«Incertidumbre de libertad»: escritoras y biógrafas de sí mismas

Tania Pleitez Vela

1. Contradicciones en el «siglo de la mujer moderna»

Cuando se piensa en mujeres, literatura y autobiografía, se alzan dos vías de aproximación interdependientes. Por un lado, nos encontramos con reflexiones que se nutren de las reinterpretaciones estéticas, filosóficas, sociales, llevadas a cabo por las autoras durante su proceso creativo, el cual se condensa en la obra literaria. Así, se advierte que en diversas ocasiones estas autoras desestabilizan el lenguaje con el fin de mostrar otras perspectivas de la vivencia humana entre las que destaca, obviamente, el sujeto femenino. Una poética recurrente que ubica a ese sujeto como enfrentado al mundo del arte, del canon, de las imágenes femeninas construidas por la tradición artística pero dentro de una cultura occidental fundamentalmente androcéntrica. En definitiva, las autoras han ido creciendo, madurando, en la medida en que, gracias a recursos innovadores, han sido capaces de cuestionar signos y símbolos inamovibles al tiempo que esbozaban en sus textos las inquietudes de la mujer moderna.

Por otro lado, existe otro terreno fértil de interpretaciones que paralelamente reflexiona en el nivel estético, filosófico y social a través de sus propios textos autobiográficos. Sería una obviedad decir que estos nos ayudan a delinear las experiencias, los obstáculos, las complejidades, que rodean la producción de las obras literarias. En realidad, lo más relevante en ese sentido es que los textos autobiográficos nos permiten visibilizar contundentemente una *auto-construcción intelectual*, es decir, la forma en que las escritoras enrique-

cen y retroalimentan la edificación de un paradigma diferenciado del ser femenino. Para ello, es vital hacer una revisión crítica de los clichés biográficos que han predeterminado su reflejo en el espejo de la recepción masculina: *releer* sus vidas y reconocer a sus autoras como sujetos pensantes. Por ejemplo, documentar la interpretación que hacen de sus experiencias nucleares en el desarrollo de sus inquietudes intelectuales; perfilar la óptica que siguen a la hora de interrogar, diseccionar y asimilar las circunstancias de lo femenino dentro de las fronteras culturales de su tiempo, y así en adelante.

Antes de entrar a explorar cómo lo explícitamente autobiográfico se vertebra en los textos de algunas autoras hispanoamericanas, es importante tener en cuenta cuál es el meollo del asunto cultural en lo referente al sujeto femenino, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. A principios de ese siglo, aparentemente comenzaban a cambiar algunas cosas. Por ejemplo, en Montevideo se llevaron a cabo reformas importantes, como el decreto de la primera ley de divorcio del continente (1907) y la creación de una Universidad de Mujeres (1912). Pero estos cambios no alcanzaron a modificar la esfera moral, psicológica y social. Por lo tanto, las mujeres debían lidiar con un medio cultural e intelectual contradictorio, ambiguo, el cual, por un lado, las animaba a estudiar, a cultivarse, pero que, por el otro, las condenaba si se atrevían a cruzar ciertas fronteras.

La narradora costarricense Yolanda Oreamuno, en su ensayo «¿Qué hora es...?» (1938), se detiene en esta contradictoria situación de las mujeres y sostiene que los colegios de entonces más bien contribuían a cristalizarla porque no se les enseñaba a las muchachas a dar continuidad a sus estudios, a plantearse un objetivo definido, una ambición intelectual y económica que conlleve responsabilidades: «¿Qué va a hacer la alumna después de esos cinco años? [...] ¿Comprende que al estudiar lo hace por algo, y sabe qué es ese algo? ¡No! La generalidad de nuestras muchachas, la casi totalidad de los padres que las colocan en el Colegio, no se han formulado esa pregunta» (1961: 42). El Colegio representaba un *mientras tanto*, por eso Oreamuno argumentó que la mujer, a pesar de estudiar, seguía siendo «hija de familia», lo cual equivalía «a estar sujeta a la tutela intelectual y moral de nuestros mayores, a perpetuidad» (46). Así, la muchacha se acostumbraba a que el padre, y más tarde el marido, pensara por ella, tal y como se había

establecido en los siglos anteriores. El siglo XX ha sido fundamental para las mujeres precisamente por estas contradicciones –educación, derechos políticos y apertura legal, por un lado, pero represión cultural y moral, por el otro–. Aún en los años setenta del siglo pasado no era fácil lidiar con esta atmósfera ambigua.

Como nos han informado varios estudiosos, el lenguaje y lo simbólico han jugado un rol primordial en la construcción cultural de la identidad de género, ya que esta llega a estar predeterminada por la forma en que opera en nuestras vidas aquello que Jacques Lacan llama *orden simbólico*. En este sentido, la propuesta de Pierre Bourdieu (2000) le da un giro y lo califica más bien de *violencia simbólica.* La maquinaría simbólica que tradicionalmente ha predeterminado lo femenino es violenta a nivel psicológico y emocional puesto que muchos de esos símbolos, arquetipos, mitos, modelos y estereotipos femeninos no son precisamente positivos; ese mecanismo de símbolos y de operadores míticos está cimentado en una interpretación androcéntrica del mundo. Muchas mujeres, sintiéndose incapaces de subvertir la dominación masculina, terminan por confirmar una imagen maléfica (*femme fatale*) o angelical, según el caso. Pero su identidad se hizo a base de prohibiciones que resultaban muy adecuadas para producir otras tantas ocasiones de transgresión.

De una forma u otra, muchas mujeres, incluso inconscientemente, aplican a cualquier realidad, especialmente a las relaciones de poder en las que están apresadas, una serie de esquemas mentales que son el producto de la interiorización de esas relaciones de poder, las cuales se explican en las oposiciones fundadoras (binarias) del *orden simbólico*. El resultado: sus actos de conocimiento son de reconocimiento práctico, de *adhesión*, una creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal pero que reproduce de alguna manera la *violencia simbólica* que ella misma padece: «violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento», enfatiza Bourdieu (2000: 12).

¿Qué trascendencia puede tener estar consciente de esa violencia no tangible? Entender «simbólico» como opuesto a real

y a efectivo, podría suponer que la violencia simbólica es una puramente «espiritual» y, en definitiva, sin efectos reales. Esta distinción es ingenua. Lo simbólico puede ser un medio para restablecer, bajo otras apariencias, el mito del «eterno femenino» (o masculino) o, más grave, de eternizar las estructuras de dominación. Como sabemos, estas son *el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singulares y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado, Cultura. El principio de visión dominante no es una simple representación mental, un fantasma, «unas ideas en la cabeza», una «ideología», sino un sistema de estructuras establemente inscritas en las cosas y en los cuerpos.

En pocas palabras, las categorías culturalmente construidas aparecen como «naturales». De esta forma, la violencia simbólica se institucionaliza a través de dicha adhesión, específicamente cuando las mujeres creen que no disponen, para imaginarse a sí mismas y para imaginar la relación que tienen con el mundo, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparten con los hombres. Así, los esquemas que ponen en práctica para percibirse y apreciarse, en realidad vienen a ser el producto de la asimilación de las clasificaciones, de este modo «naturalizadas», de las que su ser social es el producto. Se trata, en definitiva, de una violencia a menudo imperceptible. Todo esto ha causado que muchas mujeres, durante siglos, hayan tenido una relación profundamente oscura con ellas mismas.

2. «Debajo estoy yo»

Para poder hacerse visibles, las mujeres poetas en las que nos detendremos, pasaron por una serie de contradicciones internas, algunas tan profundas que las llevaron a los límites de la desesperación. Aquella violencia simbólica que antes mencioné, provocó que las autoras concibieran la formación de su subjetividad en una zona oscura, quebradiza: debían convivir con un *yo* secreto que no encontraba su lugar en la vida cotidiana o en la sociedad, un *yo* que no se conformaba con el destino social impuesto. Ante el sufrimiento causado por el peligro de «no ser», estas autoras desarrollaron un intenso deseo de auto-expresión y en varias ocasiones sus sujetos

poéticos alcanzaron una visibilidad más bien agónica. Sin embargo, quizá su lucha primordial, más allá del examen de los roles de género, fue intentar, por medio de la expresión, recrear un *fundamento positivo de lo femenino dentro de lo humano*. La dialéctica que yace en el subtexto literario es inevitable: junto a las representaciones femeninas en su obra literaria (*yo* poético construido), el reconocimiento de su propio ser en los textos autobiográficos en los que en lugar de adoptar miméticamente el imaginario heredado lo matizan, invierten, subvierten, o ironizan abiertamente sobre él.

No obstante, ¿dónde se encuentra la división entre la máscara literaria –el *yo* poético– y el sujeto biográfico? Es importante tener presente la autonomía de la obra literaria frente a lo biográfico. En este sentido, siempre se percibirá un vacío, una tierra de nadie, que no podremos identificar con exactitud debido precisamente a la complejidad de este proceso. Así lo resume Octavio Paz en su famoso ensayo sobre sor Juana Inés de la Cruz: «La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendidura. Hay algo que está en la obra y no en la vida del autor; ese algo se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor es el olmo que sí da peras» (1998:13).

Resultaría muy arriesgado señalar la división entre la verdad literaria y la verdad subjetiva como algo más que no sea un vacío. Pero lo que sí podemos hacer es identificar el escenario que cada autora elige para llevar a escena a su personaje. Así, el personaje poético-teatral se desliza de un texto a otro adoptando varias voces, nuevas identidades, desdoblándose. La argentina Alejandra Pizarnik se refiere al problema aquí planteado: «alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra» (2001: 65). Pizarnik parece aceptar el desdoblamiento entre el ser y personaje, al hablarnos de *Alejandra*, debajo de la cual está *yo*, también de nombre Alejandra. Así, el nombre es la máscara de identidad (personaje, verdad literaria) y *yo* es intimidad (verdad subjetiva y casi incomunicable).[1] Pero

[1] César Aira, en su ensayo sobre esta poeta argentina, señala la presencia de un personaje poético en su obra, pero sostiene que este personaje se ha confundido con la vida de Pizarnik, incluso cuando ella aún vivía, debido a que «[la] quincalla poética que ella misma usó [...] trasmutó en hermosos poemas, la rodeaba como una malla infranqueable» (2001: 41).

¿quién escribe el poema? Esta interrogación nos lleva directamente a las siguientes: ¿de qué forma ese *yo* ha creado, construido, un personaje poético que lo represente (hable de sí y de su espacio vivencial) en el *contexto del poema configurado como escenario*? y ¿cómo es ese personaje poético? Lo anterior no podrá ser contestado con profundidad si no se considera la conformación del espacio femenino como laboratorio de conocimiento.

Más que conocido es el enunciado de sor Juana Inés de la Cruz aparecido en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: «Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito» (2004: 360). Así, en el siglo XVII, la poeta mexicana nos ubica de forma perspicaz en un espacio específico que existe paralelamente a aquel que se ha alzado en la mayoría de las sociedades occidentales como centro de referencia masculino. Ya sabemos que al *otro* espacio, es decir, al femenino, se le ubicó durante siglos en la esfera de lo privado o en lo que se ha llamado «la mitad oscura de la casa»: dolor, pasión, reproducción, etc., funciones transmutadas en mitología e incrustadas en la lengua. Sin embargo, como sostiene sor Juana, ese territorio femenino también es laboratorio, un lugar donde se gesta un conocimiento alternativo del mundo, porque «el pensamiento abstracto, la ciencia y la política» también se pueden leer en el discurso femenino (Ludmer, 1985: 47). Así pues, lo que está en juego a la hora de evaluar las transformaciones históricas con respecto a los *modos de lectura* de textos escritos por mujeres, es registrar cómo se expresa la relación entre el espacio que la tradición y las instituciones le otorgan a las mujeres en general y el espacio que ella misma, en particular, se otorga, se da y ocupa.

3. La rostro de la indagación en cinco poetas

A principios del siglo pasado, brotó la voz poética de la uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) –también pianista y compositora– quien ha sido prácticamente pasada por alto. Su libro póstumo *La isla de los cánticos* (1925), contiene poemas que fueron escritos cuando la autora se encontraba prácticamente encerrada, en un estado de salud lamentable, en soledad. Sin duda, son estos sus mejores poemas.

Al principio Vaz Ferreira escribe una poesía visual, simbolista y sensorial. Más adelante, aquella se traduce en una sobria condensación de emociones: la creación de un lenguaje que recupera su valor puramente semántico, el cual expresa, claramente, su angustia. De esta forma, el sujeto poético de Vaz Ferreira se desplaza desde una imagen iconoclasta neorromántica –el *yo* que aparece en *Fuego y mármol* (1903)– hasta una íntima comprobación del vacío existencial.

En su cotidianidad, Vaz Ferreira se tuvo que enfrentar a la exigencia social más habitual para una mujer de su clase social: el matrimonio con un hijo de «buena familia». Pero ella rechazó la posibilidad de casarse por conveniencia. En una carta dirigida a su amigo Alberto Nin Frías, le confiesa lo siguiente:

> «Anoche cuando Vd. vino, yo me asomé por uno de los cuartos interiores adonde acostumbro a desterrarme por horas y aun por días enteros; lo vi a Vd. y oí como mamá me negó. Se imaginará cuánto habré sentido. Mamá está acostumbrada a que yo no la contraríe jamás cuando ella quiere algo, y hace como dos meses fue aceptado como pretendiente un amigo del fraterno [así llamaba Vaz Ferreira a su hermano Carlos, reconocido filósofo], que según se opina, era un novio brillante –mamá estaba contenta– pero al cabo de este tiempo noté que no sentía por él lo que era necesario y hace 5 o 6 días resolví terminar el asunto –esto la tiene enojadísima–. Afortunadamente he tenido desde niña hasta vieja un carácter firme y alma fuerte para no dejarme imponer ciertas cosas, y he tenido una sinceridad de que me enorgullezco que no me ha permitido nunca engañarme a mí misma ni al prójimo –en cambio mamá me impone castigos primitivos, privándome de las personas y las cosas que me son gratas –algunas de mis más queridas amigas han corrido la misma suerte que Vd.– pero ellas son buenas y comprensivas y perdonan –perdónela Vd. también. Qué dirá Vd., habituado a los hogares tranquilos y dulces, de esta casi tragedia!» (citada en Rubinstein Moreira, 1976: 37-40)

En su conocido poema «Berceuse», Vaz Ferreira enfatiza que es «más artista que mujer», algo que transparenta su compromiso

con el arte y que nos permite comprender su rechazo a una forma burguesa de ser y amar, impuesta desde el exterior. Su rebeldía a comprometerse en un noviazgo no sincero, que solo serviría para amoldarse a las convenciones, es explícita y contundente. No extraña, pues, que en aquellos poemas que trata las relaciones con lo masculino, se transparente una grandilocuente voluntad de poder. En poemas como «Invicta», «Holocausto», «Ultra», «La amazona y su corcel», «Triunfal» y «Heroica», queda nítidamente reflejada esa voluntad de poder, al punto que emerge una «mujer superior» (es importante señalar que la autora sentía una gran devoción por Nietzsche).

En esos textos, el sujeto poético repudia su subordinación a un hombre «menor» y alude al sentido de lucha que, según ella, predomina en las relaciones humanas, especialmente entre el hombre y la mujer, terreno donde es tan claro el predominio del primero. Ante esta lucha, que ella consideró inclemente, adoptó una actitud desafiante. Fue por esta época que Vaz Ferreira se fotografió en actitud de Salomé, ese personaje que tanto sedujo a Oscar Wilde. En la fotografía, la poeta aparece, en palabras de Oribe, con «aire triunfal e irónico», como si efectivamente tuviera en sus manos la cabeza del vencedor vencido, retrato del poder que recuerda a aquella mujer que esboza en «Ultra»: «... en un día como todos / lloré mirando tu entierro. / Te fui a ver al cementerio / y en un rincón solitario / encontré tu cráneo seco. /... / y vi como me pensabas / aún, en todos los pétalos...» (1986: 88)

La peculiar concepción del amor que surge en su poesía se desprende de las circunstancias personales y las influencias intelectuales que he mencionado arriba. Si la vida es una lucha por la supervivencia, donde se muere o se mata, el amor es también un combate entre ese hombre mundano que desea poseerla y la mujer que no lo permite. Por eso sus poemas de amor adquieren un tono de resonancias guerreras en donde sobresale un *yo* intransigente que en algunos momentos adopta la dureza del mármol o la frialdad de las nieves de la cimas, como en «Invicta». Esta serie de poemas enfatizan la desesperación de un sujeto que quiere trascender el deseo carnal para alcanzar un amor que exprese la fusión armoniosa, espiritual y sobrehumana. De esa ansia parte también su ideal del amado: uno con nobleza espiritual y capacidad de

entrega, dueño de una ultraterrena y comprometida facultad de amar. En pocas palabras, Vaz Ferreira idealizó un ser imposible, no un hombre. Pero lo que quiso subrayar, en cualquier caso, es que anhelaba un amante que no estuviera enfrascado en el concepto tradicional de hombre, como el único poderoso. Solo así cedería en el amor, como nos dice en «Holocausto»: «Naufragará en tus brazos la prepotencia mía/.../ Me volveré paloma si tu soberbia siente / la garra vencedora del águila potente: / si sabes ser fecundo seré tu floración» (1956: 67).

Gradualmente, de una irreverencia desafiante pasó a padecer una profunda soledad, un triste «hastío» baudeleriano; se fue sintiendo cada vez más un «corazón cautivo» bajo la mirada de las «indiferentes muchedumbres». En pocas palabras, se llegó a reconocer como un ser bloqueado por sus circunstancias; alguien a quien se le negaba ser todo lo que era o podía llegar a ser; un ser trágicamente marcado por un *querer* vivir frente un *no poder* vivir, es decir, una mujer poeta que había adquirido una plena pero triste conciencia de su querencia, que intuía irrealizable. Esta circunstancia la fue llevando a un aislamiento físico y psíquico, a una existencia enraizada en una extrema introspección. Se impuso, entonces, una nueva imagen: la de la soledad sin amor pero también la vocación por una soledad ascética. Así, en «Último poema», un pájaro se desdobla para convertirse en el *yo* lírico: «Mar sin nombre y sin orillas, / soñé con un mar inmenso, / ... / De pronto un pájaro errante / cruzó la extensión marina /... / Desperté y sobre las olas / me eché a volar otra vez» (1956: 85). Frente al enigma de lo incognoscible, el pájaro está condenado a cruzar la soledad que emerge del paisaje marino, hasta perderse en el espacio. Pero el ciclo es eterno: esa individualidad, ya en la vigilia, reinicia el vuelo, se tira de nuevo a la nada, se aferra a la soledad.

Por otro lado, Delmira Agustini (1886-1914) parte de una simbología modernista, pero desequilibra su lenguaje preciosista para mostrar otra perspectiva, más vehemente, del deseo erótico. Como sabemos, Rubén Darío creó un nuevo lenguaje poético para la vivencia amorosa en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, con su exhibición simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó una de las representaciones más convencionales del erotismo, esto es, aquella vinculada a la he-

terosexualidad desde el punto de vista masculino. En sus textos, el cuerpo de la mujer aparece como una construcción artificiosa: es un ser irreal, objeto del deseo masculino. En este contexto, las mujeres poetas de ese mismo periodo debieron de enfrentarse a un canon y a unas referencias poéticas/literarias enteramente masculinas. La inscripción de un sujeto erótico inequívocamente femenino en la literatura hispanoamericana aparece con Agustini. Precisamente, el centro de su escritura es la búsqueda de un lenguaje y un simbolismo que exprese el erotismo a partir de una experiencia que se origina en el cuerpo de una mujer.

Llama la atención el cliché biográfico con el que se ha retratado a Agustini una y otra vez: se suele enfatizar el contraste que existía entre su vida burguesa y convencional (tanto en el hogar como en los círculos sociales) y su vida interior, la cual se ha calificado de atrevida y fogosa. Sin embargo, la vida de Agustini no estuvo marcada por este «contraste». Todo parece indicar que la suya fue, desde el principio, una vida excepcional, en todo sentido: desde muy pequeña, la uruguaya demostró poseer una extraordinaria sensibilidad y una inteligencia precoz. A los cinco años ya sabía leer y escribir correctamente; a los diez componía versos y ejecutaba en el piano difíciles partituras. Se educó en el hogar, como solían hacerlo entonces las señoritas de la clase media alta: francés, piano, pintura, dibujo, bordado.

Sin embargo, su contacto con otros niños fue escaso, circunstancia que contribuyó a alimentar su gusto por la introspección, una preferencia que fue cristalizándose con los años. Dedicaba mucho tiempo a la lectura, la escritura, la música y otras actividades afines. Incluso, siendo ya una adolescente, tuvo muy poco contacto con otras muchachas de su edad; habiendo crecido en un ambiente aislado desde la niñez, las reuniones sociales y los bailes no eran algo especialmente de su interés ya que los encontraba mundanos, artificiales y frívolos. Más tarde establecerá amistad con algunas de las figuras masculinas más sobresalientes de la época, figuras casi todas mayores que ella: Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Manuel Ugarte, Samuel Blixen (editor del semanario cultural *Rojo y Blanco*), entre otros. En pocas palabras, Agustini no fue, ni en su hogar ni en los círculos sociales, simplemente una niña mimada burguesa, dedica-

da al cultivo de su álbum literario como un pasatiempo. Todo lo contrario: su compromiso con la poesía era total.

Aún así, la crítica tradicional se contentó con afirmar que su poesía era producto de la rica imaginación de una virginal «mujer-niña» de la clase alta montevideana; pero decir que se refugió en su imaginación sólo para sobrellevar su situación familiar y social resulta demasiado simplista. No se puede reducir el deseo de esta autora uruguaya y encarcelarlo en el terreno de la fantasmagoría, de la imaginación. Tampoco podemos negar la riqueza de su mundo simbólico, el cual la ayudó a esculpir el placer sentido desde el cuerpo y desde la producción del cuerpo textual, siendo este último el espacio en el que podía matizar y subvertir el imaginario tradicional. Es decir, no podemos negar que Agustini poseía una fecunda imaginación, pero ella se abandonaba a vivirla porque era dueña de un intenso metabolismo artístico y poético que, sin embargo, no estaba desligado de un idealismo intelectual.

La crítica literaria tradicional (no cuestionada durante décadas, pero que en los últimos años ha sido revisada y reinterpretada por la crítica feminista) se encargó de categorizar la obra de Agustini, concentrándose en suavizar y, en ocasiones, anular el claro erotismo que emana de sus versos. Al problema de la minimización del contenido erótico en su trabajo poético se le añaden las circunstancias de su muerte, las cuales han generado un grueso material de interpretaciones basadas en la tragedia –recién cumplidos los 28 años, fue asesinada por su ex-esposo–, circunstancias que también han contribuido a convertir a esta poeta en una leyenda.

Agustini se quejará de esa bruma fabricada a su alrededor en una carta de 1914, dirigida al crítico Alberto Zum Felde: «El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo –hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo... [...] Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar» (1969: 49). En otra carta, esta vez dirigida a Darío, sostiene lo siguiente: «Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo –contra el mismo Yo, sobre todo– a otro

espíritu mártir del mismo martirio. [...] Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted» (43).

Agustini, al no tener con quien compartir los vaivenes de su espíritu artístico, sabe reconocer a uno compatible con el suyo y pedirle auxilio. Así, escribe a Darío impulsada por la necesidad de encontrar un confidente, un guía espiritual. La poeta también demuestra que tiene conciencia de su *yo*, como ser complejo. Es decir, todo parece indicar que la poeta se encuentra en el camino por alcanzar una sustanciosa conciencia de sí misma. Sin embargo, ella ha decidido ocultar esta parte de sí porque, en su medio, aparentemente no tiene con quien compartir sus reflexiones más profundas, teme –y con razón– que no será comprendida: en los círculos que la rodean, en general, no se espera que una «mujer-niña» se sumerja en esas inquietudes existenciales. Quizá el peso de la imagen de la mujer-niña, bella, ingenua y sonrosada, tanto en el ámbito privado como público, haya traído como consecuencia esta conflictividad interna que Agustini sufrió durante sus primeros años adultos. Su propio temor a verse, a desentrañar su «rareza», nace porque tiene conciencia de estar *sola* en su ambiente, y de ahí su necesidad de recurrir a un «maestro» que la guíe. La respuesta de Darío, sin embargo, es distante: «Tranquilidad. Tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: "Ante todo, ninguna perturbación en ti". Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría, el gozo bueno. Si el genio es montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente (citado en Molloy, 1985: 61-62).

Resulta interesante la reflexión de Darío cuando compara el genio en el hombre y en la mujer. En el hombre es «una montaña de dolor», y lo anterior –el dolor considerado desde una perspectiva abstracta– alude a un peso que se lleva en el espíritu. Pero en la mujer es «una túnica ardiente»: el hecho que lo compare con una vestimenta, una prenda, que abrasa el *cuerpo* –la referencia aquí es más corpórea que en la imagen anterior–, casi como en un ritual de auto-inmolación, hace que las connotaciones de sacrificio irracional resulten evidentes. Por lo tanto, Darío pareciera querer decirle que sí, que en aquella época el genio artístico en la mujer resulta aún más dramático y difícil, no porque deba

de vivirse y desarrollarse en un contexto cultural determinado –léase patriarcal y misógino–, como pensaríamos ahora, sino porque, según él, el genio femenino no tiene que ver con lo intelectual y lo espiritual, sino con la pasión y la emoción puras, con el instinto y el cuerpo, factores asociados a lo irracional, a la *«naturaleza»*. Tampoco le ofrece una respuesta humana, nacida de la empatía, y mucho menos le brinda una guía espiritual; tan solo se limita a tranquilizarla de forma paternalista y recurre a una cita de Marco Aurelio que, comparada con la confesión atormentada que ella le ha hecho en su carta, viene a ser como una palmadita impersonal en la espalda. En pocas palabras, la está poniendo en «su lugar», lejos del mundo del talento. Agustini le responde, pero en esta segunda carta, quizá resignada ante la imposibilidad de encontrar en el poeta una comprensión verdadera, su tono se aleja del de la mujer artista y se vuelve a refugiar en la imagen de la mujer-niña: «Y usted, maestro, me la da siempre [la exquisita y suma sensación artística], en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su "Sinfonía en gris"» (46).

Como vemos, aquí vuelve a presentarse «femenina», «niña»; también halaga al patriarca del Modernismo y le llama, en la misma carta, «el más genial y profundo guía espiritual», agradeciéndole su consejo y entrega –que ella intuye fingidos–. Así, Agustini vuelve a recurrir a la máscara de La Nena, como se la conocía familiarmente: «entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su "Sinfonía en gris"». En este sentido, lo que resulta más relevante no es tanto la postura posiblemente consciente de la máscara de La Nena en el ámbito público, sino la discrepancia entre esta máscara y sus textos poéticos, porque era obvio que la «mujer-niña» escribía versos abiertamente transgresores. Obviamente, esta imagen fue perpetuada por la comunidad intelectual masculina para distraer a los lectores de lo que decía el texto y llevar su atención hacia otra imagen domesticada. Si Agustini se apropió de esa «máscara» fue sin duda para protegerse en un medio social y literario especialmente receloso de la mujer artista.

Las cosas comenzaron a cambiar después de la publicación de *Los cálices vacíos* (1913), poemario más abiertamente erótico

que los anteriores, el cual causó murmuraciones en el seno de la sociedad montevideana. Los críticos comenzaron a referirse a ella empleando términos más explícitos como «Pitonisa en fuego», «sexualmente obsesiva», «afiebrada Leda», una terminología que, por lo demás, nunca se utilizaba para referirse a la poesía erótica escrita por hombres. Estas nuevas categorizaciones de su persona debieron disgustar a Agustini. Seis meses después de la publicación de *Los cálices vacíos*, la uruguaya se casó con Enrique Job Reyes, quien no le dio nunca importancia a su talento poético y más bien lo consideró una «debilidad» de soltera. El matrimonio duró menos de dos meses. En pleno proceso legal de separación, estando enamorada del escritor Manuel Ugarte, la poeta comenzó a reunirse a escondidas con su todavía marido, quien terminó asesinándola en 1914, poco después que se anunciara la sentencia.

En otra línea, destaca Alfonsina Storni (1892-1938), quien ejemplifica el nacimiento de la mujer moderna. Su poesía no solo es amorosa sino también *social*, muy vinculada a las inquietudes de la mujer urbana. Storni no sólo se auto-construye desde un *yo* femenino exclusivamente individual, sino que también pretende construir un *yo* femenino colectivo, uno que la contenga a sí misma y a la mujer en general con los desafíos de su tiempo (Rodríguez Gutiérrez, 2007: 19-20). En la misma línea, Alicia Salomone, refiriéndose a los textos periodísticos de la autora argentina, sostiene que «en estos textos se percibe, con distintas intensidades, un tránsito constante hacia un *yosotras/os*» (1998: 10).

Es más que conocida la leyenda que se tejió después del suicidio de Storni, a tal punto que actualmente se impone la leyenda y, como consecuencia, muchas veces su poesía se lee a partir de ella. Storni no se suicidó por un desengaño amoroso, sino que lo hizo cuando tuvo conocimiento de que no había forma de controlar el cáncer que padecía; así, se tiró al mar una madrugada de 1938. Sin embargo, precisamente debido a su trágico final, durante mucho tiempo se tendió a romantizar su vida, dejando en un segundo plano aspectos determinantes que se postulan como cimientos de su carácter *intelectual*. Maestra, trabajadora, primera poeta aceptada en los cenáculos de escritores y madre soltera, Storni fue una mujer que se hizo a sí misma, en todos los sentidos.

En la más que conocida carta que Storni le dirige a Julio Cejador, la poeta se refiere a algunas de las causas de sus inquietudes nerviosas, las cuales, sin embargo, también van acompañadas de una concienciación razonada, un examen del porqué de las mismas, lo cual se traduce en estados febriles de creación:

> [...] sufro achaques de desconfianza hacia mí misma. De estos achaques la voluntad sale mal parada: me echo a dormir, sueño. De pronto la fiebre me posee y lo olvido todo: en estos momentos produzco, publico. Y el círculo de estos hechos se prolonga sin variantes sobre la misma espiral... ¡Es que a las mujeres nos cuesta tanto esto! ¡Nos cuesta tanto la vida! Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del *sexo* en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos. Si logramos mantenernos en pie es gracias a una serie de razonamientos con que cortamos las malas redes que buscan envolvernos; así, pues, a tajo limpio nos mantenemos en lucha. «Es una cínica», dice uno. «Es una histérica», dice otro. Alguna voz aislada dice quedamente: «Es una heroína». En fin todo esto es el siglo nuestro, llamado el siglo de la mujer. Mal se las ven los espíritus femeninos que dejan caer el sol en su alma y lo devuelven al universo ungido de su íntimo perfume, de su más profunda verdad. Acción tan generosa, ¿quién la estima? ¿Será acaso porque un alma desnuda es un espectáculo digno solamente de dioses? (citada en Nalé Roxlo y Moraña, 1966: 87-88).

Como vemos, Storni llegó a adquirir plena conciencia, no sólo de sí misma como sujeto en una sociedad determinada, sino también de cómo se estaba leyendo y valorando su obra, muchas de las veces a partir de prejuicios relacionados con su sexo. Así, al igual que sus contemporáneas, se sabía incomprendida en lo personal y en lo social. Pero en su caso, no solo por los hombres, sino también por las mujeres.

En sus artículos periodísticos, la argentina arremete contra lo que podríamos llamar *modelos negativos de lo femenino plural* o contra aquello que perpetúa las expectativas de la tradición an-

drocéntrica. Para Storni, es la mujer la que tiene que dar el primer paso, realizar una auto-revisión; no puede exigírsele al hombre que cambie si antes no lo ha hecho la mujer. En un artículo de 1927, titulado «Entretelones de un estreno», publicado en *Nosotros*, la escritora enfatiza algo que se relaciona con lo anterior: «No se me ocultó que si el hombre es más egoísta que la mujer, esta es más deshonesta, en líneas generales, que aquel, ya que debe luchar con armas de ser sometido: la simulación, la astucia, el cálculo» (2002: 1102). Asimismo, en «Algunas palabras» (*Atlántida*, 1920) nos dice lo siguiente: «Me molesta ser mujer, porque, por altura moral, he perdido todas sus defensas y luego todos sus martirios. Luego, de tal manera las mujeres han hecho de la hipocresía un medio de vida, que ellas parecen las normales y yo la dislocada» (1999: 664).

De esta forma, en su poema «La armadura», la autora se dirige al resto de las mujeres intentando ladear posibles diferencias para establecer con ellas un diálogo sincero en torno a esa «armadura» que están condenadas a llevar: sus especulaciones con «las ventajas del sexo», pero también los estereotipos, las reglas sociales, las convenciones, que han obligado a las mujeres A recurrir a una armadura que las esclaviza moralmente. Sin embargo, irónicamente, también les dice que se cuiden porque si se deshacen de su armadura les espera la agonía social: se quedaran «fuera del *juego de la vida*» (en palabras de Milena Rodríguez Gutiérrez), algo que le ha sucedido en carne propia: «Si algún día destruirla pretendierais, / Del solo esfuerzo de arrojarla lejos / Os quedaríais como yo, bien muertas» (1999: 254). Sin duda, este poema refleja las contradicciones con las que debe lidiar la mujer moderna y liberada.

Por otro lado, la portorriqueña Julia de Burgos (1914-1953) también tuvo un final trágico. En la madrugada del 6 de julio de 1953, fue encontrada inconsciente en la esquina de la Quinta Avenida y la calle 105 de Nueva York: la poeta, enferma de cirrosis a causa de su alcoholismo, había salido de su casa para beber, una vez más. Una vez trasladada al Hospital de Harlem, murió a las pocas horas y, puesto que no llevaba ningún documento de identidad, su cuerpo se mantuvo en el depósito de cadáveres de la ciudad durante unas semanas. Luego fue enterrada junto a siete cadáveres más en una fosa común en la Isla de Potters, lugar dedicado

a la inhumación de los indigentes. Casi un mes después, gracias a una fotografía del cadáver, fue identificada por sus familiares y amigos, quienes iniciaron una serie de gestiones para exhumar el cuerpo y enterrarlo en su Puerto Rico natal.

Con un final tan trágico como este, resulta comprensible que se haya tejido la leyenda que rodea su figura: el mito de la mujer enamorada que no soportó seguir viviendo debido a un desengaño. Y también su poesía se ha leído a partir del estereotipo romántico. Pero más que una desilusión amorosa, lo que Burgos sufrió fue una desilusión total con respecto a la vida, una profunda crisis existencial agravada por su adicción al alcohol.

La poesía de Burgos revela el desarrollo de conceptos en alguien muy consciente de la marginalidad de las mujeres en el momento histórico de la adhesión de Puerto Rico al poder político y económico de los Estados Unidos. Así, adoptó una poética moderna en la que sobresalen la figura del doble, la nada y la auto-fragmentación. En pocas palabras, somos testigos de la comunicación dialéctica entre sus frágiles *yoes* internos (las Julias que aparecen constantemente en su poesía, como en «A Julia de Burgos» o «Pentacromia»), y entre estos *yoes* y el mundo. Burgos adopta, pues, vehículos expresivos de la posmodernidad que indican, en última instancia, un anhelo de fundirse en la nada (Santos, 1977: 134-147). De esta forma, al establecer conexiones entre dicha dialéctica interna y la historia, la política, el cuerpo y el amor, Burgos recurre a la auto-negación desde un punto de vista feminista, uno de los conceptos fundamentales de poetas como Sylvia Plath y Adrienne Rich (Delgado Votaw, 1998: 85).

Durante su estancia en el hospital Mount Sinai de Nueva York, en el periodo que va del 13 al 30 de abril de 1948, Burgos escribe un diario. Es durante esta estancia que los médicos descubren la severa cirrosis de la que murió y, además, le descubren un papiloma en las cuerdas vocales. Lo que da un valor excepcional a su diario es su poeticidad: la portorriqueña sabe leer la belleza en ambientes inhóspitos, a pesar de que su cuerpo sufre y su ánimo es sombrío: «Es ese lapso del atardecer al anochecer en que verdaderamente se siente la soledad. Sin embargo, entrada la noche siento nuevos compañeros que entretienen mi nostalgia. Son las luces de los edificios que quedan a mi espalda, que se cuelan por

mi ventana para coquetear con las luces internas del hospital. Las luces del botiquín que están frente a mí son las más asediadas. Juego como una chiquilla a enamorar los dos reflejos y se me olvida la sensación de donde estoy (2000: 411).

En general, Burgos no escribe de su enfermedad y tampoco hay un análisis de sus emociones respecto a los incómodos tratamientos médicos a los que ha debido someterse. Al lector le queda la sospecha de que Burgos no quiere, o no puede, involucrarse psicológicamente en estos procesos ya que, como sabemos, los debe vivir sola, sin la compañía de nadie. De ahí que, quizá como mecanismo de defensa para no quebrantarse, recurra a una fortaleza sustentada en el predominio de la razón. Consecuencia de lo anterior, Burgos se muestra muy interesada por dichos procedimientos. Sólo cuando le practican un electroencefalograma se libra momentáneamente a la autocompasión:

> «El examen fue interesantísimo. La curiosidad me llevó a preguntarle al doctor de qué se trataba. Éste, muy grave, me dijo que era para determinar el grado de actividad del cerebro, y otras cosas más. Cuál sería el resultado. ¿Quién sabe si he roto récords de una cosa o de la otra? ¡Mi pobre cerebro que no le cabe ya más ni un pensamiento! Primero midieron mi cerebro y lo separaron en trozos, sobre el cuello cabelludo naturalmente. Luego me pegaron al cráneo, en esos puntos, un sinnúmero de alambritos distintos, que a la vez estaban atadas en fila a una tablita. Me pegaron dos más a la punta de las orejas. A la vez me soplaba la cabeza una ráfaga fría que me producía cosquillas. Me llevaron luego a un cuarto oscuro. Me acostaron de plano en una cama, ataron la tablita a un engranaje eléctrico, me mandaron a cerrar los ojos, me pusieron una venda húmeda, me mandaron a abrir la boca y a quedarme completamente inmóvil. No sé lo que pasó entonces. Me abandonaron en aquel salón, y [en] otro cuarto se escuchaba como el ruido de un reloj al dársele cuerda. Desde allá (...) la enfermera me ordenaba dejar los ojos quietos. Imposible; mientras más me lo decía más se tambaleaban dentro de mis párpados. Me ordenaron luego respirar hondo con la boca abierta. Ahí terminó el examen» (415).

En este fragmento, su pragmatismo habitual cede y se emociona pensando en sí misma: «*¡Mi pobre cerebro que no le cabe ya más ni un pensamiento!*». Lo que el cuerpo sufre y se deteriora (en los últimos meses expulsa coágulos de sangre por la nariz y pierde cinco kilos en siete días), sigue siendo algo ajeno a su universo íntimo: la separación que hace el *yo* entre el mundo de las formas y el mundo de la esencia, separación que en su poesía se convierte en una constante tensión (expresada sobre todo en la figura del doble) y, por ende, en un *leitmotiv*. Ese mismo *yo*, al que no «le cabe ya más ni un pensamiento» es el que en su poesía aparece como uno en permanente cuestionamiento, siempre «pensando» y, por lo tanto, sufriendo de tanto interrogar y, la mayoría de las veces, sin encontrar una respuesta.

En el mismo diario, Burgos nos da una pista de por qué recurre, durante su estancia en el Mount Sinai, a la escisión entre lo psíquico y lo material. El recurso permite que esa vida de hospital sea más llevadera:

> «Pienso ahora en el gran tesoro que es la mente humana. Soy materialista y comprendo que son las células y los tejidos acomodados en distintos órganos y estructuras hasta posponer la forma determinada, el hombre, los que forman el hasta de la vida entera. Pero hay un poder supremo que rige esta maravillosa maquinaria. La mente. Si no fuera por ella. ¡Qué sería de los enfermos del cuerpo! Aturdidos en sus dolencias. Es cierto que en casos neuróticos o en personas que conocen a ciencia cierta a su enfermedad la mente trabaja en sentido negativo agobiándose y torturándose.
>
> Pero aún así siempre hay una esperanza en el ser enfermo de recuperar, y cada pequeña mejoría multiplicada por el cerebro, le da nuevos ánimos. ¡En qué consideraciones me estoy metiendo! Me estoy olvidando del hospital, de mi caso particular y hasta de mí misma. Volvamos a la realidad de un paciente». (416-417).

Es aquí donde el proceso de auto-fragmentación se acelera y aparece un tercer *yo*, solo para volver al deseo de ser Una, como lo evidencia su poema «Éramos tres»: «...ausentes, taciturnas, como

tres barcos anegando un puerto. Hoy, sollozantes, trémulas, presentes, somos, redescubiertas, una misma, somos la dura esfinge de la angustia, somos el alma viva del silencio» (1997: 232). En estos últimos poemas apreciamos ya un deseo de pulverización interna, de deshacerse en la nada.

Por otra parte, tenemos a la costarricense Eunice Odio (1919-1974) quien, entre los intelectuales y escritores de la época, tuvo fama de *femme fatale.* No obstante, aunque su belleza física fuera adorada, su forma de ser libre y extravagante no encajó con las convenciones. Recientemente, en *La fugitiva* (2011), la última novela de Sergio Ramírez basada en la vida de la narradora Yolanda Oreamuno, Eunice Odio aparece como personaje, aunque con el nombre de Edith Mora. Es cierto que *La fugitiva* es un texto de ficción, pero el personaje que ha fabricado Ramírez no deja ver en ningún momento a la gran poeta que Odio fue; y esto en parte se debe a la leyenda que, de nuevo, rodea la vida de la costarricense.

Odio creció en un ambiente familiar quebrantado. Ello, unido al ambiente provinciano costarricense de los años cuarenta, la empujó, ya divorciada, a marcharse de su país en busca de su realización personal. Tenía 28 años y recorrió Centroamérica. Terminó viviendo en la ciudad de México aunque no precisamente en las mejores condiciones: pasó hambre y de nuevo el fantasma de la bebida se acercó demasiado a ella, sobre todo en la década de los años sesenta. «Pasan horas y horas y no digo ni esta boca es mía. A veces no pasan horas, sino días, en que estoy aquí encerrada, trabajando y, de vez en cuando, le dirijo la palabra a las cosas», le confiesa en una carta a Juan Liscano (1975: 89).

Lo que sobresale en la costarricense es la fascinación y el terror que le causó el misterio de la creación; su necesidad de aprehenderlo, además, se vio reforzada por sus indagaciones esotéricas –llegó al segundo grado superior de la Orden Rosacruz y estudió la cábala–: «¿Quién sabe qué más me dará esa práctica de "magos"? [...] ¿no te parece, todo esto, una aventura realmente *maravillosa*? Ponte a pensar y verás cómo es algo que casi da escalofríos. Es la poesía, la Gran Poesía misma *Vivida*. ¿O no? ¿Qué otra cosa es la poesía sino la Faz del Prodigio?» (1975: 192). Ya antes, mientras escribía *El tránsito de fuego* (1957), Odio había experimentado el miedo que conlleva el proceso creativo, sentido como proceso

místico, y así se lo contó a Rodolfo Zanabria en una carta, probablemente escrita a finales de 1967:

> «En 1955 había llegado la hora trágica de enfrentarme a la parte más difícil de *El tránsito*: la tercera. Si esa tercera parte fallaba –y era posible que fallara, porque uno es humano– las dos primeras, que ya había escrito, se vendrían al suelo estrepitosamente y el trabajo de años se perdería como una gota de agua en el mar. Los días pasaban y se convertían en meses: mi terror crecía con el tiempo; cada vez era mayor. Siempre me decía que al día siguiente me pondría a... Y al día siguiente me daban las cuatro de la tarde buscando apuntes, quitando el polvo de mi escritorio, poniendo todo en orden para sentarme a escribir... y a eso de las cuatro y media me decía: ya es demasiado tarde, nada puedo hacer. [...] Hasta que un día decidí: «O yo acabo con esto, o esto acaba conmigo». [...] Me senté al escritorio. Nueve horas después había terminado «El caballo». De rodillas, y llorando, di gracias a Dios porque supe que había escrito un poema digno del resto y que podía seguir adelante. A fines de ese año volvió a acometerme el terror más profundo, porque tenía que terminar esa parte con «La catedral», ¡cosa gravísima! Pero ahora no permití que me durara mucho (apenas dos meses). Me dije: «si tiene tanto miedo, cómprate un perro y dedícate a vender abarrotes...» Preferí sentarme a escribir...» (citada en Vallbona, 1998: 41)

4. La protesta creativa

En un artículo titulado «Para "Revenar", no para Max Jiménez», Yolanda Oreamuno se refiere a su «incertidumbre de libertad». Es cierto que todas las autoras mencionadas en este artículo se atrevieron a romper con las normas sociales y fueron contra los esquemas culturales de su época: María Eugenia Vaz Ferreira rechazó el matrimonio, Delmira Agustini, Julia de Burgos y Eunice Odio se divorciaron, y Alfonsina Storni fue madre soltera. Su transgresión marcó el lugar desde el cual enunciaron su voz. Sin embargo, Oreamuno plantea un problema que no se puede pasar por alto: ¿será eso lo que caracteriza a las mujeres que vivieron

en el siglo XX: no estar seguras de su «libertad», de las victorias alcanzadas –tanto como individuos, como colectivo– debido a la persistencia de ese cerco invisible, de esa maquinaria simbólica en movimiento, siempre latente? Y si eso es así, ¿cómo se afianza a sí misma una poeta alfilerada por esa «incertidumbre de libertad»? Sin lugar a dudas, por medio de su escritura, de su entrega a su vocación; y en ese sentido se desvanecen las fronteras con su contraparte masculina: el proceso creativo –más aún, la «protesta creativa», como la ha llamado Harold Bloom (2009: 57)– no tiene género, sólo experiencia.

Lo importante es conocer cómo fue su protesta creativa. ¿Cómo despiertan de su sensación de fracaso, cómo hacen para buscar lo imposible? Más aún: ¿cómo viven su «incertidumbre de libertad»? En todas ellas está presente un estado del ser en soledad. *Hacer* esa soledad no es empresa fácil como lo explica Marguerite Duras (1914-1996) en su ensayo *Escribir*: «La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. Sucedió así. Estaba sola en casa. Me encerré en ella, también tenía miedo, claro. Y luego la amé. La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De esta luz reflejada del estanque. He necesitado veinte años para escribir lo que acabo de decir» (2000).

Al conocer las vidas de estas autoras, somos testigos del proceso que se genera en su interior: la imagen del *yo* interpretándose en su medio, la búsqueda de un lenguaje que exprese su dialéctica. Es cierto: sobresalen las relaciones oscuras que mantienen consigo mismas; pero también emerge el maravilloso proceso por el que se reinventan en su obra literaria. Una exploración constante de representaciones, de roles, por parte de mujeres que se reafirman incluso en su fracaso, en su hambre de inmortalidad. Al perfilar su protesta creativa, ellas dejaron claro quiénes eran. Aquella imagen de la «poetisa» romántica, autora de álbumes y abanicos, había quedado definitivamente lejos y superada. No es casualidad que Burgos, en «Poema para mi muerte», enfatice que será bautizada con un nombre eterno: «me llamarán poeta». Y así ha sido.

Bibliografía

Agustini, Delmira (1969). *Correspondencia íntima*. Arturo Sergio Visca (ed.). Montevideo: Biblioteca Nacional.

Aira, César (2001). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.

Bloom, Harold (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Javier Alcoriza y Antonio Lastra (trads.). Madrid: Editorial Trotta.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Brenes-García, Ana María [1997?]. «Erotic and Homoerotic Writing», en *Encyclopedia of Latin American Literature*. Verity Smith (ed.). [London]: Fitzroy Dearborn.

Burgos, Julia de (1997). *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*. Jack Agüeros (ed.). Willimantic, CT: Curbstone Press.

— (2000). «Diario de Julia de Burgos», en José Antonio Rodríguez Pagán, *Julia en blanco y negro*. San Juan: Sociedad Histórica de Puerto Rico.

Cruz, Sor Juana Inés de la (2004). *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en *La vida escrita por las mujeres, IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*. Anna Caballé (ed.). Barcelona: Lumen, 2004.

Delgado Votaw, Carmen (1998). «Review of *Song of the Simple Truth: The Complete Poems of Julia de Burgos/Obra Poética Completa*», en *Publishers Weekly*, Feb 24.

Duras, Marguerite (2000). *Escribir*. Barcelona: Tusquets.

Ludmer, Josefina (1985). «Tretas del débil», en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán (2ª. ed.).

Molloy, Sylvia (1985). «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas.* Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras: Ediciones Huracán.

Nalé Roxlo, Conrado y Mabel Mármol (1966). *Genio y figura de Alfonsina Storni* Buenos Aires: Editorial Universitaria.

Odio, Eunice (1975). *Antología. Rescate de un gran poeta*. Juan Liscano (ed.). Caracas: Monte Ávila.

— (1996). *Obras completas. Tomo III*. Peggy von Mayer (ed.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica/Editorial de la Universidad Nacional.

Onís, Federico de (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
Oreamuno, Yolanda (1961). «¿Qué hora es...?», en *A lo largo del corto camino*. San José: Editorial Costa Rica.
Paz, Octavio (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral (6ª ed.).
Pizarnik, Alejandra (2001). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
Rodríguez Gutiérrez, Milena (2007). *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni (1916-1925)*. Granada: Universidad de Granada.
Rosenbaum, Sidonia Carmen (1945). *Modern Women Poets of Spanish America*. New York: Hispanic Institute.
Salomone, Alicia (1998). «Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo», en *Meeting of the Latin American Studies Association*. (Chicago). <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Salomone.pdf>
Santos, Nelly E. (1977). «Love and Death: The Thematic Journey of Julia de Burgos», en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*. Yvette Miller & Charles M. Tatum (eds.). Pittsburgh, P.A: Carnegie-Mellon University.
Storni, Alfonsina (1999). *Obras. Poesía. Tomo I*. Delfina Muschietti (ed.). Buenos Aires: Losada.
— (2002). *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Delfina Muschietti (ed.). Buenos Aires: Losada.
Vallbona, Rima de (1998). «Corona fúnebre para Eunice Odio a los veinte años de su muerte», en *Volver a imaginarlas. Retratos de escritoras centroamericanas*. Janet N. Gold (ed.). Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.
Vaz Ferreira, María Eugenia (1956). *La isla de los cánticos* Montevideo: Biblioteca Artigas.
— (1986). *Poesías completas*. Hugo Verani (ed.). Montevideo: Ediciones de la Plaza.
— (1976). «Epistolario», en Rubinstein Moreira. *Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Montesexto.