

Poetas latinoamericanas, su relación con la primera vanguardia

Latin American female poets. their relation with the first vanguard

Poetas Latino-americanas, sua Relação com a Primeira Vanguarda

Carmita Navia Velasco

Resumen

Se trata de una presentación de la poesía femenina en el continente. El artículo inicia un recorrido por las voces poéticas de mujeres en el siglo XX, desde la perspectiva del contraste entre los movimientos poéticos vigentes: modernismos y vanguardias y esa *dobles voz femenina* (expresión de Alicia Genovese, en su estudio sobre Poetas Argentinas contemporáneas), que recorre sus propios caminos y dialoga con la poesía dominante desde sus propios códigos.

En esta perspectiva se presentan de forma general y analítica la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Norah Langue y Alfonsina Storni.

Palabras Claves:

Poesía Femenina, Vanguardias Poéticas, Poesía Hispanoamericana

Resumo

Trata-se de uma apresentação da poesia feminina no continente. O artigo inicia um recorrido pelas vozes poéticas de mulheres do século XIX sob uma perspectiva de contraste entre os movimentos poéticos vigentes: modernismos e vanguardas, e essa “dupla voz feminina” (expressão de Alicia Genovese, em seu estudo sobre Poetas Argentinas contemporâneas), que reúne seus próprios caminhos e dialoga com a poesia dominante a partir de seus próprios códigos.

Nesta perspectiva se apresentam de forma geral e analítica a poesia de María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Norah Langue e Alfonsina Storni.

Palavras chave: Poesia Feminina – Vanguardas Poéticas – Poesia Hispano-americana

Abstract: An introduction to female poetry in the continent is made. The paper travels through the poetic voices of women in the XX century from the perspective of the contrast between the poetic schools in force: modernism and vanguards and that *feminine double voice* (a term coined by Alicia Genovese in his studies on contemporary Argentinean female poets) that goes through its own paths and establishes a dialogue with dominant poetry using its own codes. A general and analytic presentation of the poetry of María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Norah Langue and Alfonsina Storni is made.

Key words: female poetry, poetic vanguards, Hispanic American poetry.

Cruzar *el sujeto mujer* con el quehacer poético, igual que en otros temas o ramas del saber, supone arrancar desde muy atrás, preguntándonos cómo podemos entender las aproximaciones y/o definiciones teóricas tradicionales en relación a la actividad escriturística y literaria particular de las mujeres, en sus condiciones históricas concretas. Se trata de mirar desde el prisma de las poetisas, cómo ubicamos sus prácticas y en qué medida responden a los patrones definidos en el *canon literario crítico* o se salen de él. Qué aportan, qué desdican, qué rupturas establecen...

Carlos Bousoño, en *Teoría de la expresión poética*, plantea que la emoción poética realiza un conocimiento individualizado:

“... la poesía no puede consistir únicamente en conceptos, en cuanto tales han perdido el carácter individual de contenidos intuitivos comunicables que lo poético forzosamente ha de exigir, ya que en poesía

de lo que se trata es de conocer, no lo general, las relaciones entre las cosas, misión de la ciencia, sino lo particular, un contenido psíquico que nos parece individualizado, misión del arte. Habrá poesía, pues, en tanto que creamos sentir que nos hallamos ante una significación que expresa la individualidad” (Bousoño, 1976: 23).

Esta significación, esta individualidad, está referida a... /y contenida en... **la emoción** (Shklovski, 1970). En nuestras academias y sociedades se sabe poco de la **emoción específicamente femenina** y de sus posibles manifestaciones concretas. Para acercarnos a las expresiones poéticas femeninas debemos hacernos conscientes de que estamos ante emociones e individuaciones prácticamente inéditas. La emoción femenina ha sido regulada y *ordenada* por los varones, e igualmente el estudio de su expresión poética ha estado a cargo de ellos.

Acercarse al tejido de palabras que constituye la poesía femenina en una formación social o en una época es acercarse a silencios, invisibilizaciones, malentendidos, deconstrucción de lugares comunes... Las poetisas deben, a través del lenguaje que atrapa/expresa su emoción, decirse desde lo inédito de sus vidas; y no sólo decirse, sino buscarse. Partir de lo general para llegar a lo particular; en este caso, es una tarea cuasi imposible y además bastante inútil.

Y esto es válido no sólo cuando nos movemos en el terreno de la teoría general, sino también a la hora de comprender movimientos o dinámicas concretas del ritmo poético. Es lo que señala lúcidamente Mária Russotto:

“Al preguntarnos por el dónde, el cuándo y el cómo de la constitución de la voz femenina en la moderna poesía del continente, comprobamos la dificultad de extraer series incontaminadas y redondas a partir de un criterio único.

En la complicada red de las prácticas discursivas, la de las mujeres es en efecto la más reacia a someterse a la reducción de esquemas fijos; no sólo por la vinculación a un contexto multideterminado, sino también debido a la naturaleza plural y dinámica del discurso literario que deshace el sueño de filiaciones directas, influencias manifiestas o coherencias grupales; coherencia por cierto rechazada por las mismas

escritoras de hoy, quienes se niegan a ser insertadas/ensartadas en un hilo continuo y reductor. Parece poco prudente, tomando en cuenta la producción literaria latinoamericana en sus múltiples vertientes, esperar una evolución lineal de temas y formas que vaya de menor a mayor conciencia de la diferencia como se ha querido algunas veces” (Russoto, 1990: 67).

El camino o, más bien, los caminos recorridos por la poesía femenina en el subcontinente son bastante desconocidos y hay que intentar una comprensión cuyos parámetros deben definirse a partir de las mismas prácticas y no al revés. Sin embargo, las poetisas no han estado aisladas y no podemos ignorar el diálogo que han mantenido tanto con sus congéneres como con las voces poéticas masculinas más fuertes de su ámbito. Es precisamente en ese diálogo donde han ido encontrando y diciendo su palabra.

En este texto vamos a mirar a algunas poetisas de los inicios del siglo XX, mujeres de dos países –Uruguay y Argentina– distintos pero cercanos, que no forman en un sentido estricto un grupo, pero que tienen en común ser algunas de las que inauguraron la voz poética femenina en Latinoamérica y haber vivido situaciones similares. Miraremos fundamentalmente qué palabra dijeron y cómo la dijeron. Al mismo tiempo, tejemos un diálogo con las prácticas más amplias de la primera vanguardia en América Latina.

MODERNISMO Y VANGUARDIA, RELACIONES AMBIGUAS

Cuando hablamos de *primera vanguardia* es necesario aclarar los límites en los que nos vamos a mover en este trabajo. Iniciando el siglo XX se produce en general en el mundo Occidental y en particular en América Latina una revolución muy profunda en la cultura y específicamente en las prácticas simbólicas, artísticas y poéticas. Esta revolución, a mi juicio, se inicia en el subcontinente con algunas expresiones del modernismo y culmina con las formas más acabadas de las vanguardias de la década de 1920. Hay aspectos en común entre Darío y Girondo, más allá de sus obvias diferencias.

Compartimos la apreciación de Saúl Yurkievich:

“Con los modernistas comienza el culto a lo nuevo, el imperativo de la originalidad. El arte se avecina a la moda, que es su nexo con el mudadizo presente; busca la perduración a través de lo más perentorio. La moda es el código cultural cuyos mensajes emiten señales de modernidad. Esta vecindad implica un tributo a la actualidad puntual, a lo histórico en su manifestación más momentánea, porque la realidad se ha vuelto sinónimo de contingencia y transitoriedad. El mundo occidental vive una temporalidad distinta, es la crisis de la afirmación y de las ideas netas, la relativización de todos los absolutos” (Yurkievich, 1976: 15).

La gran ruptura se produce en Europa durante las últimas décadas del siglo XIX y es esa gran ruptura la que alimenta a los poetas modernistas, la que los inquieta y renueva su relación con las palabras. Lo que llamamos *modernismo* en Latinoamérica es una práctica poética, un estilo, que abarca por lo menos tres décadas y que llega a unas regiones y a unos autores más tarde que a otros.

Si queremos situar a las mujeres respecto a esta dinámica (más que movimiento) y pensamos en los textos de una Agustini o una Ibarbourou, hemos de tener claro que se pueden establecer referencias tanto a los textos iniciales de un Silva o un Darío como a los textos tardíos de un Lugones o un López Velarde. Valorar el trabajo poético sólo por impresiones y conceptos como *novedad o ruptura* no siempre conduce a una adecuada aproximación al movimiento interno en el que se desarrollan las intertextualidades, los diálogos, los irs y venires de las influencias y reconstrucciones. ¿Qué va en Vallejo, de *Los heraldos Negros* a *Trilce*? ¿Qué rupturas y continuidades encontramos? Partir de *a priori* sólo nos lleva a lugares comunes.

En este sentido, afirma Yurkievich:

“La poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época. Refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo. Representa sobre la escena textual una concepción de la subjetividad que se asemeja ya a la nuestra” (Yurkievich, 1984: 14).

El trabajo poético desarrollado por los primeros vanguardistas latinoamericanos está alimentado desde décadas anteriores por esas respuestas iniciales de los modernistas a las crisis y los avances de la modernidad.

Algunos críticos hablan de postmodernismo para ubicar una poesía que podría ser de transición... Comparto, sin embargo, las reticencias de Octavio Paz:

“Con Lugones penetra Laforgue en la poesía hispánica, el simbolismo en su momento antisimbolista.

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia el postmodernismo. El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que no es, lo que está después del modernismo –lo que está después es la vanguardia– sino que es una crítica del modernismo, dentro del modernismo. Reacción individual de varios poetas, con ella no comienza otro movimiento: con ella acaba el modernismo. Esos poetas son su conciencia crítica, la conciencia de su acabamiento...” (Paz, 1987: 138).

En últimas, la mirada a distancia puede descubrir un *continuum* que radicaliza en su camino las intuiciones y las rupturas.

Inmediatamente después, en este proceso que, como decimos, es de continuidad/ruptura, aparecen los primeros signos de la revolución que alcanzará sus expresiones máximas en *Altazor* o *En la marmédula*. Pero en un largo período que podríamos situar entre 1888 y 1930, la poesía latinoamericana se mueve en muy diversas *longitudes de onda*... y es en medio de ese movimiento, ambiguo y no lineal, en el que las poetas, ya no aisladamente sino como una presencia de conjunto e identificable, empiezan a decir sus primeras palabras. La mayor parte de las veces en diálogo con estas diversas *longitudes de onda*, pero en un diálogo en el que lo importante no es *responder* sino mirarse, encontrarse y, sobre todo, **decirse** diferencialmente.

PRIMERAS VOCES POÉTICAS FEMENINAS

Entre 1890 y 1930 surgen dinámicas y hechos definitivos para la historia literaria de las mujeres en América Latina. Una buena parte de los países del subcontinente está entrando en la modernidad, lo que implica avances y rupturas económicas, progresos educativos, difusión del pensamiento liberal, secularización de la cultura y reacomodos sociales, entre los que no son los menos importantes las discusiones en torno al papel de la mujer.

Son estas dinámicas las que permiten que en Latinoamérica contemos por primera vez no con una voz aislada, sino con un conjunto de poetisas mujeres. Alfonsina Storni, en *Las Poetisas Americanas*, artículo publicado el 18 de Julio de 1919, se refiere explícitamente a nueve (9). Son mujeres que están dando a conocer su producción e interactuando entre ellas y con sus colegas masculinos: las uruguayas Delmira Agustini, Vaz Ferreira, Luisa Luisi y Juana de Ibarbourou; las argentinas Delfina Bunge de Gálvez y Rosa García Costa y las chilenas Gabriela Mistral y dos menos conocidas, Sara Hubner y Aída Moreno Lagos.

La pregunta que nos formulamos en este trabajo no es acerca de una posible *esencia femenina* de la poesía sino, por el contrario, acerca de cuáles son las condiciones socio-culturales en las que estas mujeres escriben, condiciones que van a señalar las rutas por las que su palabra transita. Se trata de aproximarse a estas expresiones en la larga etapa de lo que denominamos *la primera vanguardia*, para rastrear lo señalado por Mária Russotto en estos términos:

“Revisar la presencia de la voz femenina en la poesía latinoamericana... implica sobre todo perseguir los distintos tonos de esa voz que se eleva o acalla a veces con disonancia, aspereza o desproporción; a veces en sordina y en secreto, discretamente; en la sigilosa o disimulada toma de posesión de un espacio prohibido o ignorado; en un solitario proceso de concientización de la propia identidad y de la complejidad del proceso escriturario, tematizado sin cesar por el sujeto lírico” (Russotto. 1990: 65).

Ese rastreo implica en un primer momento intentar desentrañar qué permitió a las mujeres y qué las impulsó a dejar oír su voz poética en estos años.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX atraviesa Latinoamérica una corriente de concienciación femenina a través del pensamiento y la escritura de un grupo de mujeres que, de un país a otro, pone en el centro de sus preocupaciones la construcción de la identidad femenina y la pregunta por el papel de la mujer en la sociedad. Podemos mencionar a algunas: Juana Manso y Juana María Gorriti en Argentina; Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner en Perú; Soledad

Acosta en Colombia...¹. Son fundamentalmente narradoras, pero su pensamiento, al construirse en diálogo con el conjunto de *la ciudad letrada*², va a penetrar distintos sectores, especialmente del ámbito literario. No es pensable que con la curiosidad intelectual de una Alfonsina Storni o una Gabriela Mistral, estas poetas no hayan conocido las inquietudes y propuestas de sus antecesoras novelistas.

Con la llegada de la modernidad, con la influencia del pensamiento liberal en el conjunto de Sur América, pero sobre todo con la aparición de la ciudad y sus formas nuevas de estructurar las relaciones, las mujeres van a encontrar otras posibilidades para su formación y para el desarrollo de sus sensibilidades. El surgimiento de una nueva clase social, la burguesía, eminentemente urbana, va a permitir búsquedas culturales diversas. José Luis Romero sintetiza esta dinámica:

“Desde 1880 muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar nuevos cambios, esta vez no sólo en su estructura social, sino también en su fisonomía. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas. Ellas mismas tuvieron la sensación de la magnitud del cambio que promovían, embriagadas por el vértigo de lo que se llamaba el progreso...”

Pero donde la fisonomía del progreso arraigó soberana e impregnó las formas predominantes de mentalidad fue en el seno de las nuevas burguesías. Ciertamente eran hijas del progreso y se sentían vestales de su llama” (Romero, 1984: 247-309).

En medio de la euforia del advenimiento de un “nuevo mundo”, las mujeres empezaron a participar más activamente de las ventajas de ese horizonte, empezaron a ubicarse, empezaron a decirse, empezaron a rebelarse.

¹He mirado más en detalle este grupo en: Carmiña Navia Velasco, *Narradoras Latinoamericanas del Siglo XIX*, en: *GÉNERO Y LITERATURA EN DEBATE*, Simone Accorsi – Compiladora Edición, Escuela de Estudios Literarios – Universidad del Valle – Cali 2004

²*Ciudad letrada*, término acuñado por analistas como José Luis Romero o Ángel Rama, para referirse a las élites intelectuales – urbanas de América Latina, que jalónaron estos países hacia la modernidad.

Lo que no resulta fácil es escoger a las poetas de las que queremos hablar: hay un largo camino recorrido y todo él es importante. Tendremos, sin embargo, que hacer una selección, como todas más o menos arbitraria.

MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA Y DELMIRA AGUSTINI

Conocida la una, silenciada la otra, su obra está íntimamente unida, igual que sus vidas: las poetas fueron amigas e hicieron parte del mismo grupo generacional en su país, integrando junto con otros escritores la que se conoce como la *Generación del Novecientos*:

“Con este marbete, no exento de controversia, nos referimos a un grupo de jóvenes, autodidactas en su mayoría, cuyas obras expresan a la perfección esa sensibilidad fin de siècle que en Uruguay se caracteriza por estar teñida de permanentes tensiones ideológicas. La bohemia, el dandismo y la mencionada rebeldía contra las valoraciones sexuales y políticas del medio burgués, la discusión sobre parnasianismo, simbolismo o decadentismo y el desarrollo de los principios del anarcosindicalismo y el socialismo marxista, caracterizan a este grupo...

Integran esta Generación del Novecientos el filósofo Carlos Vaz Ferreira, narradores como Horacio Quiroga o Carlos Reyles, poetas como Julio Herrera Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira o Delmira Agustini, el dramaturgo Florencio Sánchez y José Enrique Rodó, ensayista crítico que desempeña junto a Herrera Reissig el papel de guía del grupo y marca las pautas del pensamiento a seguir” (Bruña, 2005: 41-42).

Es una generación lanzada hacia el mundo desde similares retos y sentimientos y agitada por una búsqueda conjunta en la que estas dos mujeres, María Eugenia y Delmira, intentan realizar su aporte, entregar su mirada y su palabra. Buscan y dicen su propia subjetividad, en una dinámica que puede iluminarnos José Enrique Rodó, al referirse al contraste entre el positivismo objetivista y ese *fin de siglo* que viven ellos:

“Quiso alejar [el positivismo] del ambiente de las almas, la tentación del misterio, cerrando en derredor del espacio que concedía a sus miradas la línea firme y segura del horizonte positivo...

Quiso ofrecer por holocausto, en los altares de una inalterable objetividad, todas las cosas íntimas, todas esa eternas voces interiores que han representado por lo menos, una mitad, la más bella mitad del

arte humano; y el alma de nuevas generaciones, agitándose en la suprema necesidad de la confianza, ha vuelto a hallar encanto en la contemplación de sus intimidades, ha vuelto a hablar de sí, ha restaurado en su imperio al YO proscrito por los que no quisieron ver, sino lo que está del lado de fuera de los ojos...” (Rodo, 1967: 150).

Es, pues, ese YO –propio, único, silenciado– el que estas dos mujeres, que se apoyan en un medio que de alguna manera las asfixia, persiguen: un YO femenino, siempre dicho y visualizado por los otros, nunca buscado en el interior de sí mismas.

Delmira dice de María Eugenia:

“Todo en ella es encantador, desde su vigoroso talento poético, hasta sus deliciosas extravagancias de niña ligeramente voluntariosa; y pensar que tal vez hay personas lo bastante malignas para reprochárselas; ¡ignorantes! Quitad el fulgor a un astro y dejará de serlo (...) quitad a María Eugenia sus caprichos y dejará de ser María Eugenia...”.

María Eugenia, a su vez, le dice a Delmira, respecto a su primer poemario, *El libro blanco*, publicado en 1907:

“Si hubiera de expresar un criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., calificaría su libro sencillamente como un milagro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir, lo que ha expuesto en ciertas páginas, es algo completamente inexplicable” (Larre, 2005: 24-25).

María Eugenia Vaz Ferreira nace en Montevideo en 1875, joven rebelde que vive durante la primera etapa según sus propios dictados de independencia, autonomía y libertad, causando escándalos a su alrededor. Después de una infancia privilegiada debe trabajar para ganarse la vida y es profesora de literatura en la Universidad de Mujeres, institución de educación superior creada en Uruguay en 1912.

María Eugenia no se casa y tampoco parece haber vivido un gran amor que le realizara sus sueños, aunque existe mucho silencio alrededor de su vida amorosa. Al avanzar en edad, su vida pierde encanto y como tantas otras mujeres, víctimas del sistema patriarcal, termina padeciendo

una fuerte neurosis: en sus últimos tiempos sufre un deterioro físico y psíquico de grandes proporciones. Su falta de adaptación va en aumento:

“Aquejada de insomnios persistentes, deambula de noche por las calles de Montevideo, y se para a hablar con los mendigos y los vagabundos. Alguna vez, invitada a una fiesta, la abandona para sentarse en la plaza y conversar con aquellas gentes de las que se siente más cerca que de los señores de los salones. Era una gran bohemia, pero era una gran señora y nos encantaba su conversación, le dijo a Susana Soca años después uno de esos vagabundos que no la había olvidado” (15).

Mientras vivió, su obra tuvo escasos ecos; pero posteriormente es reconocida en su país y homenajeadada como poeta nacional. En general, la crítica latinoamericana no le ha dado el lugar que merece y es muy poco leída fuera del ámbito uruguayo.

Su poesía es un grito de angustia ante un mundo que le causa dolor y desconcierto. Se trata de un quehacer poético en el que el simbolismo y el romanticismo tardío se dan cita para construir un lenguaje que para el yo poético es camino a la vida:

*Quiero juntar a la sonante boca
mi nebulosa trágica del tedio,
que la golpee la potente frase
entre las ondas diáfanas del verso,
y a la frescura de benignas lluvias,
bajo el rayo inmortal del sacro fuego,
en cánticos de vida y de esperanza
mi corazón florecerá de nuevo.*

Dice en *Resurrección*, uno de los poemas de su primer libro, *La Isla de los Cánticos*.

En medio de sus gritos metafísicos y de una tradición tardía en la que se inscribe, Vaz Ferreira busca su lugar como mujer, tantea sus rutas y posibilidades. Como mujer también, siente los límites que le son impuestos. En este sentido, es clarividente su poema *Hacia la noche*:

*Oh noche, yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
y yo, al compás de su morena sangre,
canto con las ondas beatas el sacro silencio.
Mi canto será vivo
sólo por el deseo
de serenar la cotidiana angustia...
Oh noche, yo te quiero
sin el fulgor de luminosos astros,
sin marinos clamores
y sin la voz que finge
en los cráneos sonoros el rumor de los vientos.
¡Oh dulce noche mía, oh dulce noche!
Aunque el glorioso pájaro del alba.
rompa después mi lapidario ensueño,
un polvo de inquietud arda en mis ojos,
y me seas de nuevo
sólo una palma antigua, replegada
sobre el gran desierto.*

La relación de la mujer con la noche, en el imaginario patriarcal, ha sido siempre ambigua: de una parte, a la mujer se le ha asignado un lado oscuro, un lado peligroso no controlado por los varones. El psicoanálisis considera la vagina un oscuro túnel que puede devorar a los hombres; de otra, la noche, como espacio del amor, de la bohemia y de la vida artística, le ha sido negada a las mujeres, ha sido el patrimonio de los hombres. En la estética de fin de siglo, decadente y sensual, la noche se mitificó más aún que en los románticos.

La poeta experimenta su exilio de ese espacio, de ese deseo y expresa que ganaría una palma en el desierto si le es dado por una sola noche *el corazón de terciopelo negro*. Igualmente expresa/expone su amor casi desesperado por la noche, que sería la que *serene su cotidiana angustia*.

Sin embargo, María Eugenia es consciente de que no le será entregado ese regalo y de que en su pelea con la vida, con el medio, perderá irremediabilmente. Por ello, canta a su esperanza en estos términos:

Mí esperanza, yo sé que tú estás muerta.
No tienes de los vivos
más que la inestable fluctuación perpetua;
no sé si un tiempo vigorosa fuiste,
ahora, estás muerta.
Te han roído quién sabe
qué larvas metafísicas que hicieron
entre tu dulce carne su cosecha.

Holocausto es quizás uno de los poemas más antologados y estudiados de Vaz Ferreira:

Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía
si sabe combatirme la ciencia de tu mano,
si tienes la grandeza de un templo soberano
ofrendaré mi sangre para tu idolatría.
Naufragará en tus brazos la prepotencia mía
si tienes la profunda fruición del océano,
y si sabes el ritmo de un canto sobrehumano
silenciarán mis arpas su eterna melodía.
Me volveré paloma si tu soberbia siente
la garra vencedora del águila potente;
si sabes ser fecundo seré tu floración,
y brotaré una selva de cósmicas entrañas,
cuyas salvajes frondas románticas y hurañas
conquistará tu imperio si sabes ser león.

El texto, que recuerda a algunas de sus contemporáneas (Agustini, Storni...), es para mí fundamentalmente ambivalente. De un lado, el yo poético hace exigencias al hombre: debe crecer, debe ser un templo soberano, el océano, un canto sobrehumano, águila, león... Ese crecimiento es la condición para la relación. Pero de otro, de nuevo se realizará la ofrenda, el sacrificio, el holocausto: ofrendará la sangre, naufragará en sus manos la prepotencia, será su floración...

El sujeto femenino en Vaz Ferreira es consciente de sus limitaciones y sus cautiverios, pero en últimas no logra salir de ellos. Se mueve en rebeldía, se mueve en conciencia de sus limitaciones, se mueve en los deseos de una noche distinta... pero permanece cautiva y en alguna

medida suplicante. Tal vez esa contradicción entre el deseo y la posibilidad, manifiesta en su poesía, es lo que conduce a la poeta a la destrucción y a la locura. Pero también es cierto que la conciencia lúcida de esos cautiverios y la posibilidad intuida de salir de ellos es lo que da más fuerza a su palabra poética. A la hora de entender su muerte, ocurrida en 1924, a los 48 años, no podemos desconocer que estuvo siempre sometida, controlada y opacada por la presencia de su hermano, el filósofo Carlos Vaz Ferreira.

Con Delmira Agustini nos encontramos ante un caso distinto, más complejo, una poesía más madura, más rica, una personalidad más apasionante a pesar de su extrema juventud. Tanto su vida como su persona han sido antologadas, estudiadas, analizadas... Creo, sin embargo, que ha sido juzgada muy a menudo más desde lugares comunes que desde miradas profundas e inéditas.

La corta existencia de Agustini estuvo dedicada a la poesía, al arte, a la palabra por la que fue seducida desde su más temprana edad. Interviene plenamente en el acontecer intelectual y literario de su país, haciendo parte de la llamada *Generación del 900*. Se relaciona con sus contemporáneos, sostiene correspondencia con Darío, acude a los cenáculos liderados por José Enrique Rodó. A pesar de ello, su condición de mujer, sus condicionantes femeninos, le pesan: por eso, cuando escribe marca distancias, como explica muy bien María José Bruña Bragado en su magnífico estudio:

“... si el discurso femenino es un atentado contra ese orden dominante, contra esa estructura de poder, en la medida en que la poeta sea capaz de transgredir el significado heredado de la tradición simbólica y hacer que los símbolos se expresen en una dirección diferente –tarea de reescritura en que Agustini demuestra singular destreza–, será posible hablar de una revolución literaria que en cuanto tal es también política” (Bruña, 2005: 56).

Para muchos críticos, Agustini es la más significativa e importante poeta latinoamericana del siglo XX; para otros, de su primera mitad. Nacida en Montevideo en 1886, a los 16 años empezó a publicar en periódicos y revistas. Publica fundamentalmente tres textos: *El Libro*

Blanco (1907), *Cantos de la Mañana* (1910) y *Los Cálices Vacíos* (1913). Posteriormente su trabajo es recogido en *Obras Completas*, incluyendo los poemas no aparecidos en sus libros anteriores, y reeditada varias veces, igualmente traducida, especialmente al francés y al inglés.

Como ya he dicho, me parece problemático leer desde los movimientos establecidos por la crítica canónica las voces femeninas; sin embargo, también es muy complejo evadir totalmente esta mirada tradicional. En este sentido como en otros, creo que la poesía de Delmira Agustini recorre un largo trecho. Sus primeros poemas, recogidos posteriormente en *La Alborada*, se inscriben mayoritariamente en una poética romántica. Su texto *Poesía*, publicado en 1902 en *Rojo y Blanco* (Agustini, 2006: 64), es una clara muestra de ello:

*Poesía inmortal, cantarte anhelo
Mas mil esfuerzos he de hacer en vano
¿Acaso puede al esplendente cielo
subir altivo el infeliz gusano?*

...

*¿Y yo quién soy, que en mi delirio anhelo
alzar mi voz para ensalzar tus galas?
Un gusano que anhela ir hasta el cielo
Que pretende volar sin tener alas*

Éstas son la primera y la última estrofa; en el cuerpo encontramos otros cuartetos en los que se canta a la poesía, en una constante comparación con lo más bello y sublime de la naturaleza: la poesía es vergel florido, naranjo, sirena misteriosa... Pero lo central es esa oposición entre el **gusano** y el **cielo**, como dos polos que el ámbito romántico siempre quiere unir, entrelazar... sin conseguirlo. Esa oposición entre lo más sublime y lo más rastroso es muy propia de los poetas románticos y generalmente apunta a representar las imposibilidades amorosas entre dos seres humanos. En este texto, Delmira Agustini se sitúa muy lejos de la sublimidad de la poesía, con lo cual señala que su propia vocación es una pretensión en el universo en el que se encuentra.

Creo que la poeta se mueve en diferentes ámbitos y temas, con mucha conciencia de que su búsqueda es *subvertidora* y de que su voz tiene

que definirse entre tanteos... Es muy acertado lo planteado por Bruña Bragado:

“En consecuencia insisto, la producción poética de Agustini no sigue un camino ascendente o recto en el sentido místico, no busca la iluminación de lo inefable o lo sublime al final del mismo, sino que, consciente de su posición siempre liminar, siempre orillada e inestable – acentuada por el hecho de su pertenencia al género femenino– ensaya, se ejercita, serpentea, experimenta, prueba formas, procedimientos, imágenes, estilos de una manera alternativa y nunca sucesiva. Son las luces y las sombras de la creación lo que nos deja como testimonio de una lucha estoica, de un combate feroz pero lúdico al tiempo por encontrar su propia voz; luces y sombras que se refieren a la oscilación entre la estética maldita, feista, baudelaireana y la estética idílica, mítica, de belleza d`annunziana; luces y sombras que son sus dudas y vacilaciones, sus hallazgos, sus logros” (Bruña, 2005: 123-124).

Por este mismo ir y venir tan bien captado en la cita anterior, la obra de Delmira ha sido catalogada y descatalogada en múltiples sentidos y aunque se le ha dado reconocimiento, siempre ha sido vacilante cuando se la saca del marco de la poesía femenina y se la ubica en un paradigma más amplio: el de la poesía en general. Este reconocimiento ha estado, además, muy ligado a los dramas de su vida o a la precocidad de su escritura. La realidad es que no es una obra de fácil recepción.

El tema en el que a mi juicio Agustini logra sus mayores cimas es en el del Amor en sentido amplio, en el de su deseo, en la expresión abierta de su erotismo. En *Visión*, uno de los poemas de *Los Cálices Vacíos*, la voz poética declara su expectativa, su búsqueda, su ansia de ese encuentro que presida su vida:

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

...

*Te inclinabas a mí como el gran sauce
de la Melancolía
de las hondas lagunas del silencio.*

...

*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
a la estatua de lirios de tu cuerpo. (Agustini, 1988: 32)*

Este poema constituye una muestra clara de ese ir y venir de Agustini de unas líneas poéticas a otras. Se inicia con una larga estrofa que es un reclamo romántico a la presencia del amor, del amante en su vida, en su alcoba... presencia que mitigue la soledad. Esa presencia inicialmente se idealiza, se relaciona con la melancolía de los sauces y con la añoranza de algunos pasajes de la naturaleza.

Posteriormente introduce una de las rupturas de estas poetas latinoamericanas de principios de siglo: mientras el hombre continúa siendo **el cisne reverente**, ella, la voz poética femenina, su cuerpo, su deseo... se convierten en una **culebra**, animal portador de significados eróticos ancestrales, una culebra que serpentea con la misma velocidad y fugacidad con que glisan las notas en los instrumentos de viento y que empapa con su presencia los riscos al mismo tiempo que los lirios del cuerpo del amado.

Esa necesidad de amor, esa necesidad del encuentro de cuerpos, va creciendo cada vez más en su obra, prácticamente la va tomando toda. Esta temática se instaura en plenitud en *Mis amores* (20), poema extenso, de 70 versos, en el que la voz poética femenina evoca y narra. El ámbito preferido para el amor, para su reclamo o evocación, es la noche. Así se inicia el texto: "*Hoy han vuelto... / Por todos los senderos de la noche han venido...*"; se trata de una evocación dolorosa: "*... han venido a llorar a mi lecho...*".

En un primer momento la poeta se sitúa en una distancia que duele, distancia de los muertos, de lo irrecuperable: "*La noche bebe el llanto*

Carminiña Navia Velasco

como un pañuelo negro”... el negro del pañuelo que refuerza la noche y la discordancia del llanto: “*todas esas cabezas me duelen como llagas... / me duelen como muertos...*”. La conjugación de **semas** es clara y no deja lugar a dudas: noche, llanto, pañuelo negro, muerte... La evocación es múltiple, los amores idos son múltiples.

En un segundo momento, esa evocación se hace vida, se hace fuerza... se convierte en alegría y recuerdo potente:

*Sobre toda su luz, sobre todas sus llamas,
se iluminó mi alma y se templó mi cuerpo
Ellos me dieron sed de todas esas bocas...
... de todos esos vasos donde bebí la vida,
de todos estos vasos donde la muerte bebo...*

El poema convoca los ojos, las manos, los cuerpos. Por esos ojos, por esas manos, por esos cuerpos transitó la vida.

Finalmente, la voz poética explicita con mayor claridad el horizonte último de sus palabras:

*¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!
¡Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos,
de todas las cabezas yo quiero tu cabeza
de todos esos ojos, tus ojos sólo quiero...!
...
¡Ven a mí, mente a mente!
¡Ven a mí: cuerpo a cuerpo!*

¿Es el amor en sí el que se sueña? Es la presencia de un único amante perdido y añorado la que se persigue en todos los cuerpos? Este poema fue publicado póstumamente, como parte de *El Rosario de Eros*, y nos deja un claro testimonio de que del principio al fin la poeta trabajó para expresar de múltiples maneras su sed, su ansia de amor.

Esto no quiere decir que Agustini no se haya ocupado de otras temáticas propias de la búsqueda permanente de los/las poetas, búsquedas que transitan caminos conocidos o que indagan por caminos inéditos. En palabras de Sara Cohen:

“Uno podría arriesgar que es inherente a la experiencia estética la percepción de la pérdida, es decir no existiría tal experiencia si no se hiciese presente en el acto mismo del goce estético, la dimensión de pérdida.

La producción poética no puede ser concebida en su origen si no es en la brecha que deja el vacío de algo que pulsa por ser nominado. Emprendimiento de búsqueda formal, siempre inacabado y fragmentario...” (Cohen, 2003: 21).

Bajo este prisma se pueden leer algunos de los textos de esta poeta que, a pesar de su juventud (murió trágicamente a los 28 años), nos dejó huellas de inquietudes muy hondas.

Una de estas huellas la encontramos en *Lo inefable (Cantos de la Mañana)*:

*Yo muero extrañamente... No me mata la vida,
no me mata la Muerte, no me mata el amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida...*

...

*¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba un fulgor...?
¡... Ah, más grande no fuera
tener entre las manos la cabeza de Dios!*

En este texto aparece la *herida metafísica*, que no es ubicable en ninguna parte precisa. Esa insatisfacción que permanentemente acecha al artista y que se expresa en su búsqueda estética, insatisfacción que no se puede situar en experiencias concretas (el amor... la muerte... la pérdida...), sino que acompaña la misma condición humana.

ALFONSINA STORNI Y NORAH LANGE

El nombre de la Storni (1892–1938) se ha ligado siempre al de Delmira, al de Gabriela Mistral, al de Juana de Ibarbourou... La mirada que se ha realizado sobre ella está llena a menudo de lugares comunes; sin embargo, Alfonsina es una poeta que se escapa más radicalmente que otras a las fáciles clasificaciones:

“Su poesía abarca más de veinte años de trabajo: desde *La inquietud del rosal* (1916) hasta *Mascarilla y trébol* (1938), romanticismo, parnasianismo, postmodernismo, vanguardismo, la hallan preocupada por la condición de la mujer. Saluda al hombre diciéndole: Omnívoro naciste para llevar la cota / yo el sexo pesado como carro de acero, Alfonsina no quiere competir con el hombre para llevar la cota, no es eso lo que le interesa, ella desea quedarse con el sexo y disputar con el hombre para que no le pese” (Mizrale, 1999: 171).

Con Alfonsina Storni nos encontramos con un trabajo poético coherente y extenso, que da cuenta de una vida dedicada íntegramente a él. La poeta hace parte además de los grupos y debates intelectuales de su país, Argentina; escribe drama, poesía y ensayos críticos, recogidos recientemente bajo el nombre *Nosotras y la piel*. Ensayos en los que muestra un amplio conocimiento de las mujeres que en ese momento están escribiendo en América Latina.

Su obra, extensa, se escapa a los intentos de una sistematización rápida. En esta presentación me centraré en algunos aspectos que me parecen destacables. En primer lugar, es una mujer que, en los umbrales del siglo XX, cuando las mujeres apenas iniciaban su lucha por el reconocimiento, tiene una clara conciencia de sí, de sus sueños, límites, posibilidades... de su hacer de poeta, de su ser de mujer. Muchos de sus poemas son una reflexión sobre sí misma. Storni intenta aclarar las emociones que la vida y la muerte le producen, a través precisamente de **la palabra**, como lo vemos en su poema del mismo nombre:

... yo soy la mujer triste
a quien Caronte ya mostró su remo.
¿Qué fuera de mi vida, sin la dulce palabra?
...
Mientras vaciaba el pomo, caliente, de mi pecho,
no sentía el acecho,
torvo y feroz, de la sirena negra.
Me salí de mi carne, gocé el gozo más alto:
oponer una frase de basalto
al genio oscuro que nos desintegra (Storni, 1997: 180).

Esa sirena negra, esa desintegración, que finalmente le ganan la partida y que la obsesionan todos los días de su vida, son neutralizadas en el trabajo entre la emoción y la palabra... son neutralizadas en esa lucha permanente de la poeta por lograr la expresión adecuada, justa.

El acercamiento suyo a la palabra nace en gran parte de la sensación de desajuste social y existencial que vive y que se muestra en muchos de sus poemas, particularmente en *Oveja Descarriada*:

Oveja descarriada, dijeron por ahí...
Oveja descarriada. Los hombros encogí
Es verdad descarriada. Que a los bosques salí;
estrellas de los cielos en los bosques pací.
Es verdad descarriada que el oro que cogí
no me duró en las manos y a cualquiera lo di.
Es verdad descarriada, que tuve para mí
el oro de los cielos por cosa baladí.
Es verdad descarriada, que estoy de paso aquí.

Este desajuste se expresa con una fuerza poética arrolladora en *Frente al mar*, publicado en 1920 como parte de su poemario *Irremediablemente*. En este texto, el yo poético se queja de su *misión de rosa...* de la vulgaridad de la vida que muchas veces la envenena... y pide al mar que le dé su *grandeza, su cólera...*

Mar, yo soñaba ser como tú eres
allá en las tardes que la vida mía
bajo las horas cálidas se abría...
Ah, yo soñaba ser como tú eres.
Mírame aquí, pequeña, miserable,
todo dolor me vence, todo sueño,
mar, dame, dame el inefable empeño
de tornarme soberbia, inalcanzable.
Dame tu sal, tu yodo, tu fiereza.
¡Aire de mar...! ¡Oh tempestad! ¡Oh enojo!
Desdichada de mí, soy un abrojo
y muero mar, sucumbo en mi pobreza.

Se oponen semas como grandeza, fiereza, tempestad, soberbia, inalcanzable... sentidos todos que acompañan al mar; frente a semas como pobreza, vulgaridad, miserable, cicatriz, peso... que acompañan la vida de la poeta.

El mar atrae por su inmensidad y por su grandeza: finalmente esa atracción se impuso y derrotó a una vida que se sintió permanentemente en desventaja.

Es muy importante en Storni la comunicación con la naturaleza. Una comunicación profunda y permanente que la llama a la tierra, que en más de una ocasión la hace fundirse con ella, como en su poema *Sábado* (de *El dulce daño*, 1918):

Anduve descalza por los corredores; bajé a los jardines y besé las plantas; / absorbí los vahos limpios de la tierra, tirada en la grama / me bañé en la fuente... Más tarde mojados de agua peiné mis cabellos... / Perfumé las manos con zumo oloroso de diamelas. Garzas / quisquillosas, finas, de mi falda hurtaron doradas migajas...

No sólo busca la comunión con la tierra; también con los animales, con el mar... con el juego de luces y de sombras cíclicas del tiempo. Esa comunión hace parte de la atracción por el abismo y por la muerte que Alfonsina experimenta con fuerza a lo largo de toda su vida. En este sentido, encontramos en ella fuertes ecos románticos.

El tema que más se repite en nuestra autora es el del amor, pero no un amor en abstracto o beatitud... sino el amor atravesado por la confrontación entre los géneros, confrontación que le preocupó toda su vida. *Tú me quieres blanca* es quizás el texto que mejor recoge estos sentimientos:

Tú me quieres alba,

....

*Que sea azucena
sobre todas, casta.*

...

*Ni un rayo de luna
filtrado me haya.*

Ni una margarita

*se diga mi hermana.
Tú me quieres nívea
Tú me quieres blanca*

...

*Tú que hubiste todas
las copas a mano
de frutos y mieles
los labios morados.
Tú que en el banquete
cubierto de pámpanos
dejaste las carnes
festejando a Baco.*

...

*Tú que el esqueleto
conservas intacto
no sé todavía
por cuáles milagros,
me pretendes blanca
(Dios te lo perdone),
me pretendes casta
(Dios te lo perdone)*

...

*Huye hacia los bosques
vete a la montaña
límpiame la boca
vive en las cabañas
toca con las manos
la tierra mojada
alimenta el cuerpo
con raíz amarga;*

...

*Habla con los pájaros
Y lévate al alba
Y cuando las carnes
te sean tornadas
y cuando hayas puesto
en ellas el alma
que por las alcobas
se quedó enredada,
entonces buen hombre
preténdeme blanca,*

*preténdeme nívea,
preténdeme casta.*

La fuerza de este texto es indiscutible y esa misma fuerza explica el hecho de que una y otra vez sea antologado y traducido. En él logra Storni plasmar en imágenes su rabia por la disparidad de juicio moral que instaura el sistema patriarcal ante los comportamientos del hombre y la mujer. Imágenes frescas que de nuevo nos muestran su profunda comunión con la naturaleza: naturaleza como fuerza que ilumina la vida, naturaleza como elemento purificador que rescata a la mujer desde la orilla en la que ha sido colocada para llevarla a un horizonte recreado de amor liberador.

Esa batalla de los sexos/géneros se recoge también, en una imagen muy acertada y precisa, en su poema *Hombre pequeñito*, en el que pide libertad para sus alas. La Storni se opone a un medio patriarcal y excluyente en el cual le cuesta caro el reconocimiento que pretende, negado por muchos –entre ellos, por Borges– en el ambiente argentino de la época, y que sin embargo le llegaría indiscutiblemente después de su muerte, en 1938.

Norah Lange, una de las escritoras más significativas del subcontinente, ha pagado caro, con un silenciamiento absolutamente injusto, ser la mujer de Oliverio Girondo... quizás como en otras ocasiones, ella misma se inmoló ante su compañero. Norah hizo parte, junto con Nydia Lamarque y algunas otras mujeres, del movimiento vanguardista en la Argentina de las décadas del veinte y el treinta del pasado siglo. Intervino plenamente en el nacimiento y desarrollo del movimiento ultraísta, fue toda su vida una intelectual y una escritora en múltiples géneros: poesía, narrativa, memorias, crítica. En el terreno poético, Lange publica *La calle de la tarde* (1925), *Los días y las noches* (1926) y *El rumbo de la rosa* (1930). Participa inicialmente en las revistas *Prisma* y *Proa* y es de los integrantes jóvenes de este grupo que permanece posteriormente en la aventura de la revista *Martín Fierro*:

“La revista *Martín Fierro*, fundada en 1919 bajo el imperio de la nueva sensibilidad, adopta irónicamente un apelativo vernáculo para calificar una publicación de actualidades...”

En Febrero de 1924, Evar Méndez, único nexo con el equipo precedente, retoma como director la publicación de Martín Fierro. Con la incorporación de Oliverio Girondo el periódico vira hacia lo literario y artístico. Baluarte de promoción de las nuevas estéticas, su temperamento es humorístico y polémico. Entre sus colaboradores asiduos figuran los miembros de grupo ultraísta –Jorge Luis Borges, Norah Lange y Eduardo Gómez Lanuza– a los que se agregan otros jóvenes provisosores...” (vv.aa, 1984).

Las publicaciones líricas de Lange, entre 1925 y 1930, se inscriben en plena época vanguardista; no obstante, no podemos hablar de que su estética responda plenamente a ello. A mi juicio, una voz poética femenina no puede renunciar a hacer de su **YO** un objeto de la búsqueda estética. En la poesía de esta mujer encontramos, hasta en sus últimos ecos, rasgos de lo que se denominó en Argentina y en otros países *el sencillismo*³. De nuevo, su búsqueda va más allá de adherencias a ultranza a una escuela u otra, de las definidas canónicamente.

En *La calle de la tarde*, su primer libro poético, subtulado *Poemas en prosa*, hay una propuesta clara de renovación formal, de ruptura con rimas y versificaciones tradicionales, utilizando una expresión cercana a la prosa que maneja nuevas posibilidades de ritmo interno, de acercamiento a la emoción atrapada en las palabras, con la metáfora como elemento central, casi único.

Sin embargo en su poesía no desaparece su yo, que es recogido desde nuevas búsquedas y expresiones. Los vemos, entre otros, en el segundo texto del poemario:

*La tarde se ha extendido, pidiendo, como la mano de un mendigo.
Contra la tarde he recostado mi alma.
Ahora vislumbro mi alma que como una luciérnaga se aleja.
La tarde tira de mi alma.
Cómo me duele el alma a través de la tarde* (Longue, 2006).

³Con este nombre, *sencillismo o anecdotismo*, hacemos referencia a una reacción contra el modernismo tardío que surge en Argentina alrededor de Fernández Moreno “*El sencillismo fue una potencia operante entre 1915 –Las iniciales del misal– y 1925 –Aldea española–; existe pues una coincidencia de cuatro años entre ambas escuelas: de 1921 a 1925*”. Referencia: Cesar Fernández Moreno: *EL ULTRAÍSMO* En: *LOS VANGUARDISMOS EN LA AMÉRICA LATINA* Casa de las Américas, La Habana 1970

La naturaleza (la tarde...) es urbanizada no sólo en el registro del paso de un tiempo subjetivizado, sino en la mano del mendigo, logrando así con la metáfora construir una situación novedosa. El nicho se trabaja desde los parámetros de la vanguardia, en tanto que la poesía regresa al yo poético, a su dolor. Uno de los aspectos llamativos de este trabajo de Lange es su capacidad de condensación, lo que establece en su momento una novedad, especialmente en la poesía femenina. Capacidad de síntesis poética que anuncia desarrollos posteriores en la expresión latinoamericana. En ella, la anécdota no desaparece, pero se convierte en metáfora, en una especie de rayo luminoso que fotográficamente capta no sólo el instante, sino el desarrollo mismo de una emoción:

Él acogió mi tristeza. En sus labios el amor era el alba. Sus palabras me besaban. Y por el caminito suave de sus miradas, llegué como una canción hasta su alma.

En estas búsquedas y rupturas encontramos que Norah Lange, en su diálogo íntimo y cercano con las vanguardias, se ha alejado definitivamente de la comunión romántica entre el yo y la naturaleza, estableciendo una distancia que permite reconocer los espacios de la ciudad como escenarios de la vida y del amor. Esta distancia se recoge bellamente en

*Afuera la noche
Sacudiendo angustias.
Adentro, el corazón
fresco de amor
como una hoja nueva.*

Su segundo poemario, *Los días y las noches*, avanza en el camino de lo conseguido en el primer trayecto: reubicar el amor en nuevos ámbitos, en diferentes expresiones, buscando ahora otras posibilidades de comunicación rítmica y metafórica. Revisita espacios buscados y cantados tanto en el romanticismo como en el modernismo, cargándolos de posibilidades novedosas. Lo vemos claramente en uno de sus *Nocturnos...*

*Se alzó tu imagen
como una torre
sobre la temprana noche.
Lejos, un tren arrojó al cielo
un puñado de silbidos
que tuvo su eco en las estrellas.
La luna acostada sobre el campo
serenó el quebranto de una esperanza muerta.
Nuestras voces enmudecen
con la hora lejana y clara.
Eres de nuevo la distancia
custodiada de silencio
y quizás otras manos te sean
más dichosas que las mías.
Y acaso tu olvido te sea menos pena
que la pena mía que yo nunca olvido.*

La poeta continúa su tarea de deconstruir los caminos románticos, logrando que la noche sea el espacio para el desamor y no para el amor o la nostalgia, que el cielo sea golpeado por un tren, que las estrellas sean chocadas. El amante en esa noche es distancia, no evocación o cercanía.

Su obra poética conocida se cierra con *El rumbo de la rosa*, donde sigue moviéndose en los parámetros definidos desde el principio. En una presentación de su trabajo leemos algunas apreciaciones, a mi juicio, muy certeras:

En general su poesía bebe de paisajes interiores, tanto físicos como emocionales; un mundo de jardín y casa, íntimo y cerrado. Con un yo a la expectativa, se evidencia el deseo de la presencia masculina, una que transmita el sentir de las calles, de lo exterior, por donde lo femenino, en esos años, no suele transitar. El hombre aparece fuerte y poderoso porque a él le pertenece la ciudad, mientras que ella se vincula con una realidad distinta, la de los rosarios y los altares. Por lo tanto se respira en esos escritos, un ambiente de soledad, espera y sufrimiento. Ese yo que se observa a sí mismo se opone frontalmente al que construyó su coetánea, Alfonsina Storni (Caballé, 2004: 138).

Desde temáticas similares, la demanda que Lange hace a los hombres es indiscutiblemente distinta de la que realiza la Storni. Esta última reclama un cambio en los roles de género; la primera reclama una presencia que envuelva en amor... A pesar de la ironía, es lo que encontramos en su poema *Alba del desamor*:

*Y todo era tan difícil
después de la distancia.
Tu mano ya no sabía.
La mía no recordaba.
Yo preguntaba sandeces:
tú respondías mentiras.
Yo simulaba alegrías.
Tú, de penas me contabas.
Tú me hablabas de otra gente,
yo me quedaba pensando.
Pasamos por viejos sitios
sin siquiera emocionarnos.
¡Oh, si el querer no muriese,
cómo querrían mis manos!
Cómo irían al encuentro
de las tuyas aguardando
Tú sabías que callando
se torna el amor más fuerte.
Yo seguiría a tu lado.
Las penas tuyas, matando.
¡Oh, si el amor no muriese
cómo querríamos, penando!*

En este poema aparecen algunos aspectos muy significativos de la propuesta poética de nuestra autora: desde el punto de vista formal, deconstruye la solemnidad del lenguaje sobre el amor y desamor, llevándolo a una expresión ligera que de alguna manera banaliza los sentimientos que han mantenido y mantienen presa a la mujer. Así, aunque permanece en los ejes tradicionales: yo femenino / amor... subvierte las líneas por las cuales ha discurrido esta poesía, sumándose con ello a Delmira, a Alfonsina.

Siguiendo las propuestas vanguardistas, sus palabras y emociones transitan por lo cotidiano, por lo prosaico. A pesar de su reclamo al hombre, el amor es colocado en el terreno de las posibilidades remotas, de un futuro condicionado, imperfecto... que según los mismos sentimientos expresados no es probable que llegue, que regrese. La sensación que queda es que el amor se banalizó y además se hizo casi imposible. Esto de alguna manera es lo que dicen también otras voces poéticas femeninas, las que ya hemos estudiado y otras: Juana de Ibarbouru, la Mistral, Laura Victoria en Colombia...

Con la mirada a estas cuatro poetas terminamos el primer tramo de nuestro recorrido. Indiscutiblemente hay voces que quedan por fuera, voces menos conocidas, pero que en un momento habría que examinar: la de la mejicana Laura Méndez, a caballo entre el romanticismo y el modernismo, o las primeras publicaciones de la venezolana Enriqueta Arvelo Larriva. La relación entre la poesía femenina en el subcontinente y las vanguardias poéticas no se acaba con lo que hemos planteado: en la medida en que avanza el siglo XX, las voces líricas femeninas se abren como en un abanico de múltiples colores.

Bibliografía

- Agustini, Delmira. *Obras completas*. Edición a cargo de Magdalena García Pinto. ----- Poesía (1988). La Habana, Casa de las Américas.
- Bousoño, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Editorial Gredos.
- Bruña Bragado, María José (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berna, Peter Lang Editorial Caballé.
- Anna (2004). Presentación de Norah Langue”. En: *Contando estrellas, la vida escrita por mujeres II siglo XX, 1960*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Cohen, Lara (2003). *El silencio de los poetas*. Buenos Aires, Editorial Biblios.
- Langue, Norah (2003). *Obra completa*, tomo I. Buenos Aires, Beatriz Viterbo (editora)
- Larre Borges, Ana Inés (2005). “Delmira Agustini, primavera pagana”. En: vv.aa. *Mujeres uruguayas, el lado femenino de nuestra historia*, tomo I. Montevideo, Santillana.
- Fernández Moreno, César (1970). “El ultraísmo”. En: *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana, Casa de las Américas.
- Mizraje, María Gabriela (1999). “Alfonsina Storni, escándalos y soledades”. En: *Argentinas de Rosas A Perón*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- Navia Velasco, Carmiña (2004). “Narradoras latinoamericanas en el siglo XIX”. En: *Género y literatura en debate*, Simone Acorsi (compiladora). Cali, Programa editorial Universidad del Valle.
- Paz, Octavio (1987). *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
- Rodó, José Enrique (1967). “El que vendrá”. En: *La vida nueva, Obras completas*. Madrid, Aguilar.
- Romero, José Luis (1984). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, editorial Siglo XXI.
- Russotto, Margara (1990)- *Trópicos de retórica femenina*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Shklouski, V. (1970) “El arte como artificio”. En: vv.aa. *Teorías de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Ediciones Signos.
- Storni, Alfonsina, /1997). *Antología Mayor*. Madrid, ediciones Hiperión.
- (1988). “Las poetisas americanas”, 18 de julio de 1919. En: *Nosotras y la piel*. Buenos Aires, Alfaguara.
- vv.aa. (1984). “Jorge Luis Borges y el ultraísmo rioplatense”. En: vv.aa. *Historia de la literatura latinoamericana*. Bogotá, Folleto No. 34, Oveja negra.
- Yurkiench, Saúl (1976). *Celebración del Modernismo*. Barcelona, Tusquets

Carmiña Navia Velasco

Prof. Titular Escuela de Estudios Literarios. Universidad del Valle.

Recibido: Febrero de 2008

Aprobado: Marzo de 2008