ardua y masculina como sus propias ideas políticas.

Uno de los temas infaltables en la crítica es el aspecto físico de la escritora, especialmente el rostro y la relación entre espíritu y belleza física, elementos que le resultan imprescindibles para la construcción del referente escritora:

Juana de Ibarbourou, como dijo Remy de Gourmont de Paul Adam, es un bello espectáculo. Reúne en su persona, delicada y flexible, vibrante y armoniosa, todas las formas de la eterna belleza. Belleza física en la elegancia de las líneas, en los ojos ensoñadores que se adormecen en la contemplación del universo... belleza de los labios, de la sonrisa, del timbre de la voz... Belleza del espíritu, desarrollado en la naturaleza, frente al misterio... Belleza moral, por último, producto de las otras dos (Nieto Caballero, 1928: 290).

Percas se refiere en dos momentos de la biografía al aspecto de Alfonsina (pp. 90 y 93); en

⁷ Estas informaciones aparecen mencionadas en un par de cartas publicadas por el *Repertorio Americano* (v. 17, n. 21, 1928, pp. 325 y 333) así como en el libro de Percas (p. 172). Esta crítica dedica únicamente un párrafo a la concepción política y filosófica de Alfonsina.

ambos, remite a la descripción hecha por algunos conocidos de la escritora o su autodescripción, lo cual de nuevo otorga verosimilitud y mayor credibilidad a la palabra del crítico. Algunos críticos reproducen incluso las fotografías y los dibujos hechos a la escritora; así, *El libro blanco* incluye un dibujo de una mujer leyendo y una foto de Delmira; en *Los cálices vacíos* se reproduce su foto con un abanico y un dibujo estilo "art nouveau".

Todos los procedimientos utilizados en esta etapa del trabajo crítico apuntan simultáneamente a dos asuntos: establecer lo normal de la vida de cada escritora -era una mujer como cualquier otra- y definir, dentro de ese común denominador, un rasgo del carácter o uno de sus problemas vitales, como causa explicativa de su producción total: "Sin embargo, su vida [la de Alfonsina] fue una de las más corrientes, si por ello entendemos una existencia llena de necesidades..." (Percas, 1958: 83); y más adelante:

La tragedia de Alfonsina Storni consistió en que... no logró nunca deshacerse de los acontecimientos del cotidiano vivir y fue siempre una presa de la vida y de las circunstancias de su pequeña y difícil existencia (Percas, 1958: 84).

Como se apuntó, de Juana se subraya su carácter de esposa y madre abnegada, modelo de mujer; de Delmira se recuerdan las aficiones y la educación que la convierten al fin en una niña como cualquier otra. Se trata de la trivialización típica de lo verosímil crítico:

Esta claridad sorprendente de los seres y de sus relaciones no está reservada a la ficción: para lo verosímil crítico la vida misma es clara: una misma trivialidad rige la relación de los hombres en el libro y en el mundo... Por eso lo verosímil crítico se crea para quitarle importancia a todo: lo que es no trivial en la obra, debe por el contrario, trivializarse: singular estética, que condena la vida al silencio y la obra a la insignificancia (Barthes, 1966a: 22-23).

Sin embargo, algo debe establecerse como causa que explique no sólo el significado de cada texto sino también la razón profunda e individual de la escritura. La búsqueda de una explicación de lo estético en lo biográfico es algo común en una crítica tradicional, no es privativo de la crítica sobre la "literatura femenina". Lo particular de ésta debe más bien buscarse en el tipo de causa que se establece como explicación del texto. Una vez que se prueba que la escritora era una mujer como todas y bajo el supuesto implícito de la calidad de su obra, los críticos se plantean el siguiente problema: ¿cómo pudieron escribir tales poesías escritoras sin inteligencia, arte ni cultura, si "la capacidad de su espíritu era nula"? (Torres Bodet, 1925: 27: 4-275). Raúl Montero dice que Agustini escribió cosas "que ella misma no entendía" (Montero, 1940: XII); Benvenuto habla del "brote repentino" de Delmira (p. 214). Ante tal interrogante, la respuesta es que se trataba de un "milagro de la sensibilidad en los dominios del instinto" (Torres Bodet, 1925: 275) o de "un misterio biológico", un "caso psicológico... desequilibrio esencial entre la facultad de crear soñando y de vivir la vida cotidiana", de "adivinación y subconciencia" (Montero, 1940: XII y XIV).

La escritora se convierte así en un misterio, inexplicable e inefable, lo cual, según los postulados del mito es rasgo esencial de toda mujer, como se reitera en el siguiente ejemplo:

Parece en efecto, dice Simmel, ser experiencia general del sentir masculino que la mujer... conserva y reserva... cierto enigma íntimo, indescribible, incon-

quistable. Es de tales dimensiones lo arcano del alma de Delmira, que aún cuando ella sueña entregarlo totalmente, en su caso más que en ningún otro, no hay ser que pueda recibirlo del todo (Benvenuto, 1944: 213).

Lo inefable alcanza tales dimensiones que ni siquiera la misma escritora puede, aunque lo quiera, comunicarse de manera total y tampoco nadie puede aprehender su mensaje enteramente. Se cierra el círculo y la tautología es completa: la escritora es una mujer como cualquier otra, la razón de la escritura de sus obras es un misterio inexplicable como inefable es toda mujer, por lo tanto, no se puede explicar completamente el significado de aquellas sino por este mismo misterio, biológico o psicológico.

"La pasión de sus confidencias"

La parte que el discurso crítico generalmente denomina "Obra" se construye también de acuerdo con el orden natural: primero se estudian las llamadas "obras juveniles", no sólo con el fin de analizar los cambios diacrónicos sino también por la obediencia al fuerte principio de causalidad. La crítica estudia los textos según un orden cronológico estricto, tanto es así que uno de los problemas que consume más tiempo o interés es establecer ese orden para llegar a la certeza última, al conocimiento exacto acerca del proceso de escritura cronológico. La referencialización es un movimiento permanente y bidireccional: del texto a la vida, de la escritora a la palabra. Los críticos mismos a veces son conscientes de ello y hablan de la "unidad" y la "fusión" entre obra y escritora o de la contradicción entre ambas: "no se puede reconocer casi, al trasluz de su biografía, a la poetisa que conocemos a través de su obra" (Benvenuto, 1944: 60).

De este modo, una de las figuras constitutivas del discurso crítico es hablar de la persona -el escritor- en lugar de sus textos. Esta figura se ha arraigado tanto que se cita como ejemplo en libros de retórica. Los críticos estudiados recurren constantemente a la metonimia para referirse a los textos:

Alfonsina era algo nuevo, desconcertante,... por los temas de sus versos y por su temperamento independiente " (Percas, 1958: 83).

Pero en Delmira, en cambio, el mundo físico asciende a un primer plano que, en la poesía femenina, hasta entonces conocida, no era habitual" (Benvenuto, 1944: 211).

Juana de Ibarbourou sedujo desde luego por lo que había de desnuda virginidad... en la pasión de sus confidencias (Torres Bodet, 1925: 27: 4).

Sin embargo, en este discurso, la figura resulta algo más que un simple giro de lenguaje: el crítico adopta el mecanismo metonímico de la sustitución como una manera real de estudiar la relación escritora-texto. No se trata solamente de referencializar una a la otra o de la relación causa-efecto; la sustitución es tan fuerte que el objeto mismo del discurso deja de ser el texto particular y se convierte en la persona, el carácter y las vicisitudes íntimas de la escritora. Cada una de las poetisas aparece como un fenómeno, un caso particular que debe ser explicado, por su rareza, novedad y valor, porque se trata, en fin, de una mujer que escribe:

Cómo brotó de pronto esta voz ardiente, este milagro de una joven de veinte años,

en la cual no pueden rastrearse influencias auténticas de ninguna especie, con una experiencia vital y cósmica en la que asomaban esplendores de una existencia anterior que no podía captar del todo, en una explosión dionisiaca..., es algo que nadie podría explicarse aún hoy! (Benvenuto, 1944: 214).

... y su más valiosa esencia en una mujer que siendo célebre,... sólo gusta de lo diáfano y de lo sencillo, del rincón familiar donde cumple a conciencia sus deberes de esposa inmaculada y de madre que ve en su único hijo su mayor causa de orgullo (Nieto Caballero, 1928: 290).

El cambio del objeto se expresa sobre todo en el tipo de categorías que se utilizan para estudiar los textos: las preocupaciones, la voluntad, la conciencia, las oposiciones razón/pasión y emotividad/intelectualidad:

El espíritu de Alfonsina Storni se ha serenado un tanto. Ya no hay la angustia de *Irremediablemente...*, ni el desaliento de *Languidez*; en cambio, se advierte comprensión e indulgencia, pero también cierta amarga resignación... En *Ocre* no hay esperanzas ni ilusiones. Su espíritu tiende ahora más a la reflexión. La asaltan dudas (Percas, 1958: 115).

El mecanismo metonímico se puede observar claramente en el sujeto gramatical de las oraciones, constituido por la persona-autora: el objeto-texto se confunde con el objeto-escritora. Por esto es que las categorías utilizadas para estudiar el texto no son ni semiológicas ni estéticas, sino morales o psicológicas: más que estudiar textos, se trata de estudiar personas:

Para desentrañar el significado de la obra de Alfonsina Storni es preciso comprender que los acontecimientos que encontramos en sus versos son autobiográficos -hayan o no existido, que eso poco importa a nuestro estudio- en el sentido de que responden a su temperamento, a las situaciones de su vida, al ambiente en que vivió y al momento histórico comprendido entre las dos guerras mundiales... Toda la obra de Alfonsina Storni, hasta la última poesía, "Voy a dormir", cobra sentido a la luz de la máxima preocupación de su existencia: el encuentro con el amor (Percas, 1958: 135-136).

El procedimiento metonímico explica también el orden de las partes en el discurso crítico: al sustituir el texto por la escritora, la parte biográfica debe colocarse primero.

"La voz más dulcemente femenina"

Generalmente, los críticos dedican un tercer espacio al examen de vocabulario, figuras y otros rasgos de estilo, y también, como en el estudio de Benvenuto, a la revisión minuciosa de manuscritos, al trabajo filológico⁸. En el capítulo de su libro denominado "Estilo", Percas estudia

⁸ El libro de Benvenuto contiene las siguientes partes: árbol genealógico, biografía; cartas inéditas; índice de publicaciones; ediciones durante su vida; publicaciones poco conocidas; apreciación crítica de la obra; examen de manuscritos.

los siguientes asuntos: influencias, vocabulario, uso del adjetivo; imagen y metáfora; términos de las comparaciones, ironía y concepción dramática del poema (Percas, 1958: 204-235). El tipo de análisis que se hace de los textos no afecta en ningún sentido la interpretación general de la producción de la escritora dada en las primeras secciones. Es interesante observar, además, que en los estudios críticos esta parte siempre se ubica al final: tanto por su colocación como por las implicaciones que tiene en la interpretación global, pareciera más un apéndice, un accesorio. Por ejemplo, en el estudio de la poesía de Alfonsina Storni, Percas dedica diez páginas completas a reproducir citas de otras obras al lado de los versos de la escritora con el fin de señalar su similitud (entre palabras) y ocho páginas a enlistar las palabras más comunes en los textos de aquella. Esto último tiene la finalidad de demostrar el carácter corriente del lenguaje de Alfonsina: "El vocabulario y la expresión no tienen nada de poético" (Percas, 1958: 230).

La comparación de los textos de un escritor -o de un grupo- con los de otros escritores es un recurso corriente de muchos tipos de crítica, ya sea con el fin de diferenciarlo o simplemente de ubicarlo dentro de una corriente o escuela literaria. La crítica de las escritoras selecciona de modo peculiar el término de la comparación pues la gran mayoría las relaciona solamente con otras escritoras:

Los poemas finales de **Languidez** son -según J. M. Delgado- verdaderas notas epopéyicas de una fuerza y grandeza difíciles de hallar en obra de mujer" (Percas, 1958: 113-114).

Yo no encuentro entre las poetisas autóctonas de América una sola comparable con ella (Pérez y Curis, cit. por Benvenuto, 1944: 206).

Las escritoras que sirven de comparación pueden ser del mismo país, de América Latina o europeas, contemporáneas o anteriores, poetisas o novelistas: se trata de ubicarlas dentro del círculo de la "literatura femenina" en un gesto que implica al mismo tiempo una definición de los límites y un mecanismo de exclusión-inclusión originado en el mito de lo femenino. La comparación se matiza según el problema que origine la lectura de la obra con respecto al modelo de escritora que guía a la crítica. Esto quiere decir que el mecanismo de la comparación no varía necesariamente para cada escritora. Así, algunos críticos comparan por igual a Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou con Delmira Agustini, la cual aparece como modelo negativo en lo que se refiere a la imagen de mujer y la idea de amor de sus textos. Eduardo Barrios dice, por ejemplo, que Juana de Ibarbourou es una "poetisa sensual" pero distinta a Delmira Agustini pues en ésta la tónica era la "sensualidad del sexo" que llevaba a "imaginaciones morbosas" y, en cambio, la primera, "casta", presenta más bien en sus textos un "ansia panteísta", un "sentimiento limpio y natural", un "enunciado noble, sencillo y sano" (Barrios, 1923: 76-78).

Generalmente, este tipo de comparaciones cumple la función de destacar la originalidad y la novedad de los textos de la escritora, por lo que se plantean en términos elogiosos y superlativos. Hablando de Juana de Ibarbourou se dice por ejemplo:

aquella magnífica voz que es, de modo incontestable, la más dulcemente femenina y la más tierna- mente sentimental de todas cuantas resuenan hoy en el mundo de habla española (Pereira Rodríguez, 1953: 137).

En pocos casos, y casi siempre en un lugar secundario, la crítica compara la producción de las escritoras con la de escritores varones. Cuando lo hace, la finalidad principal de la comparación consiste en determinar las llamadas influencias estilísticas o ubicar a la escritora en un movimiento literario determinado. Por ejemplo, Percas señala en Storni influencias de Agustini, Baudelaire, Quiroga, Nervo, Darío, Bécquer, Lugones, Leopardi (Percas, 1958: 204-221).

Estas comparaciones revelan un aspecto esencial: cuando aparece lo masculino como elemento comparador surge también lo literario, la introducción de categorías estético-literarias ocurre sólo en las comparaciones de las escritoras con escritores. Cuando se relaciona a Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou con Delmira Agustini, los criterios de comparación son, por ejemplo, la concepción del amor de cada escritora. Ciertamente, temáticas y puntos de vista pueden utilizarse como criterios literarios; la diferencia es que la crítica no los presenta como tales sino como esencias: el Amor, la Pasión, el Eros, el Arte:

Por otra parte, sabido es que una cosa es el sensualismo y otra el erotismo. Esquemáticamente, podría decirse que sus direcciones son antagónicas. El erotismo sólo se realiza sublimando a su antípoda. Y el sensualismo sólo se mantiene cegando las posibilidades de elevación de su contrario. El arte es uno de los modos más certeros de purificación de los instintos... (Benvenuto, 1944: 211).

En cambio, términos como ultraísmo, simbolismo y modernismo, que pertenecen al ámbito de lo literario, aparecen especialmente cuando se comparan los textos de las escritoras con los de los escritores varones:

Su preferencia por la expresión directa y desenfadada no le impidió gustar los pulcros versos de Lugones, y alguna vez una palabra, una rima, nos lo recuerdan vagamente. El ambiente de Lugones, como el de Rubén Darío o de Bécquer, lo respiraban todos los poetas... (Percas, 1958: 217).

Algunos críticos deben reconocer que también los hombres escritores han dedicado algunas páginas al sentimiento, como dice Torres Bodet, pero Juana de Ibarbourou no se agrupa con ellos sino con Safo, Ana de Noailles, Renata Vivien, "poetisas de sensaciones" (Torres Bodet, 1925: 275).

No obstante, como se explicó, la tendencia general del discurso crítico es utilizar oposiciones que segregan la producción de las escritoras de lo literario o que conciben una literatura distinta en y para ellas. Se establece la ecuación "literatura femenina" = emoción = expresión, frente a la nunca explicitada Literatura (¿literatura masculina?) = razón = arte. Nótese la asimetría: mientras que a la literatura femenina corresponden términos comunes y vacíos de conceptualización estética o literaria, a lo masculino, la literatura en general, corresponde el arte, signo lleno, histórico. Si el texto femenino no es literatura o no es arte, ¿qué es? Es la escritora, la Mujer. La tautología es completa y el círculo se cierra sobre un vacío: signo ahistórico por definición, la esencia Mujer sólo puede soportar el peso de lo inexistente.

"Depositaria de la irracionalidad del mundo"

En el proceso de construcción de los referentes la crítica se ve impelida, como se ha dicho, por un afán de verosimilitud que la hace adecuar sus objetos al mito. Al proponer la relación de

ambos referentes entre sí, de nuevo se impone la necesidad de verosimilitud. El biografismo resalta como un recurso consagrado por la tradición y respaldado por el sentido común. Procedimiento de todo discurso crítico que busca la verosimilitud, se encuentra en la base de los procedimientos de adecuación entre texto y escritora, dos exigencias a que está sometido el discurso crítico. De hecho, recursos como la insistencia en lo normal de la vida de Delmira y en la imagen hogareña de Juana, se hacen necesarios debido a la exigencia verosimilizante del género crítico. Este debe dar a conocer una escritora y un texto que coinciden con el mito, pero, a la vez, deben relacionar estos elementos de manera natural, lógica, de acuerdo con las exigencias y normas de lo verosímil.

La confluencia de estos dos requerimientos, uno derivado de lo que la crítica concibe como literatura y otro de lo que define como literatura femenina, se resuelve una vez más en favor del mito. El supuesto de la referencialidad del lenguaje literario y de la vida del escritor como elemento explicativo último convierte la función crítica en una labor de cotejo entre la biografía y el texto. En este caso, no interesa destacar siquiera aspectos que se señalan cuando se trata de la literatura escrita por hombres: viajes, política, estudios, lecturas. Interesa, sobre todo, hacer resaltar los aspectos relativos a la vida emocional de la escritora, con lo que el individuo, como principio explicativo, desaparece ante la esencia femenina. La poesía es así evocación de las vivencias y se explica mediante el desarrollo espiritual de la escritora. La calidad del texto se relaciona con el tipo de vida sentimental, con el hecho de ser o no madre, de ser casada o soltera, con la inevitable alusión al paradigma normalidad/anormalidad.

La metonimia escritora por texto, la constante referencialización, la utilización predominante de criterios psicologizantes para examinar los textos, la comparación de cada autora con otras escritoras preferentemente y, sobre todo, la reducción de cada escritora a la esencia Mujer, al eterno femenino, convierten aquella frase inicial "la mujer escribe poemas", de la cual el texto crítico sería su expansión, en la frase "el poema es la Mujer". La metonimia no es un simple recurso del estilo sino el principio de una estructura retórica subyacente en el discurso crítico.

El develamiento de esta estructura ha permitido, además, descubrir consecuencias interesantes respecto de la concepción estética que mueve este discurso: por un lado, se aleja lo escrito por mujeres del terreno de lo literario, y por otro, se privilegia una idea del arte como espontaneidad y con esto, se niega el trabajo estético, la producción signíca que implica todo texto. Aunque en apariencia se estudia el "proceso" de escritura -cuándo, cómo y dónde se escribió cada texto- éste tiende a verse más como un acto de creación que como un proceso de trabajo con un lenguaje.

Por último, el estudio de la estructura retórica del discurso crítico lo ha vuelto transparente como pseudoconciencia y metalenguaje, como una moral, o sistema de reglas, "prescripciones morales cuyo fin es vigilar... los desvíos del lenguaje pasional" (Barthes, 1966b: 10); finalmente, como una práctica social, una técnica privilegiada de los propietarios de la palabra.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: REPRESIÓN Y SUBVERSIÓN

what is the difference? It is never given
as such but must be produced.
Difference is produced by differing.
Jonathan Culler

El interdicto de la palabra

Tan excepcional fue el talento de Sor Juana Inés de la Cruz y tan sobresaliente su producción que, a pesar de las encendidas polémicas que suscitó su vida y que aún hoy provoca y de los variados enigmas que todavía inquietan a los críticos más dedicados, su fama de escritora decisiva de las letras hispanoamericanas no ha sido puesta en duda. Al contrario, parece ser su reconocimiento indiscutible el elemento esencial que une las más diversas y contradictorias posiciones en torno a la autora y sus textos literarios.

Mirta Aguirre la califica como "suprema señora de las letras de los Siglos de Oro en el Nuevo Mundo" (Aguirre, 1975: 9) y Josefina Muriel considera que la genialidad excepcional de Juana Inés opaca la obra de todas las otras poetisas del Virreinato (Muriel, 1982: 121. Resulta interesante hacer notar que la valoración de esta última historiadora tiene como punto de partida la producción de las otras mujeres escritoras de la época y no la literatura general del período. En el estudio de Muriel, la obra de Sor Juana se inserta en la cultura femenina novohispana, con lo que una segregación inevitable -el gineceo literario- preside la apreciación del valor estético de su producción.

Anderson Imbert es muy explícito al valorar la obra de Sor Juana Inés de la Cruz y la considera "la voz más viva, graciosa y entonada del período barroco hispanoamericano" (Anderson Imbert, 1954: 96), síntesis de todas las corrientes culturales y estéticas vigentes en la primera mitad del siglo XVII.

El juicio de Alfredo Roggiano no sólo apunta a la relevancia de esta figura sino que enmarca claramente muchas de las nuevas lecturas que hoy se emprenden, y que, sin lugar a dudas, seguirán apareciendo en los próximos años sobre la producción de esta escritora hispanoamericana. Para Roggiano, Sor Juana inaugura en la América Española la era del saber crítico, "el saber que destruye el conocimiento establecido y propone otro nuevo" (Roggiano, 1977: 53).

El consenso que existe en torno a la importancia de esta representante de las letras del Continente no significa, sin embargo, que la aceptación y el interés por su aporte haya sido constante e ininterrumpido. Octavio Paz abre su excepcional estudio sobre Sor Juana constatando que en nuestro siglo es el poeta Amado Nervo quien en el año de 1910 encendió en México "la

chispa del reconocimiento" al publicar su libro *Juana de Asbaje* (Paz, 1982: 11). Tampoco significa el mencionado consenso que todas las lecturas que han merecido sus textos conduzcan a una discusión amplia de su escritura innovadora, contestataria, crítica y autónoma, gracias a la cual ocupa un lugar completamente singular en las letras de Hispanoamérica.

El renacimiento del interés por Sor Juana Inés de la Cruz y por su producción está marcado por un elemento central anunciado ya en la dedicatoria del libro de Nervo: "a las mujeres todas de mi país y de mi raza" (Nervo cit. por Paz, 1982: 11). En efecto, tendencias críticas contemporáneas han generalizado la imagen de Sor Juana como una feminista insigne, lo que obliga a releer su obra y a reinterpretar su sociedad y su vida. Así, lo que antes era un elemento escamoteado de su producción o una simple indicación marginal, ineludible para algunos críticos a nivel de la temática de los textos de la autora, ha ido convirtiéndose en verdadero centro de las reflexiones de los críticos sorjuaninos.

En el año de 1974 México declara a Sor Juana Inés de la Cruz la Primera Feminista de América (Grupo Feminista de cultura, 1979. Mirta Aguirre, en su estudio de 1975 considera la *Respuesta* un manifiesto prefeminista decisivo y casi insospechado en la época (Aguirre, 1975: 76-77). Octavio Paz no vacila en llamarla feminista y no aparta su análisis de esta dimensión de su obra que, a lo largo del estudio, se va mostrando como un elemento inseparable de la consideración estética, histórica y cultural de la producción de Juana Inés. Para Paz la significación de la autora sólo es visible si se la incorpora en el marco general de la historia de la cultura hispánica, en la que su escritura introduce un componente desconocido hasta entonces: la irrupción de una conciencia femenina (Paz, 1982: 533).

También Sabat-Rivers estudia esta autora como un alto exponente del feminismo, terreno en el que, en su opinión, Sor Juana fue verdaderamente revolucionaria. La defensa de su sexo marca toda su producción y se encuentra en todos los géneros que cultiva (Sabat-Rivers, 1982: 278)⁹.

Es así que Nervo cuando, según se ha dicho, dedica su libro "a las mujeres todas de mi país y de mi raza", resume ya ciertas líneas medulares de la relectura que en este momento es posible realizar sobre la producción de la autora. En primer lugar, un estudio de la escritura sorjuanina no puede dejar de considerar, en posición privilegiada, la problemática de la desigualdad de los sexos y la sujeción femenina en las relaciones de poder de la época y, en segundo lugar, la inserción de esta escritora y su infatigable decisión de ejercer el derecho a la palabra en el contexto particular de la sociedad de la Nueva España y la patria criolla.

El análisis que aquí se propone intenta desarrollar parte de las líneas recién apuntadas al describir algunos mecanismos de control que actúan sobre esta escritora y su palabra y mostrar los rasgos particulares que a veces éstos adquieren al desplegarse en contra de un productor cultural que tiene una característica insoslayable: se trata de una mujer y de una mujer que denuncia constantemente la sujeción a que una sociedad falocrática y jerárquica la reduce. La contradictoriedad social y cultural no deja sin embargo de manifestarse, y los más severos mecanismos de coerción no logran evitar el gesto subversivo: la escritura de Sor Juana, matriz de contradicciones, es, a la vez, la muestra más clara de la magnitud de las formas de coacción que intentan acallar una voz contestataria y la realización acabada de una subversión excepcional e

⁹ Refiriéndose a los villancicos dice Raquel Chang-Rodríguez: "Ellos muestran las preocupaciones que atenazaron a la poeta en cuanto al conflicto entre religión y conocimiento, los derechos de la mujer y el papel de los sectores marginados en la sociedad novohispana" (Chang-Rodríguez, 1983: 25).

inagotable que atenta contra las más fuertes relaciones de poder vigentes. Acatamiento y desobediencia, sumisión y subversión, coexistencia de contrarios, es quizá el aporte más relevante del barroco y el atajo escondido que conduce a la liberación de una palabra marginada y silenciada hasta el desgarramiento.

El énfasis de esta lectura se dirige pues al discurso propiamente literario. El estudio se centra en una obra en prosa que sigue suscitando el interés de historiadores, literatos y críticos, y que, dada la problemática que ocupa estas páginas, puede considerarse el texto medular de la autora, la **Respuesta a Sor Filotes de la Cruz** (1691). El análisis de este texto y de las circunstancias que rodearon su aparición es un campo fértil para la comprobación de la siguiente hipótesis: existen mecanismos de control y neutralización de la palabra creadora que, en algunos casos, asumen rasgos particulares al ser aplicados a la producción de la mujer escritora. Esto impone determinadas condiciones a su escritura y, por ello, a la posible subversión que en ella puede operarse¹⁰. Evidentemente, el estudio de este problema no agota la consideración de Sor Juana Inés de la Cruz como voz original y crítica de su tiempo, conciencia lúcida y oposicional que abre un espacio de discusión interminable en los más variados ámbitos. Abarcar uno de ellos, aunque sea en forma inicial, es ya un objetivo cuyo logro aseguraría la satisfacción del analista.

Los mecanismos de control

En el proceso de producción, circulación y consumo la literatura, en tanto práctica discursiva, está sujeta a mecanismos de control específicos. Al sistematizarlos, Foucault los ha definido como: los que actúan sobre el discurso, que se pueden clasificar en internos y externos, y los que se dirigen no ya al discurso sino que propician el condicionamiento del sujeto productor (Foucault, 1970).

En el caso de Sor Juana Inés de la Cruz y de su producción literaria es posible observar la existencia y la eficacia de los tres mecanismos citados. Esta constatación va acompañada sin embargo de una no menos significativa: como ya se dijo, en relación con la mujer escritora los procedimientos generales de control de la palabra artística adquieren algunas veces rasgos particulares, en correspondencia con la especificidad de la sujeción que viven las mujeres y, en este caso, concretamente Sor Juana en la sociedad virreinal. La influencia que esto tendrá en su discurso literario es la preocupación central del análisis, que busca describir una cierta retórica de la opresión y la subversión.

Juana Inés de la Cruz vivió en la sociedad aristocrática de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVII. Época de apogeo de la Nueva España que incuba sin embargo duras tensiones; entre ellas la oposición entre criollos y españoles juega un papel relevante, en relación con la cual puede ser estudiada en forma muy fructífera la producción de Sor Juana. La sociedad virreinal tiene un estado fuertemente centralizado, con una burocracia poderosa que protege particularismos y ventajas. Entre ellos el de la superioridad masculina es, tal y como lo prueba Sor Juana Inés, uno de los más arraigados y poderosos. La sociedad hispánica en la que vive Sor Juana manifiesta una acentuada misoginia y la escritura se ve enfrentada a una cerrada cultura masculina. Esta "civilización de hombres y para hombres" (Paz, 1982: 94) encuentra un medio privilegiado de legitimación y reproducción en el paralelismo entre androcentrismo y

¹⁰ E. Cros ha estudiado con detalle el carácter complejo de las prácticas literarias -espacio de perversión, reproducción y subversión-, incorporándolo detenidamente a los diversos niveles de su dispositivo analítico (Cros, 1983), y con particular interés su estudio (Cros, 1985: 129-148).

teocentrismo en que se funda la tradición patriarcal judeocristiana (Bingemer, 1986: 135-166) y que en la sociedad virreinal se concreta entre otras cosas en el fabuloso poder ideológico y material de la jerarquía eclesiástica católica. Aguiar y Seijas, el arzobispo de México en la época de Sor Juana, célebre por su misoginia, su austeridad extrema y su arrogancia, representa un ejemplo perfecto de este poder patriarcal que goza además de la fuerza indiscutible conferida por su supuesta cercanía a los atributos de la moral religiosa.

El condicionamiento de la escritora

La sociedad colonial hispanoamericana impone al escritor una serie de condiciones de tipo sociológico¹¹. La restricción del alfabetismo a las clases superiores y al pequeño núcleo de sus dependientes determinó la casi imposibilidad de que la procedencia social de los literatos trascendiera la clase señorial y sus asociados. Determinó asimismo una restricción del público, constituido por una minoría privilegiada. Los lectores de Sor Juana son el arzobispo, el obispo, el Inquisidor, representantes de una estructura de poder en la que la ortodoxia, los intereses y las pasiones adquirirían elevados niveles de exaltación (Paz, 1982: 16). Estos lectores temibles influyeron decisivamente en Sor Juana, cuya escritura no ignora la condición de sus destinatarios. El conjunto de elementos mencionados determina que en la época la actividad literaria no se profesionalice y que la labor de los escritores se confunda, según Merquior, con la ceremonia religiosa y la conmemoración pública o familiar. Los autores de textos literarios no se distinguen claramente del funcionario o el sacerdote, de forma tal que este grupo no adquiere aún consistencia sociológica.

El escritor colonial hispanoamericano es pues un miembro o un asociado de la clase señorial, lo que se traduce en una serie de condicionamientos particulares. Es en este contexto que debe insertarse una Sor Juana que participa de la vida social de la corte virreinal¹² y en juegos de suertes y certámenes literarios; sociedad en la que el elogio al virrey y el aplauso por su talento van aunados (Muriel, 1982: 149 y sgtes.)

Según Merquior el paso al escritor profesional de origen burgués sólo se consuma en Hispanoamérica a fines del ochocientos: "Ha marchado paralelamente a la ampliación del público, a su diversificación, al desarrollo de la prensa y del libro y a la costumbre de remuneración específica del trabajo literario" (Merquior, 1972: 374).

A la limitación y la homogeneidad del público, la dependencia de la clase señorial y la ausencia de profesionalización deben añadirse los problemas de circulación de las obras en estos momentos¹³. Aguirre insiste en que los villancicos de Sor Juana "circulaban en áreas muy limitadas" (Aguirre, 1975: 87) y Paz señala cómo, por ejemplo, la *Respuesta*, verdadera defensa de la autora, circuló primero manuscrita entre amigos, y sólo se publicó después de la muerte de la escritora, en 1700 (Paz, 1982: 551).

¹¹ Partimos en cuanto al desarrollo de este problema de las ideas de José G. Merquior expuestas en su artículo "Situación del escritor" (Merquior, 1972: 372-388).

¹² "En la Corte, Juana era continuamente requerida a escribir versos para celebrar acontecimientos sociales o históricos conectados con la corte o con el clero..." (Sabat-Rivers, 1982: 277).

¹³ B. Anderson recuerda que aunque la imprenta llegó temprano a la Nueva España, se mantuvo por dos siglos bajo el estricto control de la Corona y la Iglesia. Hasta fines del siglo XVII esta existía sólo en la ciudad de México y en Lima, y su producción era casi exclusivamente eclesiástica (Anderson, 1983: 61).

El panorama descrito configuró un espacio sumamente restringido para la libertad del literato, limitada fuerte y sólidamente por el poder y la censura. En este terreno existía, además, en la sociedad virreinal de la Nueva España, el temible Santo Oficio, a cuyo poderío alude directamente la autora en su *Respuesta*: "yo no quiero ruido con el Santo Oficio..."¹⁴.

El caso de Sor Juana

La vida de Juana Ramírez se conoce sólo fragmentariamente¹⁵ y esto ha provocado en algunos casos peligrosas fabulaciones y arriesgadas hipótesis de quienes hacen coincidir un prejuicio sobre el escritor barroco, sobre la mujer escritora o sobre los literatos de la sociedad de la Nueva España con un referente supuestamente real y objetivo. Afortunadamente el renovado interés que suscita la figura de esta religiosa docta del barroco hispanoamericano y la problemática de la mujer en general han ido generando nuevos trabajos de investigación. A partir de aquí es posible empezar a elaborar la propuesta de una biografía de la autora que supere los diversos procesos de mitificación tan comunes en relación con ella y que propicie, una reinterpretación de la situación de las mujeres en la sociedad de entonces.

La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, que no por casualidad ha sido llamada por Anderson Imbert "uno de los más admirables ensayos autobiográficos en lengua española" (Anderson Imbert, 1954: 97) es un documento valiosísimo por los datos que contiene acerca de la infancia y las inclinaciones de la autora. Información fragmentaria, dado el objetivo peculiar que motiva la epístola es, sin embargo, de extrema utilidad para ubicar algunos mecanismos de coacción que la sociedad de entonces desplegaba con respecto a una niña curiosa, a una joven inquieta y amante del saber, a una mujer independiente y con una clara conciencia de las limitaciones -sociales y no intrínsecas- que debía enfrentar su condición femenina.

La misiva de Sor Filotea de la Cruz, que acompaña la publicación en noviembre de 1690 de la *Carta Atenagórica* y que, a un nivel inmediato, motiva la *Respuesta* de Sor Juana, tiene una reconvencción que la autora comprende perfectamente: es censurada no en su condición de religiosa sino básicamente de mujer-religiosa. Tan inseparable es una de la otra que la *Respuesta* se convierte no sólo en un análisis de su vocación sino sobre todo en una denuncia de la desigualdad femenina y en una defensa de su derecho a la educación y a la palabra.

Sor Juana escribe en la *Respuesta* una auténtica justificación de su amor por el saber y las letras profanas, deja ver con claridad que su vocación verdadera es la de literata y que son las limitaciones del medio las que le imponen el camino de la vida religiosa. Al respecto afirma M. Aguirre, impugnando claramente a la crítica mitificadora de esta figura rebelde de las letras: "¿Qué se hizo monja por propia voluntad? ¿Qué no la obligó nadie? La obligó la vida" (Aguirre, 1975:12). Su natural inclinación al estudio, a la reflexión solitaria y a las "letras humanas" se consideraba inadmisibles en una mujer y en una religiosa. Refiriéndose a su salvación dice que por ella:

sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi

¹⁴ Sor Juana Inés, 1957, IV: 444. Las siguientes citas de este texto se refieren a esta edición.

¹⁵ Señala Sabat-Rivers que los documentos conocidos "ayudan a perfilar pero nunca a dilucidar la vida enigmática de esta extraordinaria mujer del siglo XVII español y mexicano" (Sabat-Rivers, 1982: 275).

estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros (p.446).

Este íntimo desacuerdo, proyección interior en el sujeto de imposiciones ideológicas y sociales de carácter externo, se ve reforzado por la censura y la persecución abierta de autoridades -masculinas y femeninas- que llevan su represión hasta la prohibición explícita del estudio y la creación literaria. Sor Juana no cede ante la magnitud de la censura y reafirma su autonomía con la dedicación sostenida a las letras profanas, a la composición de comedias, décimas, redondillas, sonetos y romances. No por ello desaparece el conflicto, que Sor Juana encara con una decisión aplastante.

Su niñez es un caso ejemplar de la lucha entre una niña inquieta y un medio limitante. Octavio Paz, al estudiar la historia de los Ramírez, con los que Sor Juana se crió, y los retos que tuvieron que enfrentar las mujeres de esta familia, así como el asunto de la bastardía de Sor Juana y de su esfuerzo por dejar en la sombra la figura de su padre (Paz, 1982: 93 y sgtes.), encuentra en la vida de esta mujer una fuente rica del feminismo que desarrolló más tarde. Su precocidad para la lectura y su ansia de saber la llevan a solicitarle a su madre que la envíe a México vestida de hombre para poder asistir a la Universidad. Ciertamente Sor Juana no es el único caso y como ella muchas otras mujeres de su época se vieron obligadas a cambiarse de ropa para transgredir las prohibiciones originadas en su sexo. En la Nueva España, según la consigna Muriel, ya se conocía el caso de la Monja Alférez (Muriel, 1982: 143).

Su condición de criolla es un elemento más de esta situación de marginalidad que vive Juana. Refiriéndose a su ingreso al convento aristocrático de las Carmelitas, Sabat-Rivers supone que "el ambiente desdeñoso hacia la sobresaliente criolla no rica (fue) lo que precipitó su salida al cabo de sólo tres meses" (Sabat-Rivers, 1982: 277)¹⁶.

Sor Juana debe así enfrentar múltiples contradicciones, además de la pequeñez del medio pueblerino y más tarde el rigor impuesto por el estudio solitario, pues debió formarse sola y con grandes esfuerzos. En 1669 profesa en el Convento de San Jerónimo, en el que no encuentra sin embargo la privacidad deseada para dedicarse por completo a las letras y al estudio. A pesar de todas estas restricciones Juana Inés gana una fama creciente que sobrepasa las fronteras de la sociedad virreinal.

La burocracia eclesiástica se siente profundamente amenazada por la superioridad intelectual de esta religiosa docta, a cuyo talento se une una condición inaceptable en la época: la de su sexo. En la compleja sociedad colonial, en la que abundaban las querellas de rango de las que no eran ajenos los jerarcas de la Iglesia, la fama de Sor Juana se calificó como un pecado contra la obediencia necesaria de toda religiosa cumplida. Proliferan las amonestaciones, los ataques y la censura, lo que llega a su clímax en el momento de la escritura de su *Respuesta*.

Pero no fue fácil doblegar esa "oveja ingobernable" según la frase de Aguirre (Aguirre, 1975: 20). Espíritu indómito, el silencio doloroso de Sor Juana llega hasta nosotros por su voz fina, profunda y a veces desgarrada, que no han logrado acallar ni la indiferencia, ni el sostenido poder falocrático al que espectacularmente se enfrentó a lo largo de su vida.

¹⁶ Las huellas del importante conflicto histórico en el que esto se enmarca y que determina una tensión entre criollos y españoles han sido señaladas por algunos críticos en la producción textual de esta escritora novohispana. (Cf. entre otros Sabat-Rivers, 1982: 280; Bellini, 1985: 155 y sgtes.)

El control del discurso: la crítica

Si bien existe hoy consenso en torno al papel activo del discurso de la crítica en el proceso de escritura y lectura de los textos literarios, el estudio de esta práctica discursiva en relación con la literatura escrita por mujeres ha indicado que es necesario completar este aserto con una serie de formulaciones adicionales. En efecto, cuando se refiere a la literatura producida por mujeres, la crítica no sólo afina su capacidad de censura y hasta de reproche, sino que, fundamentalmente, se sujeta a un código que confiere al habla rasgos particulares. Este código se sostiene en el poderoso mito de lo femenino, construcción ideológica fundada en una deformación (Barthes, 1957: 214) que tiende a naturalizar lo histórico y cuya existencia busca una monopolización del sentido.

La crítica existente en torno a la producción de Sor Juana Inés de la Cruz no es una excepción. La persistente desigualdad femenina a lo largo de los siglos explica la renovada presencia del mito como código implícito en diversas manifestaciones discursivas. En la crítica aparece de diversas formas, obedeciendo a los rasgos peculiares de la autora y sus textos y a las cambiantes condiciones de circulación que enfrenta.

Gracias al estudio que Octavio Paz ha dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, se cuenta hoy con una verdadera sistematización de la multiplicidad de posiciones críticas existentes en torno a la escritora. Es por ello que este apartado se basa en Paz, quien propone dos tendencias críticas principales y busca los orígenes de lo que podría llamarse una tercera posición que de diversas maneras impugna las anteriores. El análisis de Paz, junto al de otros críticos contemporáneos, se inscribe dentro de esa tercera línea, lo que conduce a la relectura de la obra sorjuanina desde una perspectiva renovadora. Según Octavio Paz hay todo un grupo de escritores católicos que se han ocupado de la producción de Sor Juana y que han operado una especie de santificación de su figura. Movidos y hasta perturbados por la preocupación edificante, han construido una Sor Juana y una producción textual suya, coherente con una imagen fija e indiscutible: la de una santa. Autora y obra resultan ser construcciones particulares, en la medida en que deben adecuarse a un mito. El ocultamiento de sus determinantes propicia la ilusión de que se trata de un referente exterior al discurso y por ello "real", mecanismo indispensable para que la crítica pueda ejercer su función persuasiva. Paz incluye en este grupo, cuyo enfoque tiene como resultado una imagen deformada de Sor Juana que oculta o minimiza hechos, o que los acentúa y resalta a conveniencia, a críticos tales como el padre Galleja, A. Méndez Plancarte, Alberto Salcedo, R. Ricard y Ezequiel Chávez.

La obra crítica de Josefina Muriel, que ya se ha citado, no sólo pertenece a esta tendencia sino que confirma la agrupación propuesta por Paz. Partiendo básicamente de Calleja y de Méndez Plancarte, Muriel consigue desfigurar la imagen de Juana Inés, presentándola básicamente como una mujer santa, cuya cultura y producción literaria se circunscriben a la teología. A juzgar por el análisis de Muriel, Sor Juana es ante todo una mujer devota, de "profunda devoción mariana" (Muriel, 1982: 160), una religiosa ejemplar cuya vida representa una perfecta y sosegada adecuación a las exigencias dominantes de su época.

Esa cultura femenina de que habla Luis Vives como necesaria a las mujeres de su tiempo, cimentada en la Biblia, la tuvo Sor Juana en grado superlativo. Bien podemos decir que no hubo alguna de las Sagradas Escrituras que escape a su estudio (Muriel, 1982: 262).

Más que a una neutralización de cualquier rasgo disonante en los textos de Sor Juana, esta tendencia llega hasta el atropello de su palabra.

Una segunda posición crítica desemboca en el peligroso terreno de la anormalidad y lo patológico. Para algunos autores la vida de Juana Inés lleva la "marca de neurosis" (Anderson Imbert, 1954: 100) y su obra no es más que una pantalla de una personalidad perturbada. El estigma de neurótica está acompañado de la acusación de tendencias masculinas en la poetisa, cuyo conflicto íntimo se define como una tensión entre "una naturaleza femenina y un deseo de autoridad masculina" (Anderson Imbert, 1954: 100). Esta tendencia está representada fundamentalmente, de acuerdo con Paz, por el estudio de Ludwing Pfandl, influenciado por el psicoanálisis¹⁷. Muy cercano a este enfoque, que remite el potencial creador femenino necesariamente a una perturbación mental, se hallan los intentos de construir la imagen de una escritora escandalosa, agobiada por una anormalidad sentimental. La confesión que hace Sor Juana de su rechazo al matrimonio -inaceptable en una mujer- propicia las más extremas suposiciones acerca de una pasión prohibida de la que no se atrevía a hablar. Dentro de este contexto, la gran amistad que tuvo con doña María Luisa Gonzaga y Manrique de Lara, condesa de Paredes y Virreina de la Nueva España, ha servido de excusa para las más desmedidas elucubraciones (Aguirre, 1975: 14). Como se pone de manifiesto, esta última tendencia se muestra particularmente interesada en la vida amorosa de la autora, dato de la poetisa que la actitud edificante soslaya o idealiza, y que la corriente de la "anormalización" de Juana Inés manipula y exagera. En uno y otro caso el sujeto productor del discurso resulta enjuiciado en sus niveles más íntimos en los que se encuentra la explicación última, según la crítica, de ese comportamiento anormal que lleva a una mujer a creerse merecedora del derecho a la palabra.

La tercera posición, que tenderíamos a llamar disonante, supera las dos salidas extremas mencionadas y trasciende la pregunta ¿santa o neurótica? En efecto, autores como Octavio Paz, Mirta Aguirre, Josefina Ludmer, Raquel Chang-Rodríguez y Georgina Sabat-Rivers entre otros, tienen en común, a pesar de sus divergencias interpretativas, la voluntad de romper con el mito y releer a Sor Juana desde otra perspectiva. Esta última tendencia busca la inserción de la autora en la sociedad de su tiempo con el propósito de comprender, dentro de ella, los rasgos peculiares de su vida y su producción textual. Dentro de este marco la beatificación y la neurotización de la escritora resultan insostenibles e improductivos. Estos estudiosos se plantean además la importancia de la obra de Sor Juana en el contexto de la tradición literaria y cultural hispánica, sin descuidar la cuestión de la significación artística de su palabra. Pero quizás la característica general más importante de esta tendencia es la incorporación, como objeto de discusión medular, de todos los elementos discrepantes de los textos de la escritora que se colocan más allá del escándalo pasajero y que provocaron -y provocan- una verdadera ruptura de patrones de pensamiento y comportamiento oficiales y ortodoxos. La lucha de Sor Juana por los derechos de la mujer, la defensa de las letras profanas, la incorporación de lo popular y de los elementos marginados de la sociedad a la poesía, la crítica a la burocracia eclesiástica y en fin, el cuestionamiento del falocratismo dominante son elementos de la producción de la autora que esta crítica disidente no soslaya, haciéndose así eco de la poderosa disonancia de esta voz tan singular de la cultura de Hispanoamérica.

¹⁷ Además de la obra de Pfandl *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de América*, Paz menciona otros autores que explotan esa supuesta "masculinidad" de la escritora (Paz, 1982: 52).

El barroco y la escritura del siglo XVII

Al estudiar el período y la estética que la historia del arte europeo denomina barroco, Vitor Manuel Aguiar e Silva define el siglo XVII como su núcleo fundamental (Aguiar, 1968: 276). Por su parte, Octavio Paz denomina la poesía barroca de la Nueva España "una poesía transplantada y que tenía los ojos fijos en los modelos peninsulares, sobre todo en Góngora" (Paz, 1982: 80). El análisis del barroco europeo y este período de la literatura hispanoamericana lleva en forma indiscutible a la siguiente conclusión: todo acercamiento a la producción literaria de Hispanoamérica en el siglo XVII debe partir al mismo tiempo de la consideración de los condicionamientos de la cultura europea sobre la hispánica de la misma etapa y de sus propias particularidades, originadas en una historia y una experiencia específicas y diferenciadas.

Severo Sarduy, en un artículo sumamente sugestivo (Sarduy, 1972: 167-184) establece una serie de categorías para el análisis del barroco y del neobarroco hispanoamericanos, sin apartarse de las interpretaciones elaboradas en torno al barroco europeo. Esta postulación de un nuevo barroco en la Hispanoamérica del siglo XX -con toda su particularidad- no deja de tener ciertos antecedentes en la afinidad que diversas corrientes poéticas europeas de nuestro siglo han mostrado con el barroco, lo que ha favorecido decisivamente su redescubrimiento (Aguiar, 1968: 265-266).

La crítica del barroco muestra una especial heterogeneidad de posiciones y la persistencia de interpretaciones contrapuestas parcial o totalmente que transcriben quizá la complejidad misma del movimiento que pretenden explicar.

No es el propósito aquí -ni por ahora una posibilidad- intentar una sistematización de las diversas tesis existentes en torno a este movimiento y mucho menos arriesgar una interpretación. No obstante, el interés por analizar un texto de una escritora barroca orientado por el deseo de conocer los mecanismos particulares de control y de subversión que afectan su discurso, conduce a una cierta lectura de las afirmaciones de los estudiosos de esta manifestación estética. Lo anterior se traduce en un voluntario énfasis en ciertas propuestas de los críticos, las cuales, al ser rescatadas, se organizan de un modo particular en función del objetivo que anima el análisis.

Las observaciones anteriores indican claramente que esta lectura de ciertas tesis en torno al barroco -cuya fundamentación no se discute- tiene un carácter provisional, voluntariamente heurístico y sólo pretende incitar la discusión y prefigurar nuevas formas de acercamiento a un problema más general que está en la base de este trabajo: el de la relación entre la mujer y la literatura.

Al analizar el barroco europeo y el barroco colonial hispanoamericano, Sarduy propone como categoría medular la noción de descentramiento, que desde su punto de vista resume el carácter fundamental de esta corriente estética. Desaparece con el barroco la evidencia central, el centro único, lo que propicia una suerte de dispersión de la imagen que se construye de la realidad¹⁸. Este descentramiento afecta, pues, la entidad logocéntrica que, sin embargo, no será impugnada sino hasta más tarde, precisamente, dice Sarduy, con el neobarroco latinoamericano.

¹⁸ B. Anderson da elementos importantes para comprender esta gradual relativización al explicar el proceso de declinación histórica de las comunidades globales del pasado y de sus correspondientes lenguas sagradas, concebidas en ellas como emanaciones de la realidad. Esta coherencia de representaciones declina después de la tardía Edad Media; de la misma forma, los estados dinásticos, que se organizan alrededor de un centro superior cuya legitimidad deriva el orden divino, empiezan su lento declive en Europa occidental en el siglo XVII (Anderson, 1983: 20-28).

El barroco colonial elabora pues un universo móvil y descentrado pero aún armónico. La consonancia está dada por el logos exterior, que aún organiza y precede a las imágenes: "Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios -el verbo de potencia infinita- jesuita y su metáfora terrestre, el rey" (Sarduy, 1972: 183).

La dispersión y la movilidad propiciada por el barroco es percibida de diversas formas por los estudiosos, quienes caracterizan esta corriente estética por una especie de "doble conciencia de la escisión del mundo y de su unidad" (Paz, 1982: 77). Coexistencia de contrarios, el barroco es producto de una profunda crisis espiritual que se manifiesta en una serie de tensiones no resueltas: entre el cuerpo y el alma, entre la duda y la fe, entre la sensualidad y la conciencia de la muerte, entre el instante y la eternidad (Paz, 1982: 77).

Ya las categorías antitéticas propuestas por Wolfflin¹⁹ anunciaban el rasgo peculiar de esta compleja corriente estética que se goza en los contrastes, las inversiones, la paradoja y el claroscuro. Arte de un profundo dinamismo cuya mayor invención literaria es precisamente, según Paz, la unión de contrarios. Severidad y disolución, austeridad y relajación, religiosidad y sensualidad coexisten, en una **coincidentia oppositorum** (Paz, 1982: 105), que resume el espíritu barroco.

La estética móvil y activa lejana del "sistema de adquisiciones estables y reposadas en que se había detenido el Renacimiento" y liberada de "siglos de orden, de pasividad" (Montano, cit. por Aguiar, 1968: 283) constituye una reacción contra la conciencia ordenada y el espíritu de unidad del clasicismo. El barroco propone una conciencia fragmentada de la realidad que atenta contra el racionalismo, fuente filosófica central del clasicismo. La claridad, el orden y la razón sufren un proceso de dispersión, en correspondencia con una época conturbada e insegura.

Las nociones apuntadas pueden ser leídas desde los aportes de diversos estudiosos que, en la época contemporánea, han analizado el logocentrismo de la cultura occidental. Dado que el centro de interés aquí es la situación de la mujer en el terreno de la producción cultural y por ello la problemática feminista, es posible apoyarse en este apartado en un trabajo de Zulma Nelly Martínez (1985), en el que esta problemática se relaciona con la práctica desconstruccionista francesa y las revelaciones de la física contemporánea.

Martínez explica cómo el desconstruccionismo, aprovechando la experiencia de la nueva física, impugna el logocentrismo tradicional y su afán de orden, de verdad y de razón. Al desafiar "el orden establecido, la conciencia razonante y las verdades consagradas" (Martínez, 1985:39) el desconstruccionismo y la física contemporánea se muestran como reivindicadores de lo femenino, y el logocentrismo y la física tradicional se revelan en su carácter esencialmente masculino.

La cultura logocéntrica es fundamentalmente racionalista y este logos (simultáneamente verbo y razón) destierra todo lo innombrable e irracional: "todo aquello que por irracional se muestra innombrable y/o por innombrable se revela irracional" (Martínez, 1985: 41). Es por ello que a la mujer, "depositaria de la irracionalidad del mundo", se le ha negado sistemáticamente la facultad de interpretar y por lo tanto crear el mundo.

El logocentrismo, de carácter esencialmente falocéntrico, dicotomiza el mundo y, al hacerlo, propone una jerarquía. Es precisamente esta jerarquización la que, sin ser aún impugnada, resulta inicialmente descentrada en la **coincidentia oppositorum** que inventa el barroco. Desafío inicial del logos, la unión de los contrarios o, si se quiere, la dispersión de la relación de dicotomía y de jerarquía rígida establecida entre ciertas nociones (hombre/mujer,

¹⁹ Estas categorías son expuestas y analizadas por Aguiar, 1968: 262 y sgtes.

sujeto/objeto), representa un descentramiento de la supremacía del falo.

Los condicionantes impuestos por el modelo logocéntrico explican la asociación de la imagen de la mujer a ciertas características. En tanto en ella se encarna la fuerza de vida que desborda el modelo centrado en el logos, su potencia se relaciona con la locura, la neurosis o el frenesí. La crítica represora sobre Sor Juana Inés de la Cruz, que esconde lo que no se ajuste a la normatividad impuesta por un mito fundado, como se ve, en el modelo falocéntrico, ejemplifica bien esta acusación de irracional -santa o neurótica- con que se juzga a la mujer. Esto indica que la escritura de Sor Juana representa la irrupción de lo femenino: obviamente no se alude al sexo de la escritora, en tanto lo femenino puede encarnarse en mujeres o en varones, sino al potencial dinámico y creativo de su palabra, que desafía el orden establecido²⁰.

La nueva situación de los artistas en el período barroco, en tanto les permitía apartarse del canon (Paz, 1982: 77) y mostrar su "ingenio", propicia quizás junto a otros factores determinantes, una alteración inicial de la perfecta simultaneidad e identidad entre verbo y razón, y altera un tanto la confianza perfecta en torno a la capacidad del lenguaje de apresar la esencia de lo real. La escritura tumultuosa del barroco, su básica paradójica y contradictoria podría transcribir y, al mismo tiempo, crear las condiciones de una inicial pérdida de ingenuidad en la forma de concebir la relación lenguaje/realidad.

Mientras que la supuesta correspondencia que el arte clásico establecía entre significante y significado creaba la noción de una perfecta conformidad entre lo nombrante y lo nombrado, entre el lenguaje y las cosas, el barroco se complace en desplegar un lenguaje que habla del lenguaje y que atenta contra la confusión originada por el logocentrismo occidental entre el universo de signos y la realidad. Este lenguaje barroco, que en sus incansables perífrasis, digresiones, inversiones, desvíos, duplicaciones y tautologías, se goza en señalar el código que no sólo mediatiza el contacto con el mundo sino que, de alguna forma, lo "crea", inevitablemente propicia la crisis inicial de ese sentido último del mundo que, de acuerdo con el modelo logocéntrico, el lenguaje representa al representar el mundo. El mecanismo de significación generado por este lenguaje barroco, enamorado de sí mismo, es resumido por Sarduy de la siguiente forma:

lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática (Sarduy, 1972: 176).

Por lo tanto, es posible sugerir que la estética barroca, leída desde el cruce intertextual que se ha esbozado, puede verse como el producto -y a la vez la condición de posibilidad- de un cierto descentramiento inicial del logos y, por ello, del falocentrismo; propicia así la aparición de lo femenino (entendido como el cuestionamiento de verdades consagradas) en la escritura de uno de los representantes más acabados de esta corriente artística en Hispanoamérica.

La validez y los límites de esta propuesta, que se funda además en un análisis textual concreto, deberán ser discutidos y señalados por la investigación posterior.

²⁰ J. Culler, refiriéndose a la teoría francesa más radical, afirma que para ésta "le feminin" es "cualquier fuerza que desbarata las estructuras simbólicas del pensamiento occidental..." (traducción nuestra) (Culler, 1982: 49).

La Respuesta a Sor Filotea de la Cruz

Son bien conocidos -aunque no unánimemente interpretadas- las circunstancias que rodearon la aparición de este texto de Sor Juana Inés de la Cruz. En noviembre de 1690, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, decide publicar con el título de *Carta Atenagórica* la crítica de Sor Juana a un sermón del jesuita portugués Antonio de Vieira, que había sido pronunciado en 1650. Con una retórica cuidadosa y no exenta de ironía, en esta obra la escritora ataca a uno de los jesuitas más ilustres, cuya autoridad era muy apreciada por algunos sectores de la burocracia eclesiástica del virreinato de la Nueva España.

La *Carta Atenagórica* está precedida, a manera de prólogo, por una misiva firmada por Sor Filotea de la Cruz, mezcla de reconvención y aprecio, en la que se amonesta a Sor Juana por los asuntos que elige y se le formulan severas advertencias por su dedicación al saber profano. En esta carta Sor Filotea defiende la tesis de que las letras no deben ser censuradas en la mujer siempre y cuando no pongan en peligro la obediencia que su condición exige.

Esta misiva es la que provoca la famosa **Respuesta** de Sor Juana, fechada el 1 de marzo de 1691²¹. La *Carta Atenagórica* había suscitado una fuerte polémica, en el transcurso de la cual Sor Juana es atacada sin piedad por algunos clérigos y defendida por otros. La *Respuesta* de la escritora es una especie de explicación y defensa, no sólo de su actuación concreta en el caso del sermón de Vieira sino, más allá de esto, de su dedicación a las letras y al saber, de su vocación vital y de su condición de mujer. De este modo, el texto fundamental de la escritora se inscribe dentro de la problemática más vasta de las relaciones entre el conocimiento, la escritura y el poder²²:

todo escritor marginal, digamos el Inca, Sor Juana, Virginia Woolf, e incluso los escritores de la crisis actual de Occidente, se plantean sin excepción y con rigor desesperado los problemas de autor, autoría y autoridad (Castro-Klarén, 1984: 41).

La posición de la escritura lleva pues la marca de la marginalidad, de la experiencia opresiva y, con ella, el germen de la subversión (Slama, 1981: 70-71. Este lugar de origen de la palabra no es exclusivo de la literatura escrita por mujeres y es compartido por otros textos literarios hispanoamericanos que deben hablar desde espacios "ilegítimos", en un esfuerzo de ruptura, desbaratamiento o dispersión.

Pero, ¿quién es el destinatario de esta conocida *Respuesta*? La historia ha indicado la verdadera identidad de Sor Filotea de la Cruz: se trata de Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla. El uso de un pseudónimo por parte del obispo y la declaración de Sor Juana en el sentido de que su crítica al sermón de Vieira había sido escrita no con fines de publicación ni por propia voluntad sino a petición de otro, ha suscitado las más variadas hipótesis de parte de los críticos. Las interrogantes básicas son: ¿cuál es la verdadera identidad de Sor Filotea?, ¿es sincera Sor Juana al decir que su crítica a Vieira ha sido escrita para un destinatario individual y

²¹ Refiriéndose al *El Sueño*, Sabat-Rivers afirma: "Junto a la *Respuesta* constituye la base para la comprensión de Sor Juana como persona y como poeta" (Sabat-Rivers, 1982: 283).

²² En cuanto a las relaciones entre autoría literaria y autoridad patriarcal véase Culler, 1982: 59-61.

nunca para un público mayor?, ¿por qué, quien prologa y publica la *Carta*, se esconde bajo un pseudónimo? En fin, ¿por qué la publica, contradiciendo aparentemente la voluntad de la autora?

La tesis de Octavio Paz supone un lazo de amistad entre Sor Juana y Manuel Fernández de Santa Cruz y una contradicción, por razones diversas, entre cada uno de ellos y Aguiar y Seijas, el arzobispo de México. Está probado que entre este último y el obispo de Puebla hubo una rivalidad encarnizada, originada básicamente por la lucha de ambos por el máximo poder de la burocracia eclesiástica de la Nueva España. De la misma forma, Paz, supone un odio de Aguiar y Seijas hacia Sor Juana y una repugnancia -mezcla de rechazo y temor- de ésta hacia el arzobispo. La arrogancia y autoritarismo de este prelado, su carácter caprichoso e irritable y su exagerada misoginia son los elementos básicos en que se funda Paz para establecer esta oposición entre Juana Inés y Aguiar y Seijas. De acuerdo con estas premisas, Paz concluye que el verdadero impugnado en la *Carta* es el arzobispo y los influyentes jesuitas cercanos a él, especialmente porque Vieyra era muy admirado por este sector de la burocracia eclesiástica, y señaladamente por Aguiar y Seijas. Dentro de esta lógica sostiene Paz que el pseudónimo femenino es una prueba más de que el atacado es el arzobispo, para quien la crítica de una mujer resultaba una humillación insostenible. Como puede derivarse de todo lo anterior, el estudioso mexicano supone una aceptación -táctica o no- por parte de Sor Juana en lo que se refiere a la publicación de su arriesgada crítica a Vieyra.

Sabat-Rivers se inclina por entender al obispo de Puebla no "como se ha dicho, gran detractor de Sor Juana, sino por el contrario, como buen amigo suyo". Para esta estudiosa la utilización de un pseudónimo femenino es un gesto de identificación con esta monja atacada y la publicación de la *Carta* un modo de abrirle la posibilidad de defenderse de sus verdaderos enemigos. El análisis de diversos aspectos la lleva a concluir que "la intervención del obispo fue un modo de ayudar a la poetisa-monja en un momento de crisis (Sabat-Rivers, 1982: 290).

Otros estudiosos, en cambio, enfatizan la oposición entre Sor Juana y el obispo de Puebla, fundándose en las acusaciones que éste le formula en el "Prólogo", en la forma en que ella resulta atacada y en las propias declaraciones de la autora en la *Respuesta* acerca de las condiciones de la escritura y la publicación de la *Carta*. Algunos analistas llegan incluso a considerar a la poetisa el "involuntario instrumento de la maquinación de Fernández de Santa Cruz"²³. Lo que sí es evidente es que, más allá del tipo de participación que conscientemente haya tenido la autora en el asunto, ella resulta ser la única condenada, acechada y, como la probará al final de su vida, desgarrada por la censura que su producción literaria motiva y que este incidente aviva y profundiza.

La tesis de Mirta Aguirre, que la estudiosa misma califica de "suspiciosa", plantea cierta duda acerca de la identificación unánimemente aceptada - entre Sor Filotea y Manuel Fernández de Santa Cruz. Aguirre insinúa que también Núñez de Miranda o el mismo Aguiar y Seijas pudieron haber intervenido en la redacción de la misiva que acompañó la *Carta* y, aunque no se detiene demasiado en la defensa de su tesis, menciona elementos léxicos, temáticos y estilísticos que apoyan su interpretación. Para Aguirre no existe ninguna duda acerca del desconocimiento y la desaprobación de Sor Juana en lo que respecta a la publicación inconsulta de su crítica al *Sermón del Mandato*, y hasta supone el desconcierto y el disgusto que tal acción provocó en la

²³ Octavio Paz comenta la tesis que con respecto a este asunto sostiene Puccini (Paz, 1982: 532-533). Véase también la sugestiva lectura de Ludmer, particularmente en lo que se refiere a la imagen del Obispo como instancia superior de poder que otorga y niega la palabra (Ludmer, 1984: 50-51).

poetisa.

En efecto, las circunstancias que rodearon la aparición de la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta a Sor Filotea* son particularmente complejas y no están esclarecidos de manera absoluta. Sin embargo, no hay ninguna duda en cuanto a la discordancia entre la identidad masculina y el carácter femenino del pseudónimo utilizado por quien prologa la *Carta* y se constituye así en el destinatario -destinataria- de la *Respuesta* de Sor Juana Inés de la Cruz. Lo anterior es fundamental en cuanto a la recepción histórica del texto en el seno de la sociedad que lo produce y a sus correlativos efectos de sentido. Aquí, sin dejar de tener interés, este dato se interpreta en otro nivel: no importa la identidad particular de Fernández de Santa Cruz sino la condición masculina y autoritaria del destinatario, lo cual, en la *Respuesta*, tiene una existencia estrictamente textual.

El punto de partida aquí será entonces que, más allá de esas delicadas -y algunas, aún oscuras- circunstancias que rodearon la escritura de la *Respuesta*, el texto en cuanto tal muestra una voz solitaria y valiente, obligada a defenderse de un cúmulo de acusaciones que parten básicamente de la burocracia eclesiástica representada por varones. Desde la óptica del enunciante de la *Respuesta*, tanto Aguiar y Seijas como Fernández de Santa Cruz y Núñez de Miranda resultan ser, aunque en diversos grados, censores que, de una u otra forma, impugnan sus inclinaciones y su palabra. Si la crítica ha identificado al "soberbio" al que se alude en la *Respuesta* con el arzobispo de México, y ha concluido una actitud ambigua de Sor Juana hacia su confesor, no es menos cierto que el ataque a Fernández de Santa Cruz y a lo que él representa, es una de las dimensiones más claras de este texto en prosa. A este destinatario le atribuye el hablante una reconvención, una amonestación; a él lo señala como el responsable de la iniciativa de la *Carta* y de su publicación; en fin, como declara el mismo enunciante femenino:

no son aquellos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido, sino las que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho con Dios por la buena intención), me han mortificado y atormentado más que los otros (p. 452).

La soledad que experimenta, según dice el final de la *Respuesta*, la condición de "expósita y huérfana" que comparte con su *Carta*, prueban claramente que es válido -y casi necesario- considerar a Sor Juana la defensora de lo femenino frente al poder masculino, especialmente tal y como éste se concreta dentro de la Iglesia de su tiempo. Fernández de Santa Cruz, Aguiar y Seijas y Núñez de Miranda representan en este caso un cúmulo de intereses y privilegios, un poder masculino y metropolitano que reprime y contra el cual se levanta la voz de esta brillante mujer criolla hispanoamericana.

Ejemplifica así Sor Juana, con particular dramatismo, esa "doble negatividad" (Castro-Klarén, 1984: 43) que la escritora latinoamericana lleva en sí: es mujer y es criolla, marginalidad reforzada y duplicada que su estructura denuncia con un gesto casi desgarrador.

Una voz disonante

Severo Sarduy, para quien el rasgo definitivo del concepto de barroco es la artificialización, pretende reducir esta noción a un esquema operatorio, codificarla de cierta forma. Es así como postula tres mecanismos básicos de artificialización del discurso barroco y diversos modos de interacción de este tipo de discurso con otros y con él mismo. Este modelo,

que Sarduy considera igualmente aplicable al arte latinoamericano contemporáneo, resulta apropiado en el análisis de algunos elementos centrales de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Sus propuestas servirán, pues, como marco descriptivo de particular utilidad para el estudio de ciertos mecanismos textuales, sumamente atractivos desde la óptica que aquí interesa.

Para Sarduy los mecanismos de artificialización son básicamente tres: la sustitución, la proliferación y la condensación, que se manifiesta como condensación propiamente dicha o como permutación fonética. Por otra parte, la escritura barroca, red interminable de conexiones, se construye por medio de la continua interacción con otros discursos y textos. La mezcla genérica, la intertextualidad y la intratextualidad son los modos fundamentales en que se realiza esta interacción. Las variantes de estos dos últimos procedimientos enriquecen esa diversidad y multiplicidad características de la estética barroca.

En tanto artificialización, la escritura barroca supone un proceso de enmascaramiento, de involucramiento sucesivo y progresivo de una escritura por otra. El proceso de desciframiento aumenta el artificio y se basa necesariamente en una compleja operación de metalenguaje. El concepto de artificialización, y también el de enmascaramiento, sintetizan muy bien lo que aquí se considera la clave de la construcción de la famosa *Respuesta* de Sor Juana. Esa retórica particular, a la que el texto mismo alude y cuyo enunciado se mueve "como la (línea) corva", por el camino "más largo", unida a la necesidad de decir lo que no se puede decir

de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir (p. 442),

configura claramente un modo de escritura particular, artificioso y enmascarador, en cuyo espacio se propicia simultáneamente el gesto represivo y el movimiento liberador²⁴.

La respuesta se funda en una increíble sustitución, clave del proceso de escritura, a partir de la cual el discurso se despliega como una comunicación íntima en la que se franquean "de par en par las puertas" del corazón entre dos hermanas religiosas, tal como se especifica hacia el final de la carta. La supuesta identidad femenina del destinatario le permite al enunciante -según declara- expresarse con familiaridad, desconociendo cualquier obligación originada en la autoridad, superioridad, o el poder de su interlocutor. Gracias a esto el texto funda una relación de igualdad entre el emisor y el receptor ("como sabéis, señora"), que dignifica al hablante al plantear su defensa y que le permite crear una básica solidaridad y complicidad con su destinatario. Dentro de este marco es que se da la valiente denuncia de la desigualdad de la mujer, a la que le está vedado el estudio y el ejercicio de las letras. Es en este contexto que aparece pues el problema central de la carta, que organiza todos los demás: lo que, según las costumbres en los hombres es un mérito, en las mujeres se reprocha como un delito inaceptable.

La sustitución en que se funda el circuito de comunicación a que se alude ha determinado

²⁴ La interesante lectura de Josefina Ludmer sobre la *Respuesta* también conduce al estudio de la dinámica entre sumisión y enfrentamiento, aunque utilizando vías claramente distintas de las propuestas aquí. Para Ludmer, este texto es un lugar de transgresiones, una autobiografía de marginales, "un relato de las prácticas de resistencia frente al poder" (Ludmer, 1984: 49). Lo anterior no sólo confirma la contradictoria y compleja estructuración de la **Respuesta**, sino que, dadas las diferencias en cuanto a estrategias de lectura, resalta la enorme riqueza de este texto, generador de variados recorridos interpretativos.

la exclusión, a un nivel manifiesto, de un nombre masculino revestido de autoridad y que los historiadores de la literatura, como se dijo, han identificado como Manuel Fernández de Santa Cruz, el obispo de Puebla. Este significante ha sido desplazado y en su lugar se ha colocado un significante femenino: Sor Filotea de la Cruz²⁵. El significado masculino, no obstante, no ha sido borrado del texto, y permanece en él en un nivel implícito; su potencia es continuamente reactivada gracias a un proceso de desciframiento que supera la linealidad y que se funda en una "lectura radial", según lo ha denominado Sarduy (Sarduy, 1972: 170). De esta manera el texto hace corresponder un significante femenino con un significado masculino, concretándose así un primer descentramiento de una dicotomía jerarquizada básica del logocentrismo, a saber lo femenino/lo masculino.

La cadena de significantes femeninos que recubren una identidad masculina innombrable y reprimida se multiplican y repiten a lo largo del texto: "señora", "religiosa de velo", "hermana mía". Sin embargo gracias a la utilización del mecanismo de la proliferación, operación metonímica por excelencia, el nombre excluido es significado por una variedad de atributos que enriquecen su percepción, y que aumentan el registro de su poder. Una cadena de significantes connotan al ausente, ampliando su fuerza por la indicación múltiple y continua de la obliteración consumada. La condición "ilustre", la "grandeza" y "sabiduría" del destinatario que, según declara, la ha honrado tanto, "Esa carta que vos, Señora mía, honrasteis tanto" (p. 471), el "justo temor" que le inspira y finalmente la indicación expresa de que la *Carta Atenagórica* había sido escrita "para cumplir con la palabra a quien no podía desobedecer", señalan claramente la escisión del interlocutor, nombrante femenino y familiar que recubre un nombrado masculino, poderoso, revestido de autoridad. Hacia el final el texto va explicitando más y más esa "doble identidad" del destinatario en que se funda toda la *Respuesta*:

Pero ¿dónde voy, Señora mía? Que esto no es de aquí, ni es para vuestros oídos, sino que como voy tratando de mis impugnadores, me acordé de las cláusulas de uno que ha salido ahora, e insensiblemente se deslizó la pluma a quererle responder en particular, siendo mi intento hablar en general (p. 469).

Hay otro tipo de recurso barroco, que siguiendo la propuesta de Sarduy se podría denominar intratextualidad de tipo semántico, con el cual se refuerza la presencia implícita de un significado masculino cuya correspondencia con el significante Filotea lo constituye en destinatario del discurso. En el texto aparecen diseminados múltiples indicadores semánticos que relativizan el sentido fundado en el nivel manifiesto y que van determinando la aparición de una serie de semas excluidas por la inmediatez textual. Dentro del discurso -es decir, en el ámbito intratex - tual- estos indicadores posibilitan la construcción de un sema reprimido, escamoteado, prohibido.

Las variadas formas irónicas que relativizan el amor y la buena fe de Sor Filotea, y hasta su sabiduría y discreción, la desestabilización de una identidad, segura y unívoca sólo a nivel manifiesto, y fundamentalmente la paulatina construcción de un "Ellos" ("algunos", "otros", "los

²⁵ En cuanto el origen de este pseudónimo Paz señala que el predecesor de Fernández de Santa Cruz había publicado en 1659 una *Peregrinación* de Filotea al Santo Templo y Monte de la Cruz, por lo que "El pseudónimo del obispo de Puebla era ya una invitación a dejar las letras profanas por las sagradas" (Paz, 1982: 536).

hombres doctos"), los impugna - dores, con los que el discurso poco a poco va identificando a Sor Filotea, "Pero ¿dónde voy, Señora mía?. Que esto no es de aquí, ni es para vuestros oídos, sino que como voy tratando de mis impugnadores..." p. 469), van creando una nueva red textual, implícita, que establece complejas relaciones con el nivel deno - tativo y que obliga a releer los enunciados de la **Respuesta**.

Este nivel textual, aunque reprimido, se insinúa constante - temente en la superficie del discurso por medio de apariciones instantáneas y fragmentarias que esconden su verdadera filiación. De esta forma múltiples pares conceptuales, dicotómicos en un nivel inmediato, presentan una asombrosa coincidencia y simulta - neidad a la luz del texto profundo. Así los términos de las an - tístesis: favor/ reconvención, beneficio/ castigo, consejo/ precepto, pureza/ indecencia, diseminados a lo largo de la **Res - puesta**, se van mostrando intercambiables y simultáneos en rela - ción con ese sujeto escindido que es el destinatario. Se trata de un interlocutor cuyo beneficio castiga, cuyo favor implica una reconvención, cuyo consejo tiene la fuerza del precepto. La lec - tura lineal -que los opone- resulta decepcionada, y un desciframiento "en profundidad", que acepte el paso por lo tumultuoso y confuso, resulta inevitable.

Si bien esta dinámica es constante y reviste diversas formas a lo largo del texto, su aparición es más clara en algunos momen - tos que resultan privilegiados desde el punto de vista de la práctica de la lectura. La referencia a la "pastoral insinuación" del destinatario y al "cetro de oro de vuestro cariño", muestran bien la unión de la autoridad y la consideración, del poder y el amor en un mismo ente: el destinatario escindido, femenino y masculino a la vez, considerado y autoritario, consejero y censor, concesivo y represivo. Descentramiento, condensación trans - gresiva, destabilización de la jerarquización dicotómica que incesantemente se concreta en el texto.

Los mecanismos de artificialización descritos se refieren básicamente al problema que aquí interesa, aunque abundan en la **Respuesta** otras formas de sustitución, proliferación y condensación cuyas características y función escapan a los objetivos de esta lectura. Sin embargo es importante señalar que esos mecanismos y los modos diversos de interacción intra y extratex - tual, materializan un ingente trabajo de escritura que inevitablemente atenta, como se dijo, contra la confusión fundada por el logocentrismo y según la cual existe una correspondencia perfecta entre el universo de signos y la realidad. La confianza en la capacidad del lenguaje de decir el mundo empieza a resquebrajarse, gracias a una labor de escritura que llama la atención incesante - mente sobre el código que mediatiza y crea -no "representa"- la realidad.

La mezcla de géneros, que en la *Respuesta* alcanza niveles insospechados, es una de las formas por las que el discurso se complica y diversifica. Los modos de la carta alternan con los del alegato, que es uno de los que se presta más claramente a la tematización de la actitud subversiva del texto. Este fenómeno es particularmente importante si se tiene en cuenta que nuestra sociedad, en la que división sexual del trabajo contrapone lo público (masculino) a lo privado (femenino), ha considerado la carta un género femenino. En tanto palabra privada, íntima, es permitida en una escritora. La irrupción en el terreno del alegato significa el acceso a la palabra pública, masculina y vedada para las mujeres (Navarro, 1985: 87). En este contexto puede reinterpretarse un dato ya mencionado: los afanes del obispo de Puebla por ocultar su identidad bajo un seudónimo femenino al dirigir una epístola a Juana Inés. Aceptar integrarse a un circuito de comunicación -literario- con Sor Juana, declarando su condición masculina,

significaba legitimar la posición de la religiosa en tanto escritora, dueña de la palabra pública²⁶ y digna de un interlocutor letrado y varonil.

El testimonio, el ensayo y las memorias también están presentes, concretándose así una red intergenérica particularmente complicada. El caso del género epistolar reviste especial interés ya que, como hemos visto, el circuito de comunicación íntima en que se funda recubre tipos de relación del hablante con el (o los) destinatarios que pertenecen a otro orden, y es precisamente este hecho el que posibilita el surgimiento de modos de escritura propios de otras formas genéricas. Así, el género carta aparece recuperado pero como mero código formal, especie de coartada que permite liberar la palabra. No obstante, en ni - veles más ocultos, este código resulta incansable e incesantemente pervertido. Este mecanismo podría relacionarse con uno de los modos intratextuales -fundado en el nivel sintagmático- que Sarduy describe en el estudio del que aquí se parte.

Finalmente, la dimensión intertextual es una de las más ricas de la *Respuesta*. De hecho este texto, respuesta a un texto que habla sobre otro texto, nace ya inmerso en una red inmediata de particular complejidad. A esto se suma el hecho de que el discurso se construye explícitamente como una superposición de textos ajenos -innumerables citas en latín- cuyo sentido es negado, invertido, repetido o alterado por el texto básico. En algunos casos, la progresiva alteración del texto citado, materializada en una modificación paulatina de los significantes que lo constituyen, muestra bien hasta qué punto la palabra de otro se mezcla con la voz textual, deformándose, retorciéndose, confundiendo, abrazándose con ella. La reminiscencia de otros textos -cuyas marcas son menos evidentes- penetra constantemente la escritura y adquiere diversas formas: desde la alusión más o menos manifiesta, materializada en un "dicen", "refieren", etc., a la presencia casi imperceptible de otros textos que alteran la homogeneidad textual: desde la insinuación de un texto particular al recubrimiento sucesivo de reminiscencias que se encadenan formando una red interminable. Trabajo incansable de la escritura, narcicismo de un código que se complace en mostrarse a sí mismo y en jugar con su papel mediatizador y nada inocente.

Es así como en la escritura de Juana Inés de la Cruz una serie de mecanismos retóricos se convierten simultáneamente en la prueba y el medio de la represión y la subversión. La censura no ha sido ignorada por el texto, al contrario, éste la recupera, la integra a él en un proceso de enmascaramiento inacabable y suma -mente complejo. Sin embargo, desde sus niveles más profundos, el texto trastorna un orden establecido e indiscutible. Más allá del indudable cuestionamiento de la superioridad masculina que la obra establece en el nivel temático y en lo cual ya ha abundado la crítica, la *Respuesta* instauro un modo de escritura que propicia el descentramiento de esta superioridad. Esto representa la mayor contribución que puede hacer un artista para liberar la palabra de ese poder represivo que se funda en la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, de la razón sobre la irracionalidad, de la "verdad" sobre la "no verdad", paradigma de múltiples represiones que ahogan desde hace siglos la creatividad humana.

²⁶ Elías Rivers (1983) propone un estudio de la estratificación social de la lengua en el Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII y explica los alcances del uso del español escrito -y del latín- en la sociedad de Sor Juana, y sus relaciones con la autoridad y el poder.

DELMIRA AGUSTINI: LA ECLOSIÓN DE LOS SENTIDOS

El placer...no es un residuo inocente,
no depende de una lógica del entendimiento
y de la sensación, es una deriva, algo que
es a la vez revolucionario y asocial
Roland Barthes

Al romper con el recato y la moralidad burguesas, que imponían los límites a la escritura de lo erótico de la época, Delmira Agustini participa de la tendencia contestaria del modernismo. Esto explica en buena medida el silencio o la reducción particular que ha ejercido la crítica contra su producción, la cual ha sufrido el mismo estigma de los poetas rebeldes de fin de siglo. En el caso de la poetisa, los mecanismos de control han sido dobles, pues se han aplicado, además, contra la persona de la escritora, por tratarse de una mujer que escribe.

La crítica ha llamado la atención sobre el contenido erótico de estos textos, para lo cual ha ideado diferentes tipos de explicaciones, que van desde el escudriñamiento, a veces morboso, de la biografía de la escritora, hasta la recurrencia a razones místicas y psicológicas.

Si bien algunos críticos ubican la producción de Agustini dentro del modernismo hispanoamericano, este dato pocas veces se utiliza para analizar profundamente sus poesías, pues generalmente los comentarios se circunscriben al señalamiento de una iconografía común. Son muy pocos los estudios que destacan los aportes de Agustini a esa corriente literaria o la contribución particular de su obra en el desarrollo de la poesía amorosa. Aunque algunas veces se reconoce su papel innovador dentro de la lírica erótica, al mismo tiempo, se reduce su importancia al segregarla dentro del círculo de la "literatura femenina". De esta manera, se ignora el modo específico cómo esta voz primera alteró no sólo la escritura femenina sino también los códigos literarios contemporáneos.

Lily Litvak (1979) planteó la necesidad de estudiar el tratamiento modernista de lo erótico como una de las preocupaciones fundamentales que trascienden la actividad literaria de la cultura de fin de siglo y principios del actual. En el caso de Agustini, interesa estudiar el tema erótico tanto para analizar la nueva perspectiva con que se presenta la relación hombre-mujer, como la imbricación de este asunto con otras preocupaciones comunes al modernismo y al simbolismo.

La reelaboración de elementos de la poesía amorosa tradicional y de la poesía mística española permite a Agustini, en su soneto "El intruso", innovar el tema de la unión amorosa. Al hacerlo, el texto no sólo se inscribe en y renueva un contexto literario mayor sino que además ofrece el ámbito para la emergencia de la voz femenina.

El análisis del poema "Visión" demostrará que el tratamiento del tema amoroso manifiesta una preocupación más profunda, relacionada con una concepción de lo poético presente en el modernismo y heredada del movimiento simbolista: el afán de recomponer la perdida totalidad del

hombre, que encuentra en el sueño, como momento en que desaparecen las dicotomías, y en el andrógino, como figura de sincretismo, sus expresiones simbólicas.

El intruso²⁷

1. Amor, la noche estaba trágica y sollozante
cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
luego, la puerta abierta sobre la sombra helante,
tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

5. Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante,
bebieron en mi copa tus labios de frescura,
y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
me encantó tu descaro y adoré tu locura.

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas,
10. y si tú duermes duermo como un perro a tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;

y tiemblo si tu mano toca la cerradura,
¡y bendigo la noche sollozante y oscura
que floreció en mi vida tu boca tempranera!

El texto se insinúa, seduce, quiere ser recorrido muchas veces. Y él mismo ofrece, dispersas, las claves que nos colocan en ese incesante movimiento, que convierte la lectura en una posesión placentera, similar a la que el poema alude.

En la simultaneidad que instala entre su palabra y su lectura, se privilegia un presente continuo: la unión amorosa cantada se proyecta en la enunciación y el interlocutor aparece como el amado de la voz femenina que lo interpela. Intentemos, pues, iniciar el periplo que conducirá a los arcanos de este texto.

Los umbrales del placer

El vocativo que abre el texto lo inscribe inmediatamente dentro de la poesía amorosa de glorificación y, al hacerlo, identifica hablante e interlocutor como amado y amada (García Berrio, 1978). Simultáneamente, enfatiza el presente de la enunciación y la enlaza con la situación enunciada, de modo tal que el amado aparece como participante de un encuentro amoroso que continúa en el presente.

La palabra de la amada percibe la unión erótica como una transformación que activa la

²⁷ Este poema pertenece a *El libro blanco* (1907); aquí se utiliza la versión que aparece en la edición de Manuel Alvar, quien hizo una cuidadosa revisión de las anteriores publicaciones de la obra de Agustini (Alvar, 1971: 61-62, 143).

irrupción de su amado. La metamorfosis amorosa deja sus huellas en todos los niveles del texto mediante la reorganización de sus unidades en nuevas oposiciones²⁸.

La primera mirada sobre el poema percibe tres momentos en la transformación amorosa: el primero remite a un tiempo anterior -"La noche estaba trágica y sollozante"-, a la unión se alude del segundo al octavo versos; los versos finales, que constituyen una alabanza del amor conseguido, enlazan el enunciado con la situación enunciativa²⁹.

Diversas oposiciones en el plano sintáctico dibujan una imagen del amado en tanto cuerpo masculino, mientras que el hablante se define como espacio y receptáculo, ambos en una metáfora de fuerte contenido erótico³⁰. Todo lo anterior ofrece la clave de lectura del verso 5, dentro de la oposición indicada: el deíctico "aquí" alude al hablante, tanto en su papel de amada como en el de hablante lírico. Lo novedoso de esta equivalencia estriba en el significado que ella misma se otorga como espacio y recinto del acto amoroso: huerto cerrado y oscuro que una boca tempranera hace florecer.

El eje masculino/femenino, que atraviesa todo el texto, se manifiesta también en la oposición oscuridad/claridad, introducida en la alusión a la noche en el primer verso. La luz, la blancura, el diamante y la capacidad de alumbrar caracterizan al amado mediante las distintas metáforas que aparecen desde el inicio. En cambio, la identificación de la amada con la sombra resulta de un proceso más complejo que se termina de construir al final del poema: tanto el segundo como el undécimo versos manifiestan explícitamente la asociación de la amada con la sombra. Además, en los dos primeros versos, la noche es sobre todo una circunstancia temporal, mientras que la ambigüedad de los dos últimos permite dos distintas lecturas: una, "bendigo la noche que

²⁸ Las principales son: la oposición de los adjetivos mi/tu, la oposición entre los sujetos gramaticales yo/tú, que define a hablante e interlocutor dentro del eje pasivo/activo; la oposición del aspecto perfectivo/imperfectivo de los verbos, que subraya la oposición anterior: al hablante corresponden los verbos imperfectivos (estaba, río, canto, duermo, llevo, tiemblo, bendigo), mientras que al interlocutor corresponden los verbos de aspecto perfectivo (cantó, fue, alumbraron, bebieron, descansó, encantó).

²⁹ Esos tres momentos se marcan mediante las oposiciones temporales y aspectuales de los verbos: el pretérito imperfecto "estaba" refiere una circunstancia temporal duradera, que se opone al pretérito indefinido de los vv.2-8. Estos aluden al acto amoroso, cuya realización se subraya gracias al aspecto perfectivo. En la tercera parte, vv. 9-14, el presente de los verbos de las oraciones principales plantea de nuevo del carácter durativo de la acción, lo cual enlaza lo enunciado con la situación enunciativa.

³⁰ A partir del v 2, se introduce una oposición entre los adjetivos posesivos mi/tu, que se irá enriqueciendo a lo largo del poema al entrar en contacto con otras oposiciones de mayor alcance. La pareja mi/tu vuelve equivalentes los vv 2, 6, 7, 12 y 14:

- 2. tu llave de oro cantó en mi cerradura
- 6. tus labios de frescura bebieron en mi copa
- 7. tu cabeza fragante descansó en mi almohada
- 12. tu mano toca la cerradura
- 14. tu boca tempranera floreció en mi vida

Como se puede observar, los sujetos de estas oraciones aluden retóricamente al amado, mientras que a la amada corresponden los referentes espaciales.

hizo florecer tu boca tempranera en mi vida"; la segunda, "tu boca tempranera hizo florecer la noche en mi vida". La primera significación otorga a la noche un carácter activo y, por lo tanto, un creciente protagonismo al polo femenino. Por otro lado, en el primer verso la noche aparece personificada, imagen que se recupera en los últimos versos, donde además pierde el carácter de mera circunstancia temporal y participa en la transformación positiva debida al amor. Con su luz, el amado se posesiona del espacio oscuro de la noche, y el poema vuelve a significar así el acto erótico. Esta nueva significación confirma la asociación de la amada con la noche; la mirada de esta amada-noche es, además, la que define al amado como intruso que penetra en la oscuridad que cobija el encuentro de los amantes. Espacio y tiempo se funden en la noche, en el "aquí" del amor y el decir femeninos.

El creciente protagonismo de la noche se subraya en el juego que se establece entre los sujetos yo/tú, lo que también posibilita una relativización de la tradicional atribución de la pasividad a lo femenino. Hay un progresivo desplazamiento del tú como sujeto de las acciones, de modo que en los últimos versos aparece como sujeto de las subordinadas condicionales. Estos cambios se producen paulatinamente, prueba de ello es el carácter particularmente complejo del v 8, "me encantó tu descaro y adoré tu locura". Colocado sintomáticamente en el centro del soneto, se construye con un verbo cuya acción se atribuye, más que al sujeto gramatical "tu descaro", al sujeto real de la acción -derivado de la semántica del verbo-, es decir, al yo. Este asume plenamente tal función en el segundo hemistiquio del mismo verso y de aquí hasta el final del poema. El texto, sin embargo, ya había anticipado esa transformación en el verso que alude al reposo del amado: "y descansó en mi almohada tu cabeza fragante". De nuevo el significante poético repite lo significado, y al sosiego del varón sigue la exaltación apasionada de la voz femenina.

Efectivamente, los tercetos cantan el momento posterior a la unión amorosa y el elogio femenino insiste en la unidad lograda en un gozoso presente³¹. El hablar del gozo extiende su temporalidad presente a la enunciación y la lectura. A esta fuerte irrupción del presente se suma el carácter reiterativo del hacer amoroso: "Y tiemblo si tu mano toca la cerradura"³². Consecuentemente, este mismo verso hace tornar la lectura al inicio del texto, al recuperar la imagen metafórica del segundo verso, movimiento circular que a la vez nos sumerge en la noche, ahora jardín florecido.

"Y la noche alumbraba la noche"

Ese camino circular que devuelve la lectura al inicio ofrece en el penúltimo verso la clave que arranca a los mismos signos otras sonoridades. En esta lectura la noche reaparece cargada de los ecos que le otorgan dos rasgos fundamentales del v 13: "¡y bendigo la noche sollozante y oscura" alude claramente a uno de los textos de la poesía mística española más conocidos, la "Noche oscura" de San Juan de la Cruz. Según los comentarios de la lectura religiosa, incluido el mismo San Juan, las **Canciones** presentan un orden o modelo místico, el de las vías purgativa, iluminativa y unitiva, que conducen al estado beatífico, es decir, la perfección. La primera noche, que es noche total, es la primera purgación, y como ésta, todos los demás elementos deben recodifi-

³¹ La repetición de los verbos en los vv 9 y 10, el uso de las condicionales, más la creciente intensidad que otorga la conjunción "y" hasta el v 13, son las principales marcas de esa insistencia y la prolongación, hasta el presente, del amor logrado.

³² El efecto reiterativo se produce no sólo por la semántica de los verbos sino también por su aspecto.

carse según una simbología particular, que opone luz a oscuridad.

En el poema de Agustini, los primeros ocho versos pueden leerse de acuerdo con el orden de las vías del modelo místico: a la situación de búsqueda en medio de la noche, vía purgativa, se alude en el inicio del poema; la irrupción del amado, asociado, como en la mística, a la luz, inicia la unión amorosa o vía iluminativa, a la que sigue el descanso, cuando amada y amado duermen juntos. Al igual que en la "Noche oscura", en este momento se muestran los elementos que aluden al jardín como lugar del encuentro. La amada, que en ambos textos se identifica con el hablante, se transforma gracias al amor y bendice la noche que posibilitó aquella unión³³.

La mano en la cerradura

De nuevo el jardín, como lugar cerrado que traslada algunas de sus características a los amantes, abre el poema al texto paradigmático de la poesía erótica, el *Cantar de los cantares*³⁴. En este, el coito aparece representado por la entrada del amado en el jardín, espacio y sexo de la mujer, área cerrada y cultivada para deleite de los amantes (Támez, 1985)³⁵.

El segundo verso del soneto significa la unión sexual mediante la reelaboración de la imagen del *Cantar*: "*Mi amado metió su mano por el agujero de la llave y mis entrañas se estremecieron por él. Me levanté para abrir a mi amado. Mis manos destilaron mirra y mis dedos mirra exquisita en el pestillo de la cerradura*" (*Cantar de los cantares*, V, 4-5).

Inmediatamente después, el soneto metaforiza de nuevo el sexo de la mujer como puerta abierta, umbral y tránsito hacia el ámbito femenino, sumergido en las sombras de la noche. Tanto el texto del *Cantar* como el del "El intruso", además, poseen un carácter reiterativo y abierto que se muestra en la mención del acto amoroso, los anhelos de unión, el encuentro con alabanzas y la recíproca posesión.

Es similar en ambos poemas también la reivindicación de la percepción del mundo por medio de lo sensorial: además de lo visual ya señalado, en el poema de Agustini aparecen referencias a lo auditivo (cantar, reír), al olfato (tu cabeza fragante, tu olor de primavera), el gusto (bebieron en mi copa tus labios de frescura), el tacto (tu mano toca).

Otro rasgo que aproxima "El intruso" al *Cantar* es la descripción del cuerpo del amado mediante el adorno con metales y piedras preciosos, lo que en el canto salomónico, según Támez, no conduce a una cosificación de la persona sino más bien a la animación de los objetos.

Las cualidades que se atribuyen al amado en el poema de Agustini ("de diamante" y "de oro") remiten al simbolismo de la luz, la claridad y lo blanco, y aparecen en oposición a lo negro, la oscuridad y la sombra. En el v 5 se realiza una operación retórica de inversión, una agramaticalidad en el nivel semántico -los ojos de diamante lo alumbraron todo-: se asigna a los ojos la capacidad

³³ Dice el texto clásico: "Amada en el Amado transformado" y "En mi pecho florido, /que entero para él solo se guardaba, /allí quedó dormido, /y yo le regalaba, /y el ventalle de cedros aire daba...".

³⁴ Una de las fuentes reconocidas de la poesía mística de San Juan de la Cruz es el *Cantar de los cantares* y otra, la poesía de Garcilaso y la renacentista cortesana. A diferencia de lo que ocurre con Santa Teresa y Fray Luis de León, según Rodríguez, Blanco y Zavala, es posible leer la poesía de San Juan como poesía erótica puesto que en el texto no se encuentran trazas de la parte doctrinaria. Esta existe sólo como "autoridad exterior" que impone la lectura religiosa (Blanco y otros, 1981: 313).

³⁵ A la lectura feminista e innovadora de Elsa Támez sobre el *Cantar de los cantares* debemos no sólo la valiosa información acerca de este texto sino sobre todo una aproximación que permite desatar los significados reprimidos por la crítica falogocentrista.

de alumbrar, es decir, una cualidad activa sobre lo externo, que cambia la relación lógica luz-ojos. En "El intruso", oro y diamante, más que riquezas significan brillo y así la luz define al amado como ser que alumbra.

El sol nocturno

Imperceptiblemente, el texto conduce a un simbolismo más arcaico: la asociación de lo masculino, principio activo, con el color oro (amarillo), activa el simbolismo del sol como portador de vida y agente de fecundidad: "...el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad" (Jacobi, cit. por Cirlot, 1969: 136).

El último verso del soneto confirma tal asociación en contraste con la que identifica a la amada con la noche. Términos como primavera, fresca, floreció y tempranera construyen un campo semántico opuesto a helante, que por metonimia sustituye a invierno, e insisten en la correlación entre oscuridad, lo femenino y el invierno, opuestos a la claridad, lo masculino y la primavera.

En "El intruso", este simbolismo general acentúa el carácter erótico de la primavera al asociarlo con la plenitud de los instintos, según las tendencias de fin de siglo (Litvak, 1979).

La profundidad del atamor

Los colores y la luz iluminan otros resquicios del texto, que ahora aparece ordenado al lector por las más antiguas leyes del trabajo alquímico³⁶. En la serie ascendente de la alquimia, el oro es el último y más alto elemento, parte esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales. Oro, en hebreo "luz", representa todo lo superior, la glorificación, como el diamante, en sánscrito "ser brillante", simboliza el resplandor (Cirlot, 1969: 344).

Además del oro, los otros colores de la serie alquímica son el rojo, el blanco y el negro. Esta serie, que es la misma que en el código cristiano expone la vía de la ascensión espiritual, permite releer en "El intruso" el eje luz/oscuridad.

El negro simboliza lo negativo, el tiempo: el blanco lo positivo, la intemporalidad. El negro es la etapa inicial y germinal, relacionado también con las zonas interiores y subterráneas. El blanco es la función solar, la iluminación mística. Cuando estos y los otros colores de la serie aparecen en parejas, dice Cirlot, el color inferior tiene carácter femenino y el superior masculino. En el poema aparecen pues, tres de los colores pertenecientes a la serie alquímica; el color ausente es el rojo, que es precisamente el símbolo de la pasión, y la marca que, por ausencia, condensa simbólicamente la unión amorosa significada en todos los otros niveles³⁷.

El trabajo alquímico, "paradigma de todos los trabajos" (Cirlot, 1969: 65) representa también la adquisición de la parte consciente de la psique desde la inconsciencia. En el poema, los términos relacionados con el principio masculino y la parte consciente, apuntan hacia lo intelectual y apolíneo (alumbran, ojos, cabeza) mientras que los relacionados con lo femenino tienen que ver

³⁶ G. Allegra (1986) y L. Litvak (1979) han señalado el trasfondo ocultista del modernismo como parte de la reacción de desacralización de la sociedad burguesa.

³⁷ La correspondencia entre el color rojo y el erotismo ha sido indicada por Litvak en su estudio de la poesía de Juan Ramón Jiménez (Litvak, 1979: 23-30). En ésta, por su relación con el sol, el cuerpo femenino y la sangre, el rojo sugiere fuertemente el erotismo y la sensualidad.

con lo instintual y lo dionisiaco (sombra, noche. La unión no conduce a la anulación de ninguna de las dos partes sino que más bien una posibilita la existencia de la otra: "la noche...floreció". Entre ambas, el umbral: su símbolo, la llave. La llave de oro es el símbolo del saber filosófico, que posibilita el tránsito y armoniza lo instintual con lo intelectual.

Al inicio del soneto, la llave remite metafóricamente a la unión amorosa como un canto: "tu llave de oro cantó en mi cerradura". Al final del poema el símbolo masculino se sustituye por la mano, en un verso que habla simultáneamente del amado que quiere entrar en el recinto del amor y del hecho del coito: "y tiemblo si tu mano toca la cerradura", en palabras llenas de ecos del canto salomónico: mano y falo, claves del canto, de la poesía. En el mundo simbólico que despliega el poema, la mano elevada significa voz y canto, el gesto manifiesta la actitud del espíritu, el estado interior del que calla (Ciriot, 1969: 296-7). El amor encanta, es canto mágico, y la mano que lo escribe es la llave que abre los arcanos del placer.

Visión³⁸

1. ¿Acaso fue un marco de ilusión,
en el profundo espejo del deseo,
o fue divina y simplemente en vida
que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

5. En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
taciturno a mi lado apareciste
como un hongo gigante, muerto y vivo,
brotado en los rincones de la noche
húmedos de silencio,
10. y engrasados de sombra y soledad.

Te inclinabas a mí supremamente,
como a la copa de cristal de un lago
sobre el mantel de fuego del desierto;
te inclinabas a mí, como un enfermo
15. de la vida a los opios infalibles
y a las vendas de piedra de la Muerte;
te inclinabas a mí como el creyente
a la oblea de cielo de la hostia...
-gota de nieve con sabor de estrellas
20. que alimenta los lirios de la Carne,
chispa de Dios que estrella los espíritus-.
Te inclinabas a mí como el gran sauce
de la Melancolía
a las hondas lagunas del silencio;

³⁸ Apareció en *Los cálices vacíos* (1913); se usa aquí la edición citada de Manuel Alvar (Alvar, 1971: 210-212).

25. te inclinabas a mí como la torre
de mármol del Orgullo,
minada por un monstruo de tristeza,
a la hermana solemne de su sombra...
Te inclinabas a mí como si fuera
30. mi cuerpo la inicial de tu destino
en la página oscura de mi lecho;
te inclinabas a mí como el milagro
de una ventana abierta al más allá.

¡Y te inclinabas más que todo eso!

35. Y era mi mirada una culebra
apuntada entre zarzas de pestañas,
al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
glisando entre los riscos de la sombra
40. ¡a la estatua de lirios de tu cuerpo!

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
y tanto te inclinaste,
que mis flores eróticas son dobles,
y mi estrella es más grande desde entonces.
45. Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
del abrazo magnífico; un abrazo
de cuatro brazos que la gloria viste
de fiebre y de milagro, será un vuelo!
50. Y pueden ser los hechizados brazos
cuatro raíces de una raza nueva:

Y esperaba suspensa el aletazo
del abrazo magnífico...

¡Y cuándo,
55. te abrí los ojos como un alma, y vi
que te hacías atrás y te envolvías
en yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!

El poeta, como dice Baudrillard, se permite tener trato con su sombra "como con algo original, vivo". Habla a su cuerpo y con ello se subleva al principio del sujeto; el lenguaje le habla y así se insubordina al código de la lengua (Baudrillard, 1976: 163). En "Visión" el cerco del sentido se rompe mediante la irrupción en los dominios prohibidos del sueño, el inconsciente y el sexo, se liberan "las vastas regiones de la experiencia... exiliadas en las profundidades de la realidad" (Martínez, 1985: 40).

El secreto entre líneas

Una incertidumbre inicial abre el texto con signos que marcarán profundamente todo su desarrollo. El adverbio de duda "acaso" primera palabra de la poesía, instauro un estilo modalizante, gracias al cual el hablante manifiesta una apreciación sobre el valor de verdad de su discurso. El procedimiento de la modalización introduce así la incertidumbre del hablante respecto del enunciado posterior, ambigüedad que será recreada en todos los planos del poema.

El titubeo acerca de la percepción de lo real, que incluye la identidad de los sujetos y el acaecer amoroso entre ellos, se manifiesta mediante una compleja estructura dual que marca la sintaxis del texto, sus temas y sus símbolos fundamentales.

De esta manera, en el último verso de la primera estrofa se condensa la matriz que regirá los distintos niveles del texto: en el plano sintáctico la coexistencia de dos sujetos gramaticales diferentes evidencia una estructura dual³⁹, que propone entre ellos una relación particular. En este verso, como a lo largo del texto, cada uno de ellos ocupará alternativamente la posición de sujeto de una especie de movimiento circular que impregnará también el plano retórico y el simbolismo general. Al mismo tiempo, toda la estrofa produce un efecto de ambigüedad y duda: el sujeto gramatical del primer verbo parece ser, en un primer momento "un marco de ilusión", aunque luego esta función también podría cumplirla la frase "que yo te vi velar mi sueño la otra noche". Finalmente, es posible interpretar la función sintáctica de este verso como un complemento circunstancial del tiempo⁴⁰. Esta lectura contribuye a aumentar el efecto de ambigüedad; a la vez, propone un interesante paralelismo entre la primera y la última estrofas del poema y termina de subrayar la estructura circular del texto.

Esta estrofa sintetiza también el núcleo semántico que organiza el poema a partir de la imagen "en el profundo espejo del deseo", que vincula los campos semánticos de la percepción y el deseo con el simbolismo del nivel⁴¹. En este verso los tres términos establecen relaciones par-

³⁹ Véase la subordinada sustantiva en función del sujeto que constituye el último verso de la estrofa (" que yo te vi velar mi sueño la otra noche". Aparece un sujeto "yo" cuyo verbo es "vi". El complemento de esta acción es "velar", infinitivo que a su vez tiene como complemento "mi sueño". De acuerdo con un análisis de la estructura sintáctica profunda, el sujeto de "velar" es tú, pronombre cuya posición aparece vacía en el nivel manifiesto, pero que se llenará a lo largo del poema, que efectivamente construye ese tú a partir de la visión del yo. Véase el siguiente cuadro (...) El análisis de la estructura profunda muestra que el TE, sujeto de la subordinada, se eleva como CD de la O principal (E.S.O.) en la estructura superficial. Este análisis lingüístico fue elaborado por Jorge Alfaro.

⁴⁰ El cuarto verso podría leerse "cuando yo te vi velar mi sueño la otra noche...", lectura que coincide con el v 54 de la última estrofa.

15 Esta distinción aparece en T. Todorov (1970). Según este autor, los temas del yo se refieren a la relación del hombre con el mundo y tienen que ver con la percepción. Estos temas son: la metamorfosis, que implica

ticulares entre sí: la oposición entre "espejo" (reflejo) y profundidad alude a la oposición simbólica verticalidad/horizontalidad; el sema 'profundidad' se irá construyendo a lo largo del poema en relación con los semas 'oscuridad' y 'sombra'. Por otro lado, "espejo" remite al campo semántico de la mirada y, por lo tanto, alude a la presencia del doble, que será constante en todo el poema; mientras que "deseo" postula el campo de la sexualidad, el tema más visible. A partir de la primera estrofa, el poema reiterará y enriquecerá este núcleo en las estructuras sintácticas y semánticas, en un proceso que integra los diversos planos y los reúne finalmente en el nivel simbólico.

La jerarquía desplazada

La palabra lírica no enmascara aquello de lo cual habla, al contrario, discurso revelador, la organización de sus propios signos lo glosa incesantemente. Cada poema propone una nueva gramática y, sólo con este gesto, que subvierte la "sagrada armazón de la sintaxis" (Barthes, 1973), logra resquebrajar el muro del sentido, alterar el lenguaje logocentrista que "se ha empeñado en develar y nombrar la razón inherente al mundo" (Martínez, 1985: 40)⁴². Por esto, para aprehender los nuevos significados que el texto propone, es necesario atender primero a la sintaxis y la composición particular mediante las cuales éstos se organizan.

La oscilación de los sujetos yo y tú rompe una regularidad del texto: el hablante yo se coloca como sujeto, sobre todo de los primeros y últimos versos, mientras que el tú aparece en las estrofas centrales, lo que tiende a reforzar la estructura dual y el movimiento circular ya indicados. Los vv 35-40 contienen otra infracción a esta nueva regularidad instaurada, puesto que reintroducen metonímicamente el sujeto yo. Esta nueva alteración se explicará en otro nivel, ya que supone otra mayor con respecto a los temas del deseo y la mirada.

Un ordenamiento paralelo se percibe en la distribución de los verbos. La relación entre el pretérito indefinido: "¿Acaso fue un marco de ilusión?", y el imperfecto, que se reitera a lo largo del poema, no sólo refuerza la estructura dual sino que posibilita una doble interpretación. El indefinido aparece en las dos estrofas iniciales, indicando el comienzo del poema y el principio de la visión, y

una ruptura entre materia y espíritu, y que puede estar provocada por la droga, el sueño y la locura. Dentro del tema de la metamorfosis se incluyen todos los temas del doble. El segundo tema es la transformación del tiempo y del espacio y el tercero es la desaparición de la distancia entre sujeto y objetos. Los temas del tú son los de la sexualidad, atañen a la relación del hombre con su deseo y su inconsciente, son temas del discurso porque implican la relación dinámica con los otros hombres. Estos temas son por ejemplo el incesto, la ambigüedad relativa del sexo de la persona amada, la necrofilia (el amor por la estatua y el vampirismo). Lo superlativo del deseo sexual se convierte en sobrenatural, el deseo se encarna en figuras sobrenaturales como el diablo. El doble es un principio de aislamiento, el otro no tiene existencia propia y no se concibe como independiente, hay una ruptura con el mundo. Los temas del yo implica una relación pasiva mientras los del tú, por su relación dinámica con el otro, una relación activa. Todorov se sirve principalmente de textos románticos para ejemplificar su tipología; sin embargo, el afán sincrético del simbolismo posterior que trata de superar la dualidad romántica entre lo celeste y lo terrestre, posibilita otro tratamiento de aquellos temas.

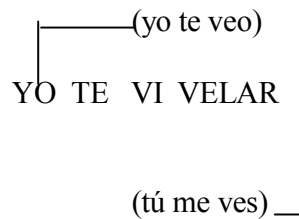
⁴² Con respecto a la profunda imbricación que existe entre el falogocentrismo y el lenguaje, esta autora ha señalado: "Supuestamente inscritas en la lengua y cimentadas en la conciencia, las verdades de la razón se interpretan como reveladoras del Ser del mundo, vale decir, de su sentido último. Sentido que el lenguaje representa al representar el mundo. Efectivamente, en el lenguaje el ser ha creído apresar la esencia de lo real" (Martínez, 1984: 40).

al final, para señalar su conclusión y el cierre del poema. Este tiempo verbal, por su aspecto perfectivo, implica una distancia entre el presente del enunciante y el pretérito ya acabado, del hecho del que se habla. En otras palabras, el pretérito indefinido marca al mismo tiempo un presente en el que se sitúa el enunciante, distinto al pretérito de lo enunciado.

Es así cómo este juego con los verbos posibilita la diversión del texto: un final del poema que enmarca el desenlace soñado de la unión amorosa. Del verso 42 al 45, el uso de las formas verbales "inclinaste" e "imprimió" produce el efecto de sentido final y expresa la conclusión de la unión amorosa. Asimismo, el uso del presente "son" y la frase adverbial "desde entonces" refuerzan ese mismo efecto. Sin embargo, la estrofa siguiente reabre el texto: la utilización del imperfecto "esperaba" reinstaura la posibilidad de lo inacabado, tanto en el nivel del contenido -culminación de la unión amorosa- como en el de la enunciación -la clausura del texto-. El final del poema sugerido antes se atrasa hasta la última estrofa, en la que el desenlace se refuerza como tal por el uso del yo como sujeto y la reaparición del verbo "vi", elementos ya presentes en la primera estrofa. Ambos rasgos aparecen, pues, al principio y al final del poema. Por otro lado, el verbo "vi" remite al campo semántico convocado por el título, de manera que, simultáneamente, terminan poema y visión.

Sombra con derecho propio

Los sujetos amorosos se miran mutuamente en el mundo invertido del espejo: el sujeto de la oración "que yo te vi velar mi sueño la otra noche" establece la estructura especular que, en el plano semántico, se plantea como una doble mirada:



Desde el inicio, el texto acude, con su léxico, a una estructura retórica particular que ofrece las claves de su descodificación general: se trata de la que Lotman (1984) ha llamado "el texto en el texto" y una de cuyas manifestaciones típicas es el motivo del espejo y su equivalente literario, el tema del doble. Según apunta este autor, la duplicación del espejo no es nunca una simple repetición pues, al duplicar, el espejo desfigura: "así como lo que está del otro lado del espejo es un modelo extraño del mundo corriente, el doble es un modelo extrañado del personaje" (Lotman, 1984: 112. En "Visión" el sujeto hablante admite la presencia de su sombra, de su doble que es, a la vez, por las leyes del reflejo especular, su contrario, su interlocutor amoroso, la mirada ajena que crea la ilusión del reflejo infinito.

Esta doble mirada rige la estructura semántica de los diversos símiles, los cuales aparecen introducidos por la expresión "Te inclinabas a mí...". Esta, por su repetición, establece un paralelismo sintáctico en varios fragmentos del poema (vv 11-33. El paralelismo atribuye al interlocutor los lexemas "enfermo", "creyente", "gran sauce" y "torre". A la vez, identifica al yo hablante con "copa de cristal de un lago", "opios infalibles", "vendajes de piedra", "oblea de cielo", "hondas lagunas", "sombra" y "milagro de una ventana..."

El símil "Te inclinabas a mí supremamente,/ como a la copa de cristal de un lago", el

primero en esta serie de equivalentes, y el último, "Te inclinabas a mí como al milagro/ de una ventana abierta al más allá", se diferencian de los restantes porque en ellos está elidido el sujeto del segundo término. Este rasgo confiere unidad a la serie comprendida entre los vv 11 y 33; además, refuerza la estructura especular, presente también en las imágenes que evocan los símiles.

Los símiles de esta serie juegan con la oposición horizontalidad/verticalidad, creando una tensión entre ambos polos del eje. Por esto, el verbo que introduce los símiles, "inclinabas", remite a un punto medio entre lo vertical y lo horizontal. Igualmente, "copa" es un símbolo dual: alude a lo horizontal como 'continente' y a lo vertical por su oposición espacial sobre el "mantel del desierto". Esta misma oposición la desarrollan los símiles que relacionan sauces-lagunas, y torre-sombra.

Los símiles insisten en el contenido semántico del "reflejo" y, al hacerlo, enriquecen el plano simbólico: así, en "copa de cristal de un lago", se otorga a copa el carácter de espejo mediante su asociación con dos lexemas que contienen la idea de reflejo. Esta se recrea en el último de los símiles (vv 32 y 33: "Te inclinabas a mí como al milagro/de una ventana abierta al más allá"): al igual que el espejo, símbolo de tránsito, que permite el ingreso al más allá del sueño, la ventana posibilita la entrada a un espacio trascendente. La profundidad- abismo, caos, sombra y silencio- se proyecta a ese "más allá", aboliendo así la dicotomía y reconquistando la unidad añorada⁴³.

De esta manera, el eje verticalidad/horizontalidad se enriquece semánticamente con la oposición reflejo/profundidad, que aparecía implícita ya en el v 2, "en el profundo espejo del deseo". Así, el polo horizontal adquiere el significado de 'reflejante', como un espejo acostado, con el cual se identifica la amada-hablante, quien de este modo aparece como el espacio en el que se refleja su interlocutor-amado, sujeto animado y activo. Si en el marco del poema éste es producto de la ilusión, el sueño y el decir femeninos, el juego especular de los símiles invertirá esa relación inicial, otorgándole actividad a la sombra soñada.

La escritura poética asocia el sema 'profundidad' con los de oscuridad y sombra, todo lo cual va dibujando poco a poco una imagen de la amada. La figura masculina, en cambio, aparece delineada desde el inicio del texto: hongo, sauce, torre y estatua. Así el texto despliega los signos que lo constituyen y al hacerlo, traza paulatinamente las líneas del yo femenino. La palabra lírica, que en su propia construcción se libera de la sujeción a una lengua preexistente, posibilita la emergencia de una identidad femenina que remece el esquema mítico. No por casualidad en esta poesía se identifica el lecho femenino con una página oscura (vv 30 y 31), figura que continúa la identificación del hablante con la oscuridad pero que también activa aquel otro campo semántico, es decir, el de la escritura poética⁴⁴. "Inicial", "página" e "imprimió", al mismo tiempo que

⁴³ Es interesante señalar la coincidencia entre las palabras del poema y la observación de Lotman sobre la mitología literaria de los reflejos en el espejo: "...lo que está del otro lado del espejo cuyas raíces se remontan a las ideas arcaicas sobre el espejo como ventana al mundo del más allá" (Lotman, 1984: 112).

⁴⁴ Además, el símil desautomatiza el paralelismo creado por los anteriores símiles en la medida en que desaparece, en la segunda parte, el sujeto tú con el término de lo vertical, y reaparece el yo, asociado a lo horizontal (página, cuerpo, lecho. Esta oposición verticalidad/horizontalidad se reactiva en el v 51, "cuatro raíces de una raza nueva": raíces insiste en el sema 'profundidad', que enriquece, como se señaló, el polo vertical de la oposición. Pero el v 51 incluye el sema 'germinal', relacionado con el campo de lo femenino. Por otro lado, el número cuatro simboliza la superficie, la tierra (Ciriot, 1969: 328) en oposición al tres, que remite a lo vertical y el dinamismo. Así como en los vv 29-30 desaparece el interlocutor y la alusión a lo vertical con la que este se identifica en los símiles anteriores, en los vv 46-51 no aparece la alusión al número tres pero sí al dos y al cuatro. La desaparición del eje de la verticalidad, el número tres y el sujeto

provocan esta importantísima asociación, insisten en la ya señalada imagen del espejo. Al inclinarse sobre el espejo del texto, su lector construye cada vez una nueva imagen, operación con la que se rompe incesantemente la tiranía del sentido único.

La estructura especular que se ha analizado alude, como se dijo, a la presencia del doble. El sauce reflejado en la laguna y la sombra como reflejo de la torre remiten a este tema, que se desarrolla en el poema a través de las etapas del sueño (⁴⁵). Efectivamente, desde el inicio se hace referencia a un estado de confusión entre la vigilia y el sueño, primera etapa de la actividad onírica, "letargo nebuloso semejante a la muerte donde no podemos distinguir el instante en que el yo toma una forma precisa" (Beguín, 1939: 439). Luego, las imágenes comienzan a concretarse, "vago subterráneo de donde surge el mundo de los espíritus" (Nerval, cit. por Todorov, 1970), como sucede en el poema con la aparición del otro, percibido como "un hongo gigante", muerto y vivo, aún sin existencia propia. A partir del v 11 las imágenes empiezan a adquirir carácter animado por el verbo (te) "inclinabas", que comienza el movimiento de las figuras del sueño en un simulacro teatral. La amada-hablante se desdobra en soñante y observadora de su propio sueño y, con ello, refleja en esta doble actividad la del lector-espectador. En la ilusión teatral, el doble es la figura de la plenitud erótica pero, al difuminarse la escena, se convierte más bien en la figura de la decepción amorosa. Al despertar, la mirada consciente exilia al amante en la sombra y, por esto, enmarca el episodio amoroso dentro de las convenciones de la ficción⁴⁶.

El desacato del goce

Al penetrar los secretos del texto, la mirada lectora recorre, deleitándose, los senderos prohibidos del tema amoroso, conducida por la palabra poética que burla las normas de puritanismo moderno, "su triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo" (Foucault, 1976: 11). Efectivamente, el desarrollo del sueño en cuanto tal cuenta una experiencia erótica enmarcada entre el letargo y la vigilia, que se resuelve favorablemente a partir del v 42, de manera que la mirada y la ilusión enmarcan el desarrollo de la unión amorosa. El tema erótico está sugerido en la segunda estrofa por la connotación fálica del hongo y la alusión a la alcoba. A partir del v 11 este tema se desarrolla mediante la expresión "te inclinabas", cercana al núcleo de la percepción y parece ofrecer una conclusión y una síntesis en el verso "¡Y te inclinabas más que todo eso". Esta construcción se recupera más adelante en una expresión de intensidad creciente: "Tú te inclinabas más y más... y tanto, /y tanto te inclinaste que mis flores eróticas son dobles/ y mi estrella es más grande desde

masculino pueden leerse como la fusión del polo masculino en el femenino, asunto que se representa temáticamente en los últimos versos, cuando el interlocutor, como visión, se disuelve en la sombra, lo femenino.

⁴⁵ El poema entero organiza sus partes de acuerdo con el tránsito de la vigilia al sueño, a partir de la pregunta inicial. Los vv 5-10 son el momento del paso al sueño, el cual se desarrolla hasta el v 45. De éste al v 53 se produce el paso del sueño a la vigilia, estado que se representa en los tres versos finales.

⁴⁶ Al hablar del "texto en el texto", Lotman indica que una de las formas en que esta estructura se manifiesta es la doble codificación de determinados sectores del texto, lo cual genera un juego con la oposición real-convencional (Lotman, 1984:110-111). Como se ha visto, algunas partes de "Visión" aparecen codificadas tanto por la lírica como por los códigos teatral y narrativo: transgresión a la lógica del género y otro mentís a la "simplicidad" y "espontaneidad" que la crítica mitologizante atribuye a la escritura de Agustini.

entonces", expresión de fuerte carácter erótico que subraya la realización del acto amoroso. Este, ya aludido desde el inicio del poema, subyace en las connotaciones masculino/femenino de algunos de los símiles analizados.

El desarrollo del tema continúa mediante la oposición, llena de simbolismo, entre la culebra y el cisne. El cuerpo del amante aparece asociado con esta ave y con "la estatua de lirios". La tradición literaria señala el amor por la estatua como una forma de la necrofilia y como uno de los ingredientes de la temática sexual (⁴⁷). La identificación entre cisne y estatua de lirios, entre el interlocutor y el cisne, sugerida ya en la oposición blancura/ oscuridad, se refuerza en contraste con la identificación entre el hablante, la sombra y la serpiente, esta vez desde una perspectiva más claramente erótica por el simbolismo de estas figuras. A la vez, la oposición entre serpiente por un lado y cisne y lirios por el otro, refiere a la esfera religiosa connotada ya en términos como creyente, oblea de cielo, hostia, estrellas, milagro y carne, esfera que plantea la oposición entre carne y espíritu. En el poema, el asunto religioso se utiliza dentro del campo semántico de la sexualidad sobre todo en el tercer símil de la estrofa tercera, donde se realiza una fuerte transgresión: la comunicación del creyente con Dios se identifica con la unión amorosa, con lo que se logra erotizar esa imagen y se quebranta el tratamiento tradicional del tema, que opone sexualidad a religión.

La oposición recién mencionada entre cisne y serpiente alude a la antinomia deseo/virtud. El cisne aparece asociado en este poema con lo blanco, los lirios, la hostia, la nieve, es decir, con la codificación que permite lo religioso. Además, en su calidad de ave simboliza lo aéreo y, en consecuencia, lo trascendental, en oposición a lo terrenal, lo material, que es la serpiente, generalmente asociada con lo femenino, las profundidades. Sin embargo, el simbolismo más profundo presenta una identidad entre ambos animales: junto con otros animales, son símbolos trascendentes de las profundidades (Cirlot, 1969: 138). A la vez, el cisne es la representación del hermafrodita: masculino en cuanto a la acción y por su largo cuello de carácter fálico; femenino por el cuerpo redondeado y sedoso. El cisne blanco es el ave de Venus, es la imagen de la mujer desnuda, por la blancura de su desnudez permitida.

En el poema, la figura del cisne alcanza toda su dimensión erótica a partir del v 46, donde adquiere, además, un nuevo significado, esta vez dentro de lo mítico. Aludido por el abrazo de los amantes, el cisne remite al mito de Leda, en el que Zeus escoge la forma del cisne para unirse con la mortal. La identificación entre el amado y el cisne inscribe el poema en aquel mito, frecuentemente recreado por el modernismo. Una versión cercana al poema de Agustini es el poema III de la parte titulada "Cisnes" de **Cantos de vida y esperanza** de Rubén Darío. En este texto, el hablante se dirige al cisne, para luego identificarse con él. En "Visión", por el contrario, la amada rompe el mutismo que secularmente había pesado sobre Leda e invierte los términos del mito: la palabra y la perspectiva que gobierna son ahora las de la mujer⁴⁸.

⁴⁷ La unión de muerte y amor es común a la estética modernista, como una herencia del decadentismo y el simbolismo. Junto con el satanismo, el incesto y la preferencia por la figura del hermafrodita, constituyen lo que Lily Litvak ha llamado el "erotismo de fin de siglo" (Litvak, 1979).

⁴⁸ S. Molloy (1984) llegó a similares conclusiones al comparar el tratamiento del cisne en Darío y Agustini. Molloy señala cómo la poetisa reduce el campo simbólico, desculturaliza el emblema dariano y lo erotiza fuertemente. Agustini no parte del mito, de acuerdo con la estudiosa, sino de una primera persona e incorpora "el yo mismo, autor y a la vez actor de la representación" (Molloy, 1984: 66). La crítica percibe que es la mujer y no el cisne quien expresa su deseo en una serie de imágenes eróticas que invierten las posiciones tradicionales del mito de Leda.

La alusión a la raza nueva convoca la figura de los Dióscuros, Cástor y Pólux, representados en la constelación de Géminis, símbolos del doble y que encarnan los opuestos de la vida y la muerte (Cirlot, 1969: 67). De esta manera, el desarrollo del eje de la sexualidad se resuelve en el símbolo del doble y el tema de la dualidad se incorpora al tema del deseo. Simultáneamente, la poesía remite a la imagen del andrógino por referencia al cisne, símbolo del hermafrodita, como se señaló. El andrógino, por su parte, reproduce una "dualización integrada: es una deidad generadora ligada en el fondo con el arquetipo del Géminis" (Cirlot, 1969: 67). Tradicionalmente, el andrógino reproduce una dualización, evidente en el plano sexual, pero que representa los principios de lo masculino y lo femenino. Como es característico en los poetas decadentes finiseculares, la figura del andrógino sirve en "Visión" para integrar la esfera erótica.

Con todo lo anterior, el poema resuelve pues, simultáneamente la imagen del doble y el tema erótico. Aunque en el desarrollo del tema de la mirada el doble desaparece en la unión de los dos, también se transforma en el cisne, es decir, el hermafrodita, el andrógino. Esta es la manera en que ambos temas, mirada y sexo, se integran sin desaparecer.

Como se ha demostrado hasta aquí, el poema "Visión" muestra una coherencia particular entre los distintos planos. En el sintáctico se vio cómo la presencia de dos sujetos gramaticales (yo-tú) opuestos y desarrollados en partes distintas del poema, de acuerdo con una estructura especular, finalmente confluyen en el yo, como corresponde al simbolismo del doble y del espejo. Esta estructura dual y circular se repite en el nivel semántico tanto en el aspecto temático como en el tratamiento que el texto confiere a los campos de la percepción y el deseo.

La simetría en el desarrollo de ambos campos semánticos se refuerza, por ejemplo, en los paralelismos de los vv 35-40, que vuelven equivalentes miradas y deseo. Esta equivalencia, sugerida en la expresión "te inclinabas a mí" y desarrollada en los símiles, reaparece en "cisne reverente de tu cuerpo" y "estatua de lirios de tu cuerpo", tanto por la alusión a la blancura, que remite al campo de la percepción y al nivel horizontal, como por la alusión al sexo, presente en ambas figuras.

La complejidad es aún mayor porque la percepción se desarrolla a partir del tema del doble. Esta identidad entre el hablante y el otro se percibe incluso en expresiones como "vendas de piedra", cuyo primer término remite a la serpiente y, por lo tanto, a la amada, y el segundo a la estatua, identificada con el amado. En el símil aludido, la comparación con las vendas de piedra se asigna al hablante, lo que confirma una vez más su carácter generador. Esto se explicita finalmente en la estrofa décima donde él, visión, fantasma, ¿sombra?) desaparece en la sombra que es ella.

Esta resolución se presenta, además, dentro del mismo poema: el espejo es la figura que sirve para aludir a la inversión y la dualidad. Es la forma que adopta el texto para plantear la ambivalencia, el doble, el tránsito al mundo del otro lado, el paso de la conciencia a la inconciencia. El texto es un espejo: no menciona el paso de la vigilia al sueño sino que lo figurativiza, pues en todos los niveles examinados el problema de la dualidad y la inversión se resuelve dentro de una estructura especular, que busca la coincidencia de los opuestos y aspira a la recuperación de la totalidad humana.

El poema es un espejo que sirve de marco al acto de soñar, en el que el hablante lírico es espectador objetivo de su yo actuante y en el que se equiparan sueño y acto poético. Desde el simbolismo, el sueño es "otro modo de nombrar la unidad reconquistada... una región de lo no perecedero", momento en que desaparecen las dicotomías y se vuelve al estado originario (Allegra, 1986: 73). Si el simbolismo convirtió el espejo en "la hoja en blanco donde el poema podía florecer" (Balakian, 1969: 143), en "Visión" será en la página oscura del lecho femenino donde se

imprima el texto poético, que logra la precaria y anhelada reunificación.

JUANA DE IBARBOUROU:
LA INOCENCIA TRANSGRESORA

Diciendo palabras que no salían de sus labios
y haciendo señales misteriosas que no correspondían a sus gestos,
Gabriel García Márquez

Juana de Ibarbouro, la casta, "impregnada de amor franciscano por las cosas", la natural que disfruta en el campo "goces de la sangre pura, cotidiana absorción de agua y de sol, ternura por las aves y por las flores" (Nieto Caballero, 1928: 290), se distancia irónicamente de los estereotipos de la crítica y subvierte los valores femeninos con que ésta trata de aprisionar su palabra.

No obstante la aparente aceptación de algunos modelos tradicionales de mujer y amor, en **Lenguas de diamante** (1919) su autora opera una transgresión que los altera y, con ello, se inscribe renovadoramente dentro de la tradición literaria. La espontaneidad y la ausencia de trabajo subrayadas por la crítica se develan como falsos juicios al ponerse de manifiesto la reelaboración irónica de los motivos de la poesía erótica anterior.

Del libro mencionado se analizan aquí "El fuerte lazo", poema en el que los temas de la ofrenda y el sacrificio, inherentes al modelo de mujer, se presentan desde una perspectiva innovadora e irónica; "La hora", que se inscribe dentro del tópico secular del *carpe diem* para alterarlo sustancialmente, y "La espera", que recupera los arquetipos del viaje y el retorno enfocados desde la situación de la mujer que aguarda al amado.

El fuerte lazo⁴⁹

1. Crecí
Para ti.
Tálame. Mi acacia
implora a tus manos su golpe de gracia.

5. Florí
Para ti.
Córtame. Mi lirio
al nacer dudaba ser flor o ser cirio.

Fluí
10. Para ti.
Bébeme. El cristal

⁴⁹ Pertenece a *Las lenguas de diamante* (1919); se cita de las *Obras completas* (1960), pp.12-13.

envidia lo claro de mi manantial.

Alas di
por ti.
15. Cázame. Falena,
rodeo tu llama de impaciencia llena.

Por ti sufriré.
¡Bendito sea el daño que tu amor me dé!
¡Bendita sea el hacha, bendita la red,
20. y loadas sean tijera y sed!

Sangre del costado
manaré mi amado.
¿Qué broche más bello, qué joya más grata,
que por ti una llaga color escalata?

25. En vez de abalorios para mis cabellos,
siete espinas largas hundiré entre ellos,
y en vez de zarcillos pondré en mis orejas
como dos rubíes dos ascuas bermejas.

Me verás reír
30. viéndome sufrir.

Y tú llorarás
y entonces... ¡más mío que nunca serás!

El sacrificio, el sufrimiento silencioso y la entrega desinteresada definen un arquetipo de mujer vigente en nuestra sociedad. Al respecto, E. Badinter ha indicado una analogía entre monja y mujer que habla de un ideal femenino de sacrificio y reclusión (Badinter, 1979: 246). La mujer, que para serlo totalmente debe sacrificarse, tiene algo de Cristo y mucho de María. Nada más alejado de este arquetipo ascético que la imagen voluptuosa y agresiva de la cortesana, Eva sensual, síntesis de la feminidad peligrosa, triunfo de la vida y el amor físico.

"El fuerte lazo" juega con ambos arquetipos y opera partir de ellos una fuerte transgresión que mezcla el plano religioso con el erótico y rompe con las convenciones y el recato burgués que encadenan el eros femenino. La mezcla entre lo religioso y lo erótico llega a Ibarbourou es como un eco de la poesía decadente y modernista. El motivo, que en Hispanoamérica tiene en Darío su máximo exponente, permanece, según Rafael Ferreres, intacto y atrevido en las poetisas hispanoamericanas (Ferreres cit. por Litvak, 1975: 177). De este movimiento literario Ibarbourou recupera también la erotización de la naturaleza, desde una perspectiva distanciada e irónica que impide adscribirla totalmente al código modernista.

La ofrenda

Este poema presenta una composición particular que lo divide, a partir de ciertos rasgos de

la versificación en tres partes, cada una de las cuales poetiza los temas de la ofrenda, el sacrificio y la posesión. La ofrenda despliega ante el amado los atributos del ser oferente pues la hablante se brinda a sí misma ante él. Se dirige imperativamente al interlocutor, destinatario de su palabra y su entrega y, al hacerlo, convierte su súplica en una orden.

En cada estrofa de esta primera parte del poema (vv 1-16) el hablante se caracteriza reiterativamente mediante una serie de verbos. Esta serie, además, impone un ritmo insólito a la estructura entonacional del poema: cada estrofa es un cuarteto cuyos dos primeros versos son sumamente breves y oxítonos; los terceros versos rompen el esquema entonacional al trasladar el acento a la primera sílaba y marcar fuertemente las pausas internas⁵⁰. El resultado sonoro producido por este tratamiento del verso subraya el efecto sugerido por los imperativos: todos los niveles del texto confluyen al subrayar la orden del hablante que se ofrenda para ser sacrificada. Parte de este fenómeno es la alternancia que en esos mismos versos se produce entre los sujetos yo-tú. Esta alternancia corresponde a un cambio discursivo, pues se pasa de la descripción de una situación a una orden, todo lo cual hace variar la relación entre los sujetos.

En cada una de estas estrofas el hablante reitera su caracterización apelando a los códigos de animalidad y vegetalidad: "árbol", "flor", "agua" y "mariposa", elementos todos de fuerte connotación erótica y sensual y propios, además, de la iconografía erótica modernista. De acuerdo con este canon estético, la naturaleza no se presenta descriptivamente sino que funciona como recurso para la metaforización del hablante. El amado está dibujado, a partir de los imperativos, como leñador, cazador, sacrificador, figuras cuyas acciones tienen al hablante por objeto.

El contraste y la relación entre la oferente que se brinda al sacrificio y el interlocutor-sacrificador se expresa, pues, en el juego de alternancias entre los sujetos de los verbos y se reitera en el cuarto verso de cada estrofa. Igual movimiento se observa en la distribución de los temas en esta primera parte: los segundos versos insisten en el de la ofrenda ("para ti", "por ti"), mientras que los terceros ("tálame", "córtame", "bébeme" y "cázame") introducen el del sacrificio. La ofrenda plantea la existencia de la hablante en función del otro: la vida tiene como única finalidad ser sacrificada, en una acción, sin embargo, voluntariamente solicitada por la víctima.

El sacrificio

"Por ti sufriré" (v 17) funciona como marca que inaugura la segunda parte del poema y señala su inicio incluso tipográficamente⁵¹. Introduce el tema del sufrimiento e incorpora la

⁵⁰ En esta parte, cada estrofa es un cuarteto cuyo número de sílabas aumenta de la siguiente forma: 3-4-5-12, de manera que las sílabas del último verso son numéricamente iguales a la suma de las sílabas de los tres primeros.

	Número de sílabas
Crecí	3
Para ti	4
Tálame. Mi acacia	5
implora a tus manos su golpe de gracia	12

Esta estructura se altera en la estrofa 4, que sigue el patrón 4-3-5-12. El hecho de que el cuarto verso sume el número de sílabas de los anteriores es un dato que se reitera, como se ve, en el tratamiento de los acentos.

⁵¹ El v 17 presenta una serie de rasgos que lo convierten en la transición entre ambas partes. Es un verso de

dimensión temporal futura. Estos cambios coinciden de nuevo con una variación del modo discursivo, que adquiere ahora la forma de la plegaria. El uso paródico y erotizante de este género supone una intencionalidad artística que no sólo inscribe el poema en una tendencia específica de la época sino que, además, desdice la supuesta espontaneidad que caracterizaría, según la crítica, la escritura de Ibarbourou. En este caso no se trata sólo de mezclar -sacrílegamente para la época- el erotismo con la religión, al margen de la censura y la culpa. El texto va más allá al adoptar la propia estructura de la plegaria y al incorporar al poema amoroso los elementos religiosos más sagrados.

El uso de un lenguaje paródico en este poema supone una fuerte ruptura en dos sentidos. Por un lado, la plegaria, forma parodiada, posee culturalmente una posición peculiar, ya que al situarse en el ámbito religioso adquiere una sacralidad que no tienen otros géneros. Por otro lado, el mismo hecho de recurrir a la parodia supone una conciencia artística liberada de la sujeción al código lingüístico y poético. La parodia revela una distancia del sujeto respecto de su propio lenguaje en la medida en que se rebaja el tono serio y se toma el propio lenguaje como objeto de la ironía. El sacrilegio es múltiple: la palabra femenina transgrede no sólo la sacralidad de la forma religiosa sino también la de la figura de Cristo y la del conjunto de prohibiciones del género lírico. La palabra de Ibarbourou opera un fuerte desplazamiento de los lugares tradicionalmente asignados por el mito y, al traspasar los límites fijos entre los discursos y vestir uno con los ropajes de otro, evidencia una vez más cómo el atentado contra la lógica sexista necesariamente pasa por la subversión del lenguaje que la sostiene.

El género de la plegaria se evidencia por el uso de las expresiones "Bendito sea" y "Loados sean", cuyo objeto "el daño", "el hacha", la "red", la "tijera" y la "sed", es decir, los instrumentos que posibilitan el sacrificio y que metafóricamente aluden al deseo masculino. La asociación erótico-religiosa confiere al amado un carácter divino y sacraliza el acto amoroso. Pero esta operación permite distanciarse de una cierta retórica amorosa, en un rasgo propio de la estética postmodernista.

Esta actitud irónica se profundiza en la descripción del hablante sacrificado con elementos y accesorios del adorno femenino, como "zarcillos", "abalorios", "broches" y "joyas", los cuales se oponen en el texto explícitamente a los elementos propios del sacrificio cristiano ("llaga", "espinas", "ascuas"), que connotan evidentemente la imagen por antonomasia del sujeto sacrificado y sufriente, es decir, la de Cristo. La fuerza transgresora de esta imagen surge de la superposición de dos figuras radicalmente opuestas: la de una mujer descrita como frívola y la de Cristo sacrificado. Para reforzar esta identificación el texto recurre al doble simbolismo del rojo, que en términos religiosos significa sublimación, pasión y sufrimiento (el rojo, la sangre y las heridas son el símbolo perfecto del sacrificio) y en términos profanos significa pasión amorosa. Además, aparece también el símbolo del número siete, que expresa el dolor y las tijeras, símbolo de conjunción comparable a la cruz (Cirlot, 1969: 330 y 342). El siete, en la poesía decadente y la modernista, aludía a los atributos dolorosos o los siete pecados capitales (Allegra, 1982: 96-7), lo cual, en "El fuerte lazo" podría entenderse como otro signo más de la transgresión a lo religioso.

cinco sílabas acentuado en la última, que contiene un verbo en primera persona y voz activa, rasgos que el texto ha relacionado en las primeras estrofas con la ofrenda. Esta parte consta de tres cuartetos, de versos dodecasílabas excepto los vv 17-21 y 22 que son de seis sílabas, lo cual reafirma la tendencia numérica a la duplicación del número de sílabas, observada en la primera parte.

El lazo

Los últimos cuatro versos del poema invierten la semántica de la ofrenda y el sacrificio: el amado aparece como un ser sufriente mientras que la amada, antes sufriente, es contemplada por aquel riendo. La mujer, antes objeto de la ofrenda se transforma en poseedora (¿quizás por haber asumido la palabra en el poema?). Su actitud pasiva de objeto consagrado al sacrificio deja paso a la actividad, a la posesión amorosa. La relación de equivalencia que surge entre el reír y el sufrir⁵² invierte también el papel del amado quien, al enamorarse, pasa de sujeto cazador a ser objeto poseído, enlazado.

Esta es la versión moderna del amor-pasión, que Barthes explica así:

Esta inversión singular proviene tal vez de esto: el "sujeto" es para nosotros (¿desde el cristianismo?) **el que sufre**: donde hay herida hay sujeto...cuanto más abierta es la herida, en el centro del cuerpo (en el "corazón") más sujeto deviene el sujeto: porque el sujeto es la intimidad... (Barthes, 1977: 205-206).

Este mismo autor ha señalado cómo el regalo -la ofrenda- da prueba de la fuerza de que es instrumento cuando se habla de él: "Te daré más de lo que me das y así te dominaré" (Barthes, 1977: 85). Este hablar de la ofrenda se opone al "gasto silencioso" e invierte el ideal femenino del sacrificio, una de cuyas características es sufrir en silencio.

Lo anterior está de alguna manera anticipado en el símbolo de la acacia (v 3), arbusto de flores blancas y encarnadas, que expresa, probablemente a causa de esta dualidad, la gran importancia mística del eje blanco-rojo. La lógica de la seducción se despliega en ambas direcciones: el seductor sucumbe al hechizo de la víctima y termina atado por el lazo oculto del ofrecimiento.

La hora⁵³

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

Tómame ahora que aún es sombría
esta taciturna cabellera mía.

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

⁵² De los tres elementos que forman los versos 29 y 30, reír y sufrir son las diferentes (el verbo ver y el pronombre -me son las otras dos); además, son las últimas palabras de los versos respectivamente, riman entre sí, tienen ambos dos sílabas y son el complemento del mismo verbo (ver), que aparece en los dos versos.

⁵³ De *Las lenguas de diamante* (1919). Se cita a partir de las *Obras completas* (1960), pp. 7-8.

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

Ahora, que en mis labios repica la risa
10. como una campana sacudida a prisa.

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

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

15. ¡Tómame ahora que aún es temprano
y que tengo rica de nardos la mano!

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

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

Carpe diem

La apelación directa al amante, con el doble matiz de ofrecimiento y reclamo presente en "El fuerte lazo", adquiere en "La hora" un desarrollo más complejo al ubicarse el poema en la secular tradición lírica del carpe diem. El tratamiento profundamente original de algunas variantes del tema -la brevedad de la belleza, el paso del tiempo, la llamada al goce- desmiente las aseveraciones comunes de la crítica, para la que el arte de Ibarbourou expresa "una sensibilidad primitiva" y es "un milagro de simplicidad" (Reyles, cit. por Russell, 1960: XXXIX).

Solamente la lectura cuidadosa de este poema resquebraja la oposición espontaneidad/intelectualismo propia de la crítica de Ibarbourou, al poner en evidencia el conocimiento y, al mismo tiempo, el distanciamiento irónico de la poetisa en relación con los modelos de la lírica amorosa.

Al mismo tiempo, y este poema es una buena muestra de ello, la subversión del tema del carpe diem ofrece el espacio para irrumpir contra el recato tradicionalmente exigido a la mujer de la época, sobre todo en materia erótica, y contradecir la imagen que la crítica creó de Ibarbourou, "esta divina mujer que enamora a distancia" (Nieto Caballero, 1928: 291).

El imperativo temático "Tómame ahora", con el que se inicia el poema, es el núcleo que organiza los contenidos sintácticos y semánticos de todo el texto. Al respecto, García Berrio indicó que "el carpe diem responde a un tipo textual marcado por el rasgo central imperativo en el plano sintáctico y por un contenido de deleite sensual en el semántico" (García Berrio, 1978: 372). Efectivamente, en "La hora", la orden "tómame ahora" expresa en el plano semántico la exhortación vehemente y epicúrea. Se trata de una llamada al deleite sensual y al disfrute del momento presente. En el nivel sintáctico, la expresión marca la presencia del sujeto de la enunciación, el cual se presenta como objeto de la acción tomar y de la descripción posterior. Esta se anticipa ya con el

pronombre enclítico -me, que matiza como descriptivo el modo imperativo enfático del discurso.

Con el adverbio "ahora", aparece la circunstancia temporal, concebida alrededor de la oposición ahora/después. Desde el inicio se alude así al tema, propio del *carpe diem*, de la fugacidad de la vida.

De esta manera, el texto pone en evidencia la particular dinámica entre tradición e innovación, que aparece acertadamente sintetizada en el doble giro del verbo inicial: en efecto, la aparente sumisión o entrega encubre la infracción que supone la orden expresada al amante. El verbo introduce al interlocutor, que se constituye, por mandato del hablante, en sujeto del enunciado: el modo del imperativo y el significado del verbo establecen una relación discursiva particular entre hablante e interlocutor, en la que el primero asume la posición de quien decide y ordena, mientras el otro se coloca (es colocado) en la de dependencia y subordinación de quien escucha y acata una orden.

En síntesis, el imperativo temático sirve de matriz a dos estructuras: la expresada por el imperativo, que sitúa el poema dentro de la tradición poética del *carpe diem* y la manifestada por el significado del verbo, que lo delimita dentro de la vertiente epicúrea del tema y al mismo tiempo introduce el de la ofrenda, común en la poesía amorosa.

"Collige, virgo, rosas"

Conforme con la tradición literaria, en este poema se acude a las flores para simbolizar lo efímero de la belleza femenina. A lo largo del texto, el hablante se describe a sí mismo mediante elementos naturales, como "dalias nuevas" y "piel de rosa", que refieren al símil clásico de la rosa en esta modalidad lírica. La connotación de vegetalidad, organicidad y vida propias de las flores y la primavera remiten al tópico de la rosa, que se completa en los versos que expresan la situación de ruina inherente a este simbolismo: "y se vuelva mustia la corola fresca".

En relación con este último tópico, se percibe en el poema un proceso de metaforización del sujeto en rosa. En los primeros versos la comparación se expresa fundamentalmente mediante dos rasgos: la referencia al yo por medio de los pronombres y adjetivos posesivos (mi, mía) y los símiles de los vv 11 y 15. En los últimos desaparece toda referencia gramatical al sujeto y el proceso se completa en el último verso, cuando la amada se metaforiza en enredadera⁵⁴.

Las profundas transgresiones a un tópico secular como el del *carpe diem* hacen necesaria otra fractura en la "sagrada armazón" del sistema de la lengua: se trata del uso particular que hace el poema del sistema verbal con el propósito de favorecer el proceso de metaforización y descripción mencionado⁵⁵. El juego con las formas verbales borra las fronteras de lo copulativo y lo transitivo y,

⁵⁴ Para ejemplificar este proceso se pueden comparar los vv 2 y 16: en el v 2 "dalias nuevas" -alusión a la rosa- aparece en función de complemento directo del verbo "llevar", mientras que en el v 16 la "rosa" aparece como oposición del sustantivo "mano". En otras palabras, el objeto (complemento directo) de la posesión (tengo) pasa a ser la amada, con lo cual se completa también el proceso de metaforización indicado.

⁵⁵ Los primeros versos utilizan especialmente verbos transitivos (tomar, tener, calzar), mientras que los últimos, verbos copulativos o de carácter copulativo (vv 18 y 20). Este carácter impregna incluso los verbos transitivos primeros: como se sabe, los verbos copulativos tienen más carácter de nexo entre sujeto y predicado nominal. Sin embargo, puede suceder que el verbo copulativo exprese una noción verbal de importancia, con lo que adquiere un carácter mixto, que es lo que pasa con "se vuelva mustia". En este poema, los verbos "llevo" (v 2) y "tengo" (vv 5 y 6) poseen, en una operación inversa a la gramatical

con ello, éstas adquieren nuevas posibilidades de significación.

El proceso autodescriptivo analizado constituye la expresión de la bella circunstancia presente, infaltable en la tradición del *carpe diem*. Junto con la exhortación epicúrea y la admonición de ruina futura, integra, de acuerdo con García Berrio, los tres elementos más importantes del tópico. En el poema, la particular articulación de los elementos se manifiesta en la oposición ahora/después, que incluso lo divide en tres momentos: una primera parte, vv 1-10, situada en el presente; la segunda, vv 11-14, organizada temporalmente por el después, y la última, vv 15-20, que se reinstala en el presente.

La conciencia del paso del tiempo y la consiguiente llamada al goce, explican la ambigüedad sintáctica que se produce en varios momentos del texto (vv 2-9 y 12-16). Así, la posibilidad de atribuir funciones distintas a las subordinadas que aparecen allí, confunde los límites entre causalidad y temporalidad⁵⁶. Es de este modo cómo, en este nivel, el aspecto temporal se convierte en causa y justificación de la exhortación al goce presente.

La temporalidad del poema se manifiesta no sólo mediante las oposiciones más evidentes (ahora/después; aún/entonces; temprano/ más tarde; hoy/mañana), sino también por medio de otros cronónimos que remiten a la antigua metáfora día=vida/noche=muerte. En varios momentos se alude a la comparación de la vida y la muerte con el ciclo de las partes del día y las estaciones del año, de manera tal que el poema sigue enfatizando la isotopía temporal y la lectura en tal sentido. Incluso, el adverbio "hoy" (vv 17 y 19) adquiere su matiz semántico, por la elipsis del imperativo, al igual que el "ahora" (vv 1, 5, 7 y 9), reiterando la invitación al placer presente. De esta manera, todos los niveles del texto aparecen atravesados por los ecos del significado global, que explica su organización particular y funde formas ajenas en nuevos sentidos.

"Y no ver el ultraje de ser vieja"

A la oposición temporal corresponde otra, en el nivel de los sujetos de la enunciación: mediante la autodescripción, el hablante se presenta como un sujeto pleno e instalado en el presente; por el contrario, su amado aparece vinculado al deseo y la incertidumbre del futuro. El "ahora", marcado positivamente, se relaciona con el sujeto de la enunciación y su presente. El "después" posee una marca negativa y se relaciona con el interlocutor e introduce la admonición de ruina futura, propia del tema del *carpe diem*.

El proceso de metaforización contiene la alusión al elemento de degradación futura pero en "La hora" se elimina la reflexión moral, como es típico de la modalidad epicúrea de la poesía

corriente, el carácter copulativo de ser. Al final, en la metáfora que sintetiza toda la descripción del sujeto y el asunto del tránsito y la ruina final ("la enredadera crecerá ciprés", v 20), el verbo "crecerá" es utilizado de modo inusual con el significado de 'convertirse en'. En el texto aparecen pues tres matices verbales: el copulativo común ("es"), el copulativo mixto ("vuelva") y los verbos transitivos con carácter copulativo ("llevo" y "tengo").

⁵⁶ Esta ambigüedad se presenta ya en los primeros versos porque sus oraciones pueden leerse ya sea como subordinadas sustantivas en función de complemento circunstancial de tiempo, con lo que el "que" adquiere un sentido de 'mientras' y un matiz temporal, ya sea como subordinadas sustantivas en función de complemento circunstancial de causa y entonces el "que" equivale a 'porque'. Incluso, pueden ser subordinadas sustantivas en función de complemento del adverbio ahora, lo cual subraya la importancia del aspecto temporal en el poema.

amorosa del *carpe diem*. Mientras que en ésta el objeto de la moral es la brevedad de la vida humana, metaforizada en la rosa mediante la comparación entre su belleza y la de la Dama, en el poema de Ibarbourou la preocupación se desplaza hacia el goce del presente y de ahí la exhortación al interlocutor.

La admonición de ruina futura es, a la vez, una advertencia sobre el arrepentimiento tardío, rasgo de mucha poesía amorosa: según el hablante, el futuro puede implicar que se pierda el presente y se invierta la relación entre ambos amantes. La forma peculiar que adquiere la admonición en esta poesía supone una serie de transgresiones. En primer lugar, la admonición del hablante implica la ruptura del tópico del "amor poderoso más allá de la muerte", propio de la poesía del canto amoroso. En segundo lugar, si bien el hablante se autodescribe como un cuerpo que se ofrece al placer y, por lo tanto, como un aparente don, es el deseo tardío del interlocutor el que aparece tematizado como ofrenda inútil. De esta manera, los términos que remiten al ámbito religioso ("ofrenda", "mausoleo", "ciprés"), ya aludido positivamente antes ("campana", "repica"), aparecen asociados con la muerte y opuestos a la vida y el placer.

García Berrio señalaba, a propósito de Sor Juana Inés, cómo en algunos de sus sonetos "la invitación al goce se centra en la rosa misma, concediéndole, por tanto,...un rasgo de animación integralmente metafórico... y una autoconciencia de juventud y hermosura" (García Berrio, 1978: 400). Tres siglos después otra mujer poeta recupera esta innovación y se recrea, como solicitaba Celia a la rosa, en su belleza efímera: "Que es fortuna morirte siendo hermosa/ y no ver el ultraje de ser vieja".

En la poesía amorosa clásica, el sujeto de la enunciación coincide con el del enunciado: amante y poeta son la misma cosa y, además, aparecen identificados con el *sema* masculino. Por otra parte, la Dama y la rosa alternan como términos del discurso de aquel (García Berrio, 1978: 374). Ya desde Anacreonte aparece, junto a la llamada al goce, la amonestación: "la flor y la corona avisan a la hermosura con el ejemplo de su caducidad" (González de Escandón, 1938: 22). El magisterio de la rosa posibilita la advertencia del amante a la Dama, la cual en algunas formas del *carpe diem*, adquiere la figura típica de la Dama amonestada. En otra de las variantes de este tipo de poesía amorosa el interlocutor, la rosa o la Dama, constituyen el objeto de la glorificación.

En este molde consagrado por siglos de quehacer lírico, Ibarbourou desata los hilos del pudor y libera el espacio de la eclosión de la palabra erótica femenina. Ya Sor Juana en su conocido soneto recién mencionado ("Miró Celia una rosa..."), había ideado una voz femenina que invitaba al goce. Ahora, un hablante que se reconoce como mujer, por la asociación con las flores, se atreve a interpelar al varón y a insistir en el valor inapresable del presente amoroso.

El retrato erotizado de la Dama, en el que se intercalan los elementos naturales con la descripción del cuerpo, sigue siendo el objeto de la glorificación pero ya no ocupa el lugar del interlocutor sino el del hablante. La función tradicional se bifurca y el varón, no sólo pasa a ocupar el puesto de interlocutor silencioso sino que, además, se convierte en el objeto de la amonestación femenina. Profunda transgresión contra dos sistemas de prohibiciones, el poema de Ibarbourou ataca los moldes de la tradición literaria y los moldes del sistema patriarcal en un gesto que continúa el que otra poetisa inauguró en los inicios de la literatura latinoamericana.

La espera⁵⁷

1. ¡Oh lino, madura, que quiero tejer
sábanas del lecho donde dormiré
mi amante, que pronto, pronto tornará!
(Con la primavera tiene que volver.

5. ¡Oh rosa, tu prieto capullo despliega!
Has de ser el pomo que arome su estancia.
Concentra colores, recoge fragancia,
dilata tu poros, que mi amante llega.

Trabará con grillos de oros sus piernas.
10. Cadenas livianas del más limpio acero,
encargué con prisa, con prisa al herrero
Amor, que las hace brillantes y eternas.

Y sembré amapolas en toda la huerta.
¡Que nunca recuerde caminos ni sendas!
15. Fatiga: en sus nervios aprieta tus vendas.
Molicie: sé el perro que guarde la puerta.

El título de este poema abre una gama de expectativas en el lector, puesto que lo sitúa dentro de una temática del discurso considerado tradicionalmente femenino. Se trata del discurso o el tema de la ausencia y la espera, históricamente pronunciado por la mujer, según afirma Barthes: "la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa. Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene tiempo para ello..." (Barthes, 1977: 45-46), ella es quien teje la red de palabras que organiza la espera.

Los elementos de este tema son la figura que espera, simbolizada tradicionalmente por Penélope y el ausente que debe regresar (Ulises. Penélope espera haciendo algo, tejiendo, que no tiene más sentido que prolongar la espera y justificarla. Las acciones de la espera son, pues, tejer y cantar. Además, Penélope es sedentaria, está dentro de su casa, centro del origen al cual debe regresar Ulises, errabundo, que se relaciona con los caminos, el espacio exterior. Así, aparecen planteadas las oposiciones interioridad/exterioridad con la casa y el camino; pasividad/ actividad con la espera del sujeto amante y el movimiento del objeto amado, quien se mueve y se encuentra en estado continuo de viaje. La contraparte de esta figura es el que espera, sedentario e inmóvil (Barthes, 1977: 45).

Utilizando los mismos signos, el poema de Juana de Ibarbourou invierte este esquema en varios sentidos. En primer lugar, quien espera se dirige, en forma imperativa, a la naturaleza, a la que ordena y solicita colaboración para preparar el espacio donde llegará el amante. El uso del

⁵⁷ Perteneciente a *Las lenguas de diamante* (1919); se utiliza la versión que aparece en las *Obras completas* (1960), p.6.

imperativo subraya el carácter más activo del sujeto amoroso, que no sólo teje y canta sino que además ordena, encarga cadenas, siembra amapolas. El ausente, en cambio, debe ser inmovilizado, aprisionado, con lo que se invierte la relación tradicional activo/pasivo presente en el tema de la espera.

El recinto cerrado, la estancia, para Penélope casa y convento, connota en este caso elementos de otros motivos literarios. En primer lugar, hay una clara alusión al jardín, la huerta ("y sembré amapolas en toda la huerta") en la que la naturaleza parece erotizada y al servicio de los amantes. La naturaleza se convierte simultáneamente en estancia, habitación, incluso en lecho, y jardín, organizado por el sujeto, tal y como ordena los signos de su canto.

La oposición espacial entre jardín y caminos introduce el otro tema que se desarrolla en la tercera estrofa del poema: el de la prisión amorosa. La construcción de esta prisión es producto del deseo y la actividad del sujeto, que encarga las cadenas y que "trabará con grillos" las piernas del amado. Este tema es común en la tradición literaria, en la que aparece sobre todo bajo dos versiones: aquella en que la prisionera es una joven, como Psiquis, o aquella en que una mujer encanta a un viajero y no le permite seguir su camino. En el poema la novedad radica en el planteamiento del tema desde la perspectiva de la mujer que espera, concediéndole un papel activo en el desarrollo textual.

Estas transgresiones a las formas más tradicionales de ambos temas tienen como primera consecuencia aumentar la posibilidad de acción del hablante y a la vez proponen la reducción del amado a la pasividad. Lo anterior se confirma si se analiza el desarrollo, perceptible en un nivel menos evidente, de dos temas literarios que aparecen en el poema: el del retorno, que se desenvuelve paralelamente al de la espera y el de la bella durmiente, trasfondo del tema del prisionero del amor.

Los temas del retorno proponen la búsqueda de un centro, la vuelta a la Madre. El hablante en este poema teje sábanas de un lecho, aroma una estancia y solicita para su amado el olvido de los caminos: "Fatiga: en sus nervios aprieta sus vendas./ Molicie: sé el perro que guarde la puerta". La referencia a la estancia-prisión como tumba, al sueño y el olvido como muerte se refuerza en los sustantivos "fatiga" y "molicie", así como en la referencia al perro como guardián. La tradición literaria concibe nacimiento y muerte, cuna y sepulcro, en relación entre sí y con las ideas de reposo y retorno.

Todas estas formas de aludir al mito, al viaje y a la eminencia del retorno, hablan de dos arquetipos antagónicos. Como dice Cirlot, la existencia se descompone en dos estructuras fundamentales: vivir en sí, atado a lo uránico o vivir para trascender. El amor excluyente del hablante se propone como una entrega total, que dentro de una visión burguesa de la realidad debería suponer la felicidad. El retorno del amado es inevitable, natural, cíclico ("con la primavera tiene que volver"), porque es una vuelta a la existencia, a la materia (Cirlot, 1969: 322). Sin embargo, el poema, texto artístico y, por ende cuestionador, no puede dejar de mencionar que al "navegar eterno en mares siempre nuevos, en horizontes inacabables" (Cirlot, 1969: 322) amenazan el estancamiento y la muerte.

ALFONSINA STORNI: LA LUCIDEZ DEL LENGUAJE

Hablaba su propio idioma.
Había logrado la suprema libertad,
Alejo Carpentier

El lenguaje que trata de liberar la sexualidad de la clausura que le han impuesto los férreos límites del poder sobre el discurso, necesariamente debe acudir a múltiples subterfugios que le permitan insinuar su deseo desacralizador. El lenguaje artístico ha sido siempre ámbito propicio para ese trabajo subversivo, pues "la alienación de la sexualidad está consustancialmente ligada a la alienación del sentido" (Barthes, 1981: 176. En el habla de Storni, el discurso amoroso multiplica los significados, los invierte, los contradice y los esconde, en un juego que engaña y seduce al lector ingenuo con las mismas tretas del entretenimiento erótico.

El escenario del jardín florecido cobija, en "Tú y yo" la urgencia de la interpelación de la amada y, al mismo tiempo, su retórica esconde y muestra el atrevido reclamo. El soneto "Esclava" hace discurrir el decir amoroso por los senderos aparentemente inofensivos de la lírica tradicional, para sugerir en las grietas del texto los sentidos rebeldes.

Tú y yo⁵⁸

1. Mi casa está llena de mirtos,
La tuya está llena de rosas;
¿Has visto a mis blancas ventanas
Llegar tus palomas?

5. Tu casa está llena de lirios,
La mía sonrío amapolas.
¿Has visto rondando en mis patios
Ramas de tus frondas?

De mármoles blancos y negros
10. Tu casa vetusta se adorna,
Y mármoles blancos y negros
Llevan a mi alcoba.

⁵⁸ Se utiliza la versión que aparece en Storni, 1940: 19-20.

Si luces enciende tu casa
Mi casa de luz se corona.
15. ¿No sientes llegar de la mía
Sonidos de loza?

De día, de tarde, de noche
Te sigo por selvas y frondas.
¿No hueles que exhalan mis labios
20. Profundos aromas?

De día, de tarde, de noche
Te sigo por selvas y frondas.
¿No sientes que atrás de tus pasos
Se quiebran las hojas?

25. ¿No has visto regadas tus plantas,
De frutas cargadas las moras,
Sin matas las sendas, las ramas
Henchidas de pomas?

Cuidando tu casa en silencio
30. Me encuentra despierta la aurora.
Cuidando en silencio tus plantas,
podando tus rosas.

Tu casa proyecta en mi casa
De tarde, alargada, su sombra,
35. Y nunca miraste sus muros
Cargados de rosas.

Igual a tus patios mis patios
Que surcan iguales palomas,
Y nunca has mirado mi casa,
40. Cortado mis rosas.

Igual a tus lirios mis lirios
Que iguales octubres enfloran...
Y nunca has mirado mi casa,
Cortado mis rosas...

Objetos del conocimiento y la posesión del hombre, la naturaleza y la mujer han sido reprimidas en su energía creadora por el orden logocéntrico que fragmenta y dicotomiza el universo (Martínez, 1985: 39). En esta operación de silenciamiento, el varón cercena su propia creatividad y

se enajena del presente. Llevada al plano erótico, la voluntad de dominio de un sexo sobre el otro inevitablemente produce una situación asimétrica, constantemente significada en la extrema soledad del discurso amoroso (Barthes, 1977).

En "Tú y yo", la amada infringe aquellas dicotomías que el mito sobre lo femenino ha acuñado e insiste en la caracterización suya y la de su amado como seres que comparten atributos semejantes. Tras establecer esta identidad, la amada reprocha a su interlocutor la inconsecuencia de su comportamiento y su incapacidad de involucrarse eróticamente según aquella igualdad reconocida.

La irrupción de la naturaleza

En un primer momento, el texto plantea el acercamiento entre amada y amado mediante la imagen de la irrupción en la casa de lo natural. El hablante se identifica, a partir de la primera estrofa, con distintas partes de la casa: ventanas, patios, alcoba y loza. Mientras, el interlocutor aparece identificado con la casa como totalidad y con elementos de la naturaleza: palomas, lirios, plantas y ramas. La proximidad de amada y amado con lo natural se presenta, en los dos primeros versos de las estrofas iniciales, mediante la alusión a las flores, cuya significación estética está claramente asociada al ámbito erótico: "Mi casa está llena de mirtos, la tuya está llena de rosas"⁵⁹. Es interesante recalcar que este texto liga las flores tanto al polo masculino como al femenino y que numerosos elementos animales y vegetales se atribuyen exclusivamente al varón. Con esto, se altera una de las dicotomías típicas de la lógica machista y se trasladan valores como lo instintual, lo natural y lo sensorial al campo masculino⁶⁰.

La cercanía de amado y amada con elementos de la naturaleza los asocia en un proceso que, sin embargo, permite momentos de distanciamiento y diferenciación. Esta tensión identidad/diferencia se manifiesta en los distintos niveles del texto, por ejemplo, al comparar las dos primeras estrofas, que son equivalentes por las repeticiones de las perífrasis y la estructura sintáctica y que presentan, al mismo tiempo, diferencias significativas, como la inversión de los sujetos de los primeros versos y la diferencia mirtos/rosas. Las estrofas tercera y cuarta, que por su estructura vocálica y sintáctica se apartan del resto del poema, constituyen otro buen ejemplo de la tensión señalada. La relación de semejanza aquí se plantea por la equivalencia de los vv 10 y 14, "Tu casa vetusta se adorna" y "Mi casa de luz se corona"⁶¹, mediante la cual se establece una relación entre la significación de ambos verbos.

Una vez instalada esta peculiar identidad entre la pareja, el texto reitera una imagen de

⁵⁹ La asociación de jardines, flores y otros elementos vegetales y animales con la esfera erótica pertenece a la tradición estética occidental, desde el **Cantar de los Cantares**. Pero es necesario recordar que la cultura finisecular y el modernismo otorgaron un especial énfasis a ese simbolismo erótico. Crf. al respecto, Litvak, 1979.

⁶⁰ Todos los verbos relacionados con el interlocutor son de percepción (ver, sentir, oler, mirar); además, éste siempre es interrogado por su percepción y no por su hacer.

⁶¹ Ambas estrofas son las únicas que presentan un verbo al final de los versos rimados; las rimas adorna-alcoba y corona-loza no pertenecen semánticamente al código de lo natural, como sucede en las rimas de los demás versos; los verbos adorna y corona son ambos reflexivos y poseen una estructura vocálica similar; por todo lo anterior, es posible considerarlos equivalentes.

evidente contenido sexual, que implica, además, un movimiento de los elementos naturales, ahora vinculados con lo masculino, hacia lo femenino: "¿Has visto a mis blancas ventanas llegar tus palomas?"⁶². En la segunda estrofa se personifican elementos naturales recurriendo a una fórmula propia del lenguaje amoroso cotidiano: "¿Has visto rondando mis patios/ramas de tus frondas?". La imagen se explicita en la tercera estrofa con la mención de la alcoba ("Y mármoles blancos y negros/llevan a mi alcoba"). Por las equivalencias que se efectúan en los distintos niveles del texto, estos versos pueden leerse alterando la linealidad normal: ramas de tus frondas llevan a mi alcoba⁶³.

El contenido erótico de las imágenes anteriores se reitera en otros momentos del poema, acudiendo al juego entre la luz y la sombra para aludir de otra manera a la unión sexual: "Si luces enciende tu casa/ mi casa de luz se corona", "Tu casa proyecta en mi casa/de tarde, alargada, su sombra". No sólo hay una erotización inusual de estos elementos sino que además el poema se permite atribuirlos indistintamente a los polos masculino y femenino.

La caza de amor

La casa, elemento personificado, símbolo del cuerpo y recinto protegido, es el espacio que recibe aquel movimiento de posesión de la naturaleza. Sin embargo, la pasividad inicial de la casa que se asocia a la amada va cediendo a una creciente actividad. Un primer indicio es el cambio del verbo "está" por "sonríe": "Tu casa está llena de lirios/la mía sonrío amapolas". La cuarta estrofa representa la transición de la actividad del campo masculino al femenino: "Si luces enciende tu casa/mi casa de luz se corona", que condiciona aún la luminosidad y la vida a una decisión del amado. En cambio el verso "¿No sientes llegar de la mía/sonidos de loza?" traslada el origen de la acción a la voluntad femenina.

La irrupción de la naturaleza masculina en el ámbito femenino no tiene origen en un gesto voluntario de parte del amado. Por el contrario, la acción de la amada, a quien pertenecen palabra y decisión, se convierte en una cacería amorosa, llena de ecos de la tradición clásica: "De día, de tarde, de noche/ te sigo por selvas y frondas"⁶⁴.

⁶² La primera estrofa posee los tipos de verbos que se alternarán a lo largo del poema: verbo copulativo estar, propio para la descripción; el verbo ver, que remite a lo sensorial y que tiene como sujeto tú, asociación que permanecerá a lo largo del poema; y llegar, verbo de movimiento referido metafóricamente al tú. Estas tendencias del texto -sensorialidad, movimiento y descripción- se anudarán con el juego de los sujetos y diversos aspectos léxicos y sintácticos.

⁶³ El v 8 acentúa la segunda sílaba en vez de la primera, como una de las dos excepciones que aparecen en todo el poema (la otra es el v 12), de manera que ambos versos se vuelven equivalentes. Esta equivalencia se refuerza por el hecho de que los vv 6, 7 y 8 presentan una estructura consonántica caracterizada por la reiteración del fonema [r], líquida vibrante, que se opone a la [l], líquida lateral del v 12. Los vv 8 y 12 construyen una oración entre los dos resemantizando todas las palabras: se pueden leer juntos "ramas de tus frondas llevan a mi alcoba". Con esto se observa un fenómeno que ocurre entre todos los versos del poema, que pueden interrelacionarse de acuerdo con otros criterios: rima, acentos, isotopías, etc. El adverbio rondando, aparte del matiz propio de duración de los gerundios, remite al código amoroso (rondar los patios), ya sugerido en la estrofa anterior y en el título y, con esto, de nuevo se personifica un elemento natural.

⁶⁴ En los vv 17-24 por primera vez aparece el yo como sujeto explícito de una acción de movimiento, no descriptiva, cuyo objeto es el interlocutor. Además, "mis labios", como sujeto de la subordinada de los vv

Paralelamente a esta animación de la amada, se explicita por primera vez en el poema la dimensión temporal, en el presente y con carácter durativo. Además, la actividad se desplaza fuera de la casa y el jardín al nuevo escenario de las selvas y las frondas. En el mismo sentido, la similitud del hablante con la casa, característica de las estrofas primeras, se cambia en las siguientes por su cercanía metafórica con lo natural: "Exhalan mis labios profundos aromas" y "atrás de tus pasos se quiebran las hojas ". La amada abandona la casa, centro y seguridad, se entrega a la persecución reiterada y vehemente que la lleva a la total fusión con las zonas de la naturaleza aún no domesticadas. De esta zona caótica la amada vuelve al jardín, área cerrada y cuidada por ella para regalo de ambos: "¿No has visto regadas tus plantas...?" En estos versos (25-32) vuelve a plantear el acercamiento casa-naturaleza en relación con el amado (⁶⁵).

La duda y el reproche

El poema consiste en una gran pregunta por medio de la cual la amada interpela y reprocha al amado. Este cuestionamiento se refleja y se transforma en el enunciado poético para finalmente recibir una respuesta de su mismo formulador.

De esta manera, la palabra femenina desplaza de su lugar al interlocutor silencioso y unifica en una misma voz las atribuciones del preguntar y el responder. El interlocutor, por el contrario, se muestra escindido entre sus potencialidades y su actuar: el reproche implícito en cada una de las preguntas de la amada señala una oposición entre los elementos que lo califican y su incapacidad de actuar consecuentemente. Esta discordancia de su comportamiento al inicio se plantea sólo como una duda -"¿Has visto a mis blancas ventanas/llegar tus palomas?"-; al final, sin embargo, el interrogante se convierte en un reproche directo: "Y nunca has mirado mi casa,/cortado mis rosas". Reproche que es, a la vez, respuesta del hablante al cuestionamiento que constituye todo el poema⁶⁶. El desdoblamiento del interlocutor aparece insinuado desde el inicio en otros niveles del

19 y 20, varía el patrón de las primeras estrofas en las cuales el sujeto siempre había sido, por metonimia, el interlocutor ("tus palomas", "ramas de tus frondas", "mármoles de tu casa". La estructura ternaria de la métrica del poema se acentúa en esta estrofa por la coincidencia entre ésta y la estructura sintáctica: de **día**, de **tarde**, de **noche**, te **sigo** por **selvas** y **frondas**, con acento en la primera primera sílaba de cada palabra, además de la posición de cada sílaba, que sigue el patrón de todo el poema.

⁶⁵ Además de "despierta", este sujeto se describe a sí misma con una expresión que aparece dos veces, "en silencio". Con esto el v 29 se vuelve equivalente al v 31: cuidando tu casa en silencio-cuidando en silencio tus plantas. El elemento distinto de cada una resalta por la similitud de los otros, diferencia a la que contribuye el cambio de posición de "en silencio" y, sobre todo, por la estructura vocálica idéntica de "tu casa" y "tus plantas". Todo insiste en la equivalencia casa=naturaleza.

⁶⁶ La tercera oración contiene una perífrasis con dos sujetos: "tú" es el sujeto de "has visto", y "tus palomas" el de "llegar". Se plantea así un desdoblamiento del mismo sujeto "tú", si se toma en cuenta la metáfora o imagen total de la oración por medio de la cual "ventanas" se asocia al hablante y palomas al amado. Esta estructura se repetirá en diferentes niveles y distintos tipos de oraciones, afirmativas, negativas e interrogativas. En la novena estrofa se perfila la respuesta que se había insinuado desde el principio; los dos primeros versos vuelven a la forma de la descripción, de las primeras estrofas con términos que remiten fuertemente a lo visual ("proyecta", "sombra alargada". En esta misma estrofa, con el posesivo "su" que califica a "sombra" y "sus" referido a "muros", se provoca un distanciamiento mediante la introducción de la tercera persona, entre los sujetos y la casa, antes identificados.

texto, como sucede por ejemplo, en la tercera estrofa. En esta, no obstante su oposición semántica, los términos de la pareja blancos/negros se encuentran vinculados mediante la conjunción en el plano sintáctico. Aún más: ambos adjetivos funcionan como calificativos de mármoles, cuya estructura vocálica (a-o-e) se desdobra en a-o para blancos y e-o para negros. La casa de mármoles blancos y negros es la metáfora del amado, de manera que incluso en el tratamiento de los adjetivos se reproduce la idea de su desdoblamiento⁶⁷.

El lenguaje cómplice

La lectura ha permitido desenmascarar el doble juego que la misma lengua del poema realizaba con sus propios signos: si constantemente metaforizaba la unión amorosa, al mismo tiempo se prestaba al reproche y la queja de la amada insatisfecha. El poema desarrolló la proximidad entre amada y amado mediante un proceso metafórico construido a partir de la casa y la naturaleza, y la diferencia entre ambos a partir de un hacer del yo y un no-hacer del tú. Esta acción faltante está sintetizada en la última metáfora "Y nunca has mirado mi casa/cortado mis rosas...", que contradice la expectativa de unión amorosa planteada en el título y aludida a lo largo de todo el texto.

La oscilación de las imágenes del poema reproduce la escisión del amado, quien con su actuar carente contradice su vocación de amante. Su desdoblamiento convoca una tercera figura en el juego amoroso la cual, paradójicamente, es la que ofrece el espacio al texto para burlar la esclavitud del sentido. El dualismo irresuelto de los amantes se descubre en oposición a la estructura ternaria que atraviesa el poema: tres son las palabras del título, tres las partes de cada verso, tres los acentos que organizan la estructura métrica y tres los actores de este espejismo del lenguaje.

Esclava⁶⁸

1. Yo te seguí en la sombra como una
Sombra funesta de tu luz esclava
Y eras en mí como una espina brava.
Y eras en mí como piedad de luna.

5. Yo te seguí feroz como ninguna
Por tierras muertas entre fuego y lava;
Decía en llanto: si mi vida acaba
Tu espalda viendo lo tendré a fortuna.

Dulce tu alma como fruta a punto
10. La vi exprimirse sobre una alma blanca
Que ahora vive, con la tuya, junto.

⁶⁷ La identificación de los mármoles con el amado se refuerza por la relación ya mencionada entre los vv 8 y 12: "Ramas de tus frondas llevan a mi alcoba" y "Mármoles blancos y negros llevan a mi alcoba".

⁶⁸ Este poema apareció en *Languidez*, 1920. Aquí se utiliza la versión que aparece en Storni, 1940: 88.

Dolor gemidos de mi pecho arranca,
Mas al impulso de una fuerza loca
Cuando la besas tú, beso su boca.

Más que con Agustini o Ibarbourou, el feminismo y la mayor conciencia de la opresión sobre la mujer se ha asociado generalmente con Alfonsina Storni. Es así como de esta poetisa se destacan comúnmente los poemas que permiten esa lectura, "Tú me quieres blanca", "La que comprende", "Saludo al hombre") y que, efectivamente, al tiempo que las denuncian, ironizan las imágenes machistas propias de la sociedad patriarcal.

Otros poemas suyos, como "Esclava", han sido considerados por la crítica, sin embargo, la expresión de una mujer que contiene sus miedos y sus lágrimas y busca la protección del varón (Jehenson, 1983: 171). La lectura siguiente, en cambio, tratará de indicar la innovación que lleva a cabo el poema dentro de algunos tópicos tradicionales del discurso lírico amoroso.

Los temas excluyentes de la búsqueda del amado, la unión erótica y el triángulo se imbrican en "Esclava" mediante una construcción fuertemente retórica que aleja la lengua de la sumisión pasiva al código. Metáforas, símiles, hipérbatos y oposiciones equivalen a las alteraciones experimentadas en los otros planos del texto, especialmente las oposiciones léxicas, el juego entre los sujetos y la resolución de los temas.

Desde su título, el soneto fija un tipo particular de relación entre los amantes, la "mecánica del vasallaje amoroso" (Barthes, 1977), según la cual el sujeto asume su dependencia del otro como un medio para declarar su demanda. En "Esclava", si bien se mantiene la distancia, típica del vasallaje, no hay súplica de parte del hablante. La declaración amorosa de los cuartetos se sitúa en el pasado y define la relación en los términos de dolor, sacrificio, resignación y pérdida, que condensan la versión que el texto ofrece del tema de la búsqueda amorosa⁶⁹. Esta, a su vez, abre una gama de expectativas de resolución pertenecientes a la tradición lírica del tema, es decir, la unión amorosa o la decepción.

La relación amo/esclava sugerida en el título equivale a la oposición luz/sombra, dentro de la cual se sitúan aquellos. Esta oposición replantea en otros términos el tema de la búsqueda: el hablante se mueve en las sombras y el desierto tratando de fusionarse con la luz que irradia el objeto amoroso, de manera que resuenan así en el texto los ecos de la imagen codificada por la tradición mística española. Los cuartetos proponen, además, la búsqueda amorosa a lo largo de una vía de penitencia y dolor y la contemplación del objeto amado, mientras que el terceto final resuelve atrevidamente la unión. La búsqueda amorosa proyecta su sombra en la estructura del soneto: la palabra poética irrumpe al igual que la amada surge de la sombra en pos del amado y los recorridos de palabra y amada se desplazan paralelamente a lo largo del texto. El alargamiento de las rimas de algunos versos reescribe la imagen de la proyección de la sombra de los primeros cuartetos y el zigzagado de las vocales bosqueja la línea de la búsqueda amorosa (⁷⁰).

⁶⁹ La distribución de los tiempos verbales organiza el poema en dos partes: en los versos del 1 al 10, predominan los pretéritos, mientras que los versos 11 al 14 todos los verbos están en presente. El verso 11 representa el tránsito de un momento al otro, pues como subordinada pertenece a la oración anterior en tiempo pasado (v 10) pero, semánticamente, al presentar el único deíctico temporal del poema, apunta al presente del enunciado y lo une a la situación enunciativa.

⁷⁰ Las equivalencias que se establecen a partir de las reiteraciones vocálicas alargan las rimas en algunos

Los recorridos de lectura sugeridos hasta aquí desembocan en los tercetos en un nuevo tema, el del triángulo, que los bifurca nuevamente hacia otras posibilidades de resolución. La irrupción del tercer personaje en el juego amoroso altera el inestable equilibrio de la pareja: la expectativa de unión que fundan los cuartetos se frustra aparentemente en los tercetos, de modo que el poema parece deslizarse hacia el sentido amor deseado- desengaño-tristeza.

Sin embargo, en los últimos versos ("mas al impulso de una fuerza loca/cuando la besas tú, beso su boca") el texto juega con la decepción de esos sentidos: se realiza la unión amorosa y el enlace resuelve los conflictos anteriores. La búsqueda mística se confunde con una extraña superación del clásico triángulo amoroso y la ambigüedad de la última afirmación reabre el texto a una nueva significación. Este desenlace transgresor se reproduce también de otra forma en el plano sintáctico mediante la progresiva identificación entre el yo y el tú, que destruye el triángulo sin expulsar a ninguno de sus integrantes, pues el hablante se ha fusionado en el presente -del enunciado y la enunciación- al interlocutor amado⁷¹. La identificación yo-tú reforzada por el hecho

versos:

v 1 como una = v 5 como ninguna = v 8 fortuna
v 9 como fruta a punto = v 11 con la tuya junto
v 10 alma blanca) = v 12 arranca
v 6 y lava) = v 7 vida acaba

En el último terceto los comienzos y los finales de cada verso combinan las vocales de la siguiente manera:

o-o...a-a
a-a...o-a
a-o...o-a

Esta estructura vocálica se reitera en el v 12, en el que "dolor" se opone a "arranca" no sólo por la oposición inicial y final de cada término sino también por la oposición vocálica o-o/ a-a.

⁷¹ Entre los sujetos de las oraciones principales se establece la siguiente relación: predomina el sujeto gramatical yo en las oraciones principales, mientras el tú tiene la función de complemento directo: "yo te seguí", "yo vi expresarse tu alma". El tú funciona como sujeto gramatical de los versos 3 y 4, con el mismo verbo "eras", que aparece utilizado de manera peculiar con el sentido de existir o estar. En el v 10 el tú aparece como sujeto de "expresarse" en un lugar vacío mediante la conversión en "la", pronombre que funciona como complemento directo de "vi". Lo mismo sucede con "ella", que de complemento circunstancial de lugar pasa a sujeto de "vive" en la subordinada encabezada por el relativo "que" (vv 9 y 10. Ambas son subordinadas de "vi", cuyo sujeto sigue siendo yo y el cual entonces no pierde su posición sintáctica de sujeto en todo el poema. En el v 14 "ella" es complemento directo tanto del tú ("la besas tú") como del yo ("beso su boca". Por lo tanto, el yo y el tú son sujetos con un complemento directo igual:

tú: Ella
yo: Ella

Funcionalmente tienen el mismo papel, de modo que se podría hablar de una identificación sintáctica, en la que el tercer término funciona como punto de contacto entre los dos primeros y de esta manera los coloca en la misma posición.

de que ambos son los sujetos del mismo verbo (besar), destruye el triángulo y construye un nuevo significado de la unión erótica. De nuevo, el texto se contempla y se multiplica en el espejo de sus propios signos. Así, la solución atrevida del conflicto del triángulo amoroso está sugerida también en los esquemas rítmicos y entonacionales, como se ve en el último verso, en el que el enérgico corte en medio del verso acentúa la simbiosis entre el yo y el tú. Algo semejante ocurre con la fuerte trabazón fonológica que construyen las vocales del v 2, mientras que la estructura entonacional juega con los participantes del triángulo (⁷²).

Tanto la búsqueda amorosa como el triángulo se manifiestan desde el inicio del soneto: en el plano más evidente, éste plantea una oposición según la cual al hablante corresponde la sombra y al interlocutor la luz. Sin embargo, la sombra proviene de otra sombra, con lo que se sugiere de algún modo la presencia de un tercer integrante. La oposición luz/sombra convoca, además, un simbolismo menos evidente en el texto, al entrar en relación con la pareja amo/esclava. El v 2, en efecto, pone en relación ambas oposiciones y las cuestiona en la medida en que ofrece dos posibilidades de lectura: en "sombra funesta de tu luz esclava" puede leerse "esclava" como calificativo tanto de sombra como de luz. Las dos oposiciones esclava/amo, luz/sombra explican la aparente redundancia del símil "en la sombra como una sombra funesta". La primera sombra se opone a la luz, y la segunda significa por el sema de la esclavitud.

La sombra no es un reflejo pasivo o fantasmal, "no un reflejo del "original" del cuerpo sino sombra con pleno derecho, y, por lo mismo, no una parte enajenada del sujeto sino una de las figuras del intercambio" (Baudrillard, 1976: 163. Se trata en fin de una sombra que interpela y rechaza la sumisión y cuestiona los términos de la relación tradicional reivindicando al mismo tiempo la oscura zona de lo femenino. Desde allí, mujer y palabra caminan juntas hacia el presente en un trayecto paralelo.

⁷² El último verso presenta un acento en las sexta y séptima sílabas, lo que produce un corte que coincide con la ordenación sintáctica (subordinada + principal) en la medida en que acentúa los términos que remiten a hablante e interlocutor. En el v 2 "funesta" equivale a "luz esclava" por la repetición del esquema /u-e-a/, lo que de nuevo aproxima a ambas figuras. Finalmente, el análisis de la estructura entonacional prueba que, por la distribución de los acentos, hay una síntesis en el último terceto de los tres esquemas que aparecen en los cuartetos: 1-4-6 (v 1); 1-4-8 (v 2) y 2-4-8 (v 5). En todos los demás versos aparece uno de estos esquemas, mientras que en el último terceto, los mismos esquemas se presentan en orden inverso: 2-4-8 (v 12); 1-4-8 (v 13) y 1-4-6 (v 14).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Crítica e historia de la literatura

- 1951 ABREU, Ermilo, "Sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento, Boletín de la Biblioteca Nacional, México, v.2, n.4, oct-dic., pp. 1-45.
- 1975 AGUIRRE, Mirta, Del encanto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz, La Habana: Cuadernos Casa, n.17.
- 1967 AGUIAR E SILVA, Vitor, Teoria da literatura, edición en español: Teoría de la literatura, Madrid: Gredos, 1975.
- 1982 ALLEGRA, Giovanni, Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna, Milán: Jaca, edición en español: El reino interior, Madrid: Encuentro, 1986.
- 1971 ALVAR, Manuel, "Prólogo", en Delmira Agustini, Poesías completas, Barcelona: Labor, pp. 9-62.
- 1954 ANDERSON IMBERT, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, 5a. edición: México: Fondo de cultura económica, 1966.
- 1982 APONTE, Ruth, "La etapa final: reflexión y búsqueda en la poesía de Juana de Ibarbourou", Revista / Review Interamericana, 12, 1, pp. 104-109.
- 1983 ARENA, Electa, "Sor Juana Inés de la Cruz: speaking the mother tongue" en The University of Dayton Review, Ohio, primavera v.16, n.2, pp.93-106.
- 1978 BAEZA FLORES, Alberto, Evolución de la poesía costarricense, San José: Editorial Costa Rica.
- 1923 BARRIOS, Eduardo, "¿Juana de Ibarbourou se entristece?", en Repertorio Americano, t.VIII, pp. 76-78.
- 1985 BELLINI, Giuseppe, "Sor Juana Inés de la Cruz", Historia de literatura hispanoamericana, Madrid: Castalia, pp. 140-156.
- 1944 BENVENUTO, Ofelia de, Delmira Agustini, Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 643 + 10 pp.
- 1981 BLANCO, Carlos, Julio Rodríguez e Iris Zavala, Historia social de la literatura española, 2 tt., Madrid: Castalia.
- 1969 BLEIBERG, German, Antología de la literatura española 1, Madrid: Alianza.
- 1951 BOLLO, Sarah, El modernismo en el Uruguay, Montevideo: Impresora Uruguaya.
- 1963 _____, Delmira Agustini. Espíritu de su obra. Significación, Montevideo: Imprenta Cordon.
- 1939 BRENES M., Roberto, "Alfonsina Storni", Repertorio Americano, t.XXXVI, p. 323.
- 1928 CARDONA, Jorge, "Valores intelectuales que prestigian el APRA", Repertorio Americano, t. XVII, p. 325.
- 1956 CARRERA, Julieta, La mujer en América escribe. Semblanzas, México: Ediciones Alonso.
- 1954 CORDOBA, Diego, Presencia y poemas de Juana de Ibarbourou, México: Editores e impresores Beatriz de Silva.
- 1987 CORTAZZO, Uruguay, "Una hermenéutica machista", ponencia en el II Congreso "Creación femenina en el mundo hispánico", Puerto Rico, noviembre, mimeo.
- 1983 CHANG-RODRIGUEZ, Raquel, "Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal" en The University of Dayton Review, Ohio, primavera, v.16, n.2, pp.23-24.
- 1983 CHINCHILLA AGUILAR, Ernesto, "El siglo XVII novohispano y la figura de Sor Juana Inés" en The University of Dayton Review, Ohio, primavera, v.16, n.2, pp.53-62.
- 1929 D'ARGENT, Niebla, "Te doy mi alma: comentario al margen", Repertorio Americano,

- t.XVIII, p. 275.
- 1926 DIANA, Clara, "Recordando a Delmira Agustini", *Repertorio Americano*, t. XII, p. 317.
- 1944 DIEZ CANEDO, Enrique, *Letras de América, Estudios sobre las literaturas continentales*, 2a. edición: México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- 1930 DIEZ CANEDO, Enrique, "Alfonsina Storni, poetisa argentina", *Repertorio Americano*, pp. 329.
- 1968 FERNANDEZ MORENO, César y Horacio J. Becco, *Antología lineal de la literatura argentina*, Madrid: Gredos.
- 1982 FRANCO, Jean, "La cultura hispanoamericana en la época colonial" en Luis Iñigo Madrigal (ed) *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, Madrid: Cátedra, pp. 35-50.
- 1953 GARCIA CALDERON, Ventura, "Juana de Ibarbourou" [Prólogo] en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, pp. XIX-XXII.
- 1985 GEASLER, T., Janice, "Alfonsina Storni's last book", *Hispania*, setiembre, 68, pp. 467-473.
- 1972 GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- 1938 GONZÁLEZ, Blanca de Escandón, *Los temas del carpe diem en la poesía lírica española*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- 1979 GRUPO FEMINISTA DE CULTURA, "Prólogo" en Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Barcelona: Laertes, pp. 7-21.
- 1969 GUILLEN, Jorge, "Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable soñado" en *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza, pp. 73-109.
- 1951 HAUSER, Arnold, *The Social History of Art*, London: Routledge and Legan Paul, edición en español: *Historia social del arte y la literatura*, t.III, Madrid: Guadarrama, 1969.
- 1954 HENRIQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- 1945 HENRIQUEZ UREÑA, Pedro, *Literary Currents in Hispanic America*, Cambridge: Harvard University Press, edición en español: *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- 1934 HENRIQUEZ UREÑA, Camila, "Delmira Agustini", en *Estudios y conferencias*, La Habana: Letras Cubanas, 1982, pp. 574- 595.
- 1929 IBARBOUROU, Juana de, "Homenaje a Delmira Agustini", *Repertorio Americano*, t.XVIII, p. 137.
- 1983 JEHENSON, Myriam, "Four women in search of freedom: Agustini, Ibarbourou, Storni and Mistral", *Hispanic Journal*, V, 1, pp. 169-180.
- 1979 LITVAK, Lily, *Erotismo en fin de siglo*, Barcelona: Casa Editorial Bosh.
- 1975 _____, (recop.) *El modernismo*, 2a. edición: Madrid: Taurus, 1981.
- 1984 LUDMER, Josefina, "Tretas del débil", en *La sartén por el mango*, Río Piedras: Huracán, pp. 47-54.
- 1924 LUISI, Luisa, "Juana de Ibarbourou", *Repertorio Americano*, t.VIII, pp. 57 y 58, 61 y 62.
- 1928 LYRA, Carmen y otras, "Adhesiones. Juana de Ibarbourou y el grupo Aprista Femenino de Costa Rica", *Repertorio Americano*, t. XVIII, p. 333.
- 1971 MEDINA BETANCOURT, Manuel, "Prólogo", en Delmira Agustini, *El libro blanco y Poesías completas*, Barcelona: Labor.
- 1925 MISTRAL, Gabriela, "Alfonsina Storni", *Repertorio Americano*, t.XII, p. 297.
- 1940 MONTERO, Raúl, "Prólogo" en Delmira Agustini, *Obras poéticas*, Montevideo: Talleres

- Gráficos de Institutos Penales.
- 1984 MOLLOY, Sylvia, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en *La sartén por el mango*, Río Piedras: Huracán, pp. 57-69.
- 1982 MURIEL, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1928 NIETO, C., Luis E., "Juana de Ibarbourou", *Repertorio Americano*, t. XVII, pp.289-292.
- 1929 PALACIOS, Alfredo, "Carta a Juana de Ibarbourou", *Repertorio Americano*, t.XIX, pp. 78-79.
- 1982 PARELMUTER P. Rosa, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*, México: Universidad Autónoma de México.
- 1982 PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 3a. edición: México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- 1958 PEDEMONTE, Hugo, *Nueva poesía uruguaya*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- 1960 _____, "Vida y obra de Delmira Agustini", *Revista nacional de cultura*, v.23, n.142-143, set-dic., pp. 88-110.
- 1958 PERCAS, Helena, *La poesía femenina argentina, 1810-1950*, Madrid: Ediciones de cultura hispánica.
- 1953 PEREIRA R., José, "Azor, el próximo libro de Juana de Ibarbourou", *Repertorio Americano*, t.XLVIII, pp. 137-138.
- 1928 PORTAL, Magda, "A Juana de Ibarbourou", *Repertorio Americano*, t.XVII, p. 295.
- 1921 *Repertorio Americano*, "Homenaje del Senado argentino a Alfonsina Storni, 21 de noviembre de 1938", en *Repertorio Americano*, t.XXXVI, pp. 323-324.
- 1928 *Repertorio Americano*, "Juana de Ibarbourou y el grupo aprista", en *Repertorio Americano*, t.XIX, p. 9.
- 1929 REYES, Alfonso, "Carta a Juana de Ibarbourou", *Repertorio Americano*, t.XIX, p. 9.
- 1983 RIVERS, Elias L., "Disglosia in New Spain", en *The University of Dayton Review*, Ohio, primavera, v.16, n.2, pp.9-12.
- 1969 RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo: Alfa.
- 1977 ROGGIANO, Alfredo, "Conocer y hacer en Sor Juana Inés de la Cruz", *Revista de Occidente*, 15,3a. época) pp. 51-54.
- 1951 RUSSELL, Dora Isabel, *Juana de Ibarbourou*, Montevideo: Talleres Gráficos de Impresora Uruguaya, S.A.
- 1960 _____, "Noticia biográfica", en *Juana de Ibarbourou, Obras completas*, Madrid: Aguilar, pp.XXV-LXIV.
- 1982 SABAT-RIVERS, Georgina, "Sor Juana Inés de la Cruz" en Luis Iñigo Madrigal (ed.) *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, Madrid: Cátedra, pp. 275-293.
- 1983 _____, "Introducción", en *The University of Dayton Review*, Ohio, primavera, v.16, n.2, pp.5-8.
- 1925 SALAVERRI, Vicente, "Una figura excepcional: Delmira Agustini y su poesía", *Repertorio Americano*, t.IX, pp. 281-284.
- 1952 SALCEDA, A. G., "El acta de bautismo de Sor Juana de la Cruz", *Abside*, v.16, n.1,enero-mayo, pp. 5-29.
- 1948 SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires: Losada,2a. edición: Barcelona: Seix Barral, 1975.

- 1957 SÁNCHEZ, Luis A., Escritores representativos de América, 2 tt., 3a. edición: Madrid: Gredos, 1971.
- 1972 SARDUY, Severo, "El barroco y el neobarroco" en César Fernández (coord.) América Latina en su literatura, 3a. edición: México: Siglo XXI, 1976) pp. 167-181.
- 1934 SCARZOLO, Luis, "Al recordar a Delmira Agustini y su poesía", Repertorio Americano, t. XXVIII, pp.40-46.
- 1925 SALAVERRI, Vicente, "Una figura excepcional: Delmira Agustini y su poesía", Repertorio Americano, t.IX, pp.281-284.
- 1928 SOTELA, Rogelio, "Se ha revelado una poetisa en Cuba", Repertorio Americano, v. XVII, p.237.
- 1985 TÁMEZ, Elsa, Un nuevo acercamiento al Cantar de los cantares. Los juegos del erotismo del texto, tesis de grado, Heredia: Universidad Nacional, mimeo.
- 1925 TORRES Bodet, Jaime, "La poesía de Juana de Ibarbourou", Repertorio Americano, t.XII, pp. 274-275.
- 1939 UGARTE, Manuel, "El drama de Alfonsina Storni", Repertorio Americano, t.XXXVI, pp. 321-322.
- 1945 URZAIZ, E., "El espíritu varonil de Sor Juana", Hijo pródigo, México) v.8, n.25, pp. 11-20.
- 1968 VALBUENA PRATT, Angel, Historia de la literatura española, t.I, Barcelona: Gustavo Giol.
- 1971 VAZ FERREIRA, Carlos, "Juicios críticos", en Delmira Agustini, Poesías completas, Barcelona: Labor.
- 1969 VISCA, Arturo Sergio, "Prólogo", en Delmira Agustini, Correspondencia íntima, Montevideo: Publicaciones del Departamento de Investigaciones, pp. 3-14.
- 1979 ZANETTI, Susana, "Prólogo", en Alfonsina Storni, Antología poética, Buenos Aires: Losada, p. I-XII.
- 1929 ZUM FELDE, Alberto, "Discurso", Repertorio Americano, t. XVIII, p. 137.
- 1944 _____, "Prólogo", en Delmira Agustini, Poesías completas, Buenos Aires: Losada, pp. 7-41.

II. Teoría, feminismo y otras fuentes

- 1983 ANDERSON, Benedicónt, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Londres: Verso Editions/N.L.B.
- 1980 BADINTER, Elizabeth, L'amour en plus. Histoire de l'amour maternal XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle, París: Flanmarion.
- 1967 BALAKIAN, Anna, The Symbolist Movement, New York: Randon House, edición en español: El movimiento simbolista, Madrid: Guadarrama, 1969.
- 1957 BARTHES, Roland, Mythologies, Paris: Seuil, 4^a edición en español: Mitologías, México: Siglo Veintiuno, S.A., 1983.
- 1966a _____, Critique et verité, Paris: Seuil, edición en español: Crítica y verdad, Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- 1966b _____, L'ancienne rhétorique, París: Seuil, edición en español: Investigaciones retóricas I, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- 1973 _____, Le plaisir du texte, París: Seuil, 2a. edición en español: El placer del texto, México: Siglo XXI, 1978.
- 1970 _____, S/Z, Paris: Seuil, 2a. edición en español: S/Z, México: Siglo XXI, 1980.

- 1977 _____, *Fragments du discours amoureux*, Paris: Seuil.
- 1981 _____, *Le grain de la voix. Entretiens 1962: 1980*, Paris: Seuil, edición en español: *El grano de la voz*, México: Siglo XXI, 1983.
- 1968 BARTHES, Roland et al., *Le vraisemblable*, Communications, Paris: Seuil, 2a.edición en español: *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- 1976 BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard, edición en español: *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Avila, 1980.
- 1948 BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, edición en español: *El segundo sexo*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1968.
- 1939 BEGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris: Librairie José Corti, edición español: *El alma romántica y el sueño*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- 1986 BINGEMER, María Clara, "La Trinidad a partir de la perspectiva de la mujer", *El rostro femenino de la Teología*, San José: Departamento Ecueménico de Investigaciones, pp.135-166.
- 1968 CASTILLA DEL PINO, C., *La alienación de la mujer*, Madrid: Ciencia Nueva.
- 1971 _____, *Cuatro ensayos sobre la mujer*, 7a. edición: Madrid: Alianza, 1980.
- 1984 CASTRO KLAREN, Sara, "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina", en *La sartén por el mango*, Río Piedras (Puerto Rico): Huracán, pp. 27-46.
- 1975 CERRONI, Umberto, *I rapporti uomo-donna nella società borghese*, Roma: Editori Riuniti.
- 1969 CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 6a. edición: Barcelona: Labor, 1985.
- 1983 CROS, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier: CERS.
- 1985 _____, "Social Practices and Intratextual Mediation. Towards a Typology of Ideosèmes", - *Sociocriticism*, 2, pp. 129-148.
- 1982 CULLER, Jonathan, "Reading as a Woman" en *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York: Cornell University Press, pp. 43-64.
- 1978 DUCROT, Oswald, "Enunciazione", *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Torino: Einaudi, pp. 495-522.
- 1962 ELIADE, Mircea, *Mephistopheles et l'androgyné*, Paris: Gallimard, edición en español: *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid: Guadarrama, 1969.
- 1970 FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris: Seuil.
- 1976 _____, *Histoire de sexualité I, la volonté de savoir*, Paris: Editions Gallimard, 11a. edición en español: *Historia de la sexualidad, I. La voluntad del saber*, México: Siglo XXI, 1984.
- 1980 FRABOTTA, Biancamaria, *Letteratura al femmineo*, Bari: De Donato.
- 1978 GARCIA BERRIO, A., "Tipología textual y análisis del microcomponente (Sonetos españoles)" en PETOFI, J. y García Berrio, A., *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: A. Corazón editor.
- 1969 GENETTE, Gerard, "Vraisemblable et motivation" en *Figures II*, Paris: Seuil.
- 1979 GREIMAS, A.-J. *Courtés, Sémiotique*, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris: Classiques Hachette, edición en español: *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, S.A., 1982.
- 1970 GROUPE 'MU', *Rhétorique générale*, Paris: Librairie Larousse.
- 1985 GUERRA, Lucía, "Hacia una estética femenina", *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX, t. I*, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 27-

- 1973 HAMON, Philippe, "Un discours contraint", en *Poétique*, Paris) 16, pp.411-445.
- 1975 HENRIQUEZ U., Camila, "Feminismo", Casa de las Américas, 88, pp. 29-42.
- 1985 JOHNSON, Barbara, "Gender Theory and The Yale School", Robert Con Davis and Ronald Schleifer (ed.), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale*, Norman: University of Oklahoma Press, pp. 101-112.
- 1967 JUNG, Carl, *Man and his symbols*, London: Aldous Books Limited.
- 1985 KLEIN, Laura y Silvia Bonzini, "Un no de claridad. Aproximación al estudio de la poesía femenina argentina", *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, Siglo XX*, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 153-172.
- 1980 LINDSTROM, Naomi, "Feminist Criticism of Latin American Literature", *Latin American Research Review*, 15, 1, pp. 151-159.
- 1970 LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico* (1970) edición en español: Madrid: Istmo, 1978.
- 1981 _____, "El texto en el texto", edición en español: *Criterios*, 5-12, 1983-XII, 1984, pp. 99-116.
- 1985 MARTINEZ, Zulma N., "La mujer, la creatividad y el eterno presente ", *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX, t.I*, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 39-47.
- 1987 MAS, José, "La revolución cubana y el futuro de la escritora en América Latina", en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX, t.II*, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 103-114.
- 1977 MATTELART, Michéle, *La cultura de la opresión femenina*, México: ERA.
- 1975 MEJIA DUQUE, Jaime, "Feminidad y servidumbre", Casa de las Américas, 88, pp. 93-96.
- 1972 MERQUIOR, José G., "Situación del escritor", en César Fernández (coord.), *América Latina en su literatura*, 3a. edición: México: Siglo XXI- UNESCO, 1976, pp.372-388.
- 1982 MESSINGER CYPESS, Sandra, "Visual and Verbal Distances: The Woman Poet in a Patriarchal Culture", *Revista/Review Interamericana*, 12 (1) pp.150-157.
- 1982 MURIEL, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1977 NARANJO, Carmen, "La mujer, el año y el daño", Troquel, San José, Costa Rica, pp. 13-15.
- 1985 NAVARRO, Consuelo, "Sexo y literatura, mito y realidad", *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX*, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 87-96.
- 1983 PICADO, Manuel, *Literatura/ideología/crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica.
- 1972 PRIETO, Adolfo, "Conflicto de generaciones", en César Fernández y otros, *América Latina en su literatura*, 3a. edición: México: Siglo XXI-UNESCO, 1976, pp.406-423.
- 1978 RIFFATERRE, Michel, *Semiotics of poetry*, Bloomington: Indiana University Press, edición en francés: *Sémiotique de la poésie*, Paris: Seuil, 1983.
- 1981 SLAMA, Béatrice, "De la littérature féminine" à "l'écrire-femme". *Différence et institution*, *Littérature*, 44, dic., pp. 51-71.
- 1983 STEELE, Cynthia, "Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature", *Ideologies and Literature*, 4, 16, 1983, pp. 323-329.

- 1970 TODOROV, Tzvetan, Introduction a la littérature fantastique, Paris: Seuil, 2a. edición en español: Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- 1929 WOOLF, Virginia, A room of one's own, Middlesex: Penguin Books Ltd., 2a. edición en español: Una habitación propia, Barcelona: Seix Barral, 1980.

III. Textos literarios

- 1944 AGUSTINI, Delmira, Poesías completas, edición de Alberto Zum Felde, Buenos Aires: Losada.
- 1969 _____, Correspondencia íntima, prólogo, selección y ordenación de Arturo Sergio Visca, Montevideo: Publicaciones del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.
- 1971 _____, Poesías completas, edición, prólogo y notas de Manuel Alvar, Barcelona: Labor.
- 1957 CRUZ, Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz" en Obras completas, edición de Alberto Salceda, t.IV, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 440- 475.
- 1979 _____, Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, Barcelona: Laertes.
- 1953 IBARBOUROU, Juana de, Obras completas, prólogo de Ventura García Calderón, Madrid: Aguilar.
- 1960 _____, Obras completas, compilación, anotaciones y noticia biográfica de Dora Isella Russell, Madrid: Aguilar.
- 1972 _____, Antología. Poesía y prosa 1929-1971, prólogo y selección de Jorge Arbeleche, 2a. edición: Buenos Aires: Losada, 1977.
- 1940 STORNI, Alfonsina, Antología poética, prólogo de Susana Zanetti, 9a. edición: Buenos Aires: Losada, 1979.
- 1962 _____, Obra poética completa, prólogo de Julián Lastra, 2a. edición: Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1964, 453 pp..



Desde una nueva perspectiva analítica, interesada en rescatar ciertos valores que la crítica tradicional suele obviar, y más allá de la acostumbrada crítica feminista, el presente estudio aborda el universo poético de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, cuatro grandes escritoras latinoamericanas, en donde el conflicto entre sexo, escritura y poder resulta especialmente ejemplarizante. Fundamentándose en una reinterpretación teórica de los diferentes ámbitos literarios y culturales, dentro de los cuales cada una de ellas forjó su propio estilo y maneras de asumir el solitario oficio de la escritura, las autoras intentan una deconstrucción en detalle de las obras estudiadas, hasta lograr aproximarse, como ellas mismas afirman, a “los niveles más profundos de la palabra, su lenguaje y el inconsciente”.

Profesoras e investigadoras de la Universidad Nacional de Costa Rica y especialistas en Literatura Hispanoamericana, Rojas, Ovarés y Mora han publicado varios de sus trabajos e investigaciones en diferentes revistas de Costa Rica y el exterior.



ESTUDIOS

MONTE AVILA EDITORES