



LITERATURA
CHILENA

CREACION Y CRITICA

CANCION
DE MARCELA

MUJER Y CULTURA
EN EL
MUNDO HISPANICO

EDICIONES DE LA FRONTERA

EDICION ANUAL / 1989

47 / 50

MADRID / ESPAÑA // LOS ANGELES / CALIFORNIA

David Valjalo

Canción de Marcela

Mujer y cultura en el mundo hispánico

EDICIONES DE LA FRONTERA
Madrid / España — Los Angeles / California

LITERATURA CHILENA, creación y crítica

Número anual, 1989

Dirección / Edición

David Valjalo

† Guillermo Araya (1931 / 1983)

CANCION DE MARCELA

Mujer y cultura en el mundo hispano

© Copyright, Ediciones de la Frontera

Edición simultánea con Editorial Origenes, S. A. Madrid.

ISSN: 0730 - 0220

Depósito legal: M. 36903 - 1989

Compuesto en Linotipias M. Mínguez. Carolina Coronado, 46

Impreso en Tecnicas Graficas, S.L. - Las Matas, 5 - 28039 MADRID.

Correspondencia:

Apartado 14.591 / 28080 Madrid, España.

Suscripciones en América:

P. O. Box. 3013 / Hollywood, CA 90078, USA

Suscripciones en Europa:

Apartado 14.591 / 28080 Madrid, España.

Narrativas para una revisión de lo femenino en literatura

ENCUENTRO DE
MÉDICA EXPERTA

**Yo nací libre,
y para poder vivir libre...**

**(Capítulo XIV, primera parte,
El Ingenioso Hidalgo
Don Quijote de la Mancha.)**

El momento en que el Caballero de la Mancha se enfrenta a la realidad de su mundo y se da cuenta de que el mundo no es como él lo veía en su imaginación. Este momento es el punto de partida para una revisión de lo femenino en literatura. El capítulo XIV, primera parte, de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, es un ejemplo de esto. En este capítulo, el Caballero de la Mancha se enfrenta a la realidad de su mundo y se da cuenta de que el mundo no es como él lo veía en su imaginación. Este momento es el punto de partida para una revisión de lo femenino en literatura.

Este punto es la primera gran acto de transgresión. Tanto para el hombre como para la mujer, significa un momento en el que se cuestiona la imaginación respecto de su mundo. Ya sea en la lengua cotidiana, respecto de la existencia, o en la literatura, respecto de la existencia, el mundo no es como él lo veía en su imaginación. Lo normal es un mundo, como el mundo de *El Quijote*, en el que el mundo es un mundo y no un mundo que se cuestiona. Este momento es el punto de partida para una revisión de lo femenino en literatura.

Este punto es la primera gran acto de transgresión en el mundo de la mujer. La pregunta es: ¿realiza la mujer algo que es un acto de transgresión mayor que el que realiza el hombre? ¿El acto de transgresión que realiza la mujer es un acto de transgresión en sí mismo de la mujer hoy de mundo, o es un acto de transgresión en sí mismo de la mujer hoy de mundo, o es un acto de transgresión en sí mismo de la mujer hoy de mundo? Y esto hoy porque históricamente todas las palabras son palabras de la mujer a la literatura un acto de conquista. Este punto es la primera gran acto de transgresión en el mundo de la mujer. La pregunta es: ¿realiza la mujer algo que es un acto de transgresión mayor que el que realiza el hombre? ¿El acto de transgresión que realiza la mujer es un acto de transgresión en sí mismo de la mujer hoy de mundo, o es un acto de transgresión en sí mismo de la mujer hoy de mundo, o es un acto de transgresión en sí mismo de la mujer hoy de mundo?

Notas para una revisión de lo femenino en literatura

ANGELES MAESO
Madrid, España

El presente trabajo fue leído por su autora en el Círculo de Bellas Artes como parte de la Mesa Redonda de Poesía titulada «Mujer y literatura», en la cual también participaron Clara Janés, Blanca Andréu, Ana Rossetti, Cristina Peri Rossi y Mara Aparicio. Angeles Maeso (Soria) es licenciada en Filología Hispánica. Su poesía ha sido incluida en «Abacanto», selección de Fanny Rubio, Ediciones Grupodis, y en «Las diosas blancas», antología de Ramón Buenaventura, Ediciones Hiperión. No nos resistimos, como mínimo, a citar algunos de sus versos: «pero duele esperar cuando la ventana se hace espejo» / «hundo el rostro en la lluvia oblicua de la letra eme» / «inventa el tamaño de la sombra amante que se aleja».

Me gusta ver la escritura como acto de transgresión. Tanto para el hombre como para la mujer, escribir es obedecer un deseo que supone transgresión respecto de muchas cosas: respecto de la lengua cotidiana, respecto de la aplastante imposición de la caducidad de la existencia, respecto del silencio del mundo en su sinsentido. Lo normal es no escribir, como no pintar, ni hacer música, ni interrogarse, y esto tanto para el hombre como para la mujer.

Vistas así las cosas, y dado que vamos a centrarnos en el caso de la mujer, la pregunta sería: ¿realiza la mujer escritora hoy un acto de transgresión mayor que el que realiza el hombre?, o bien ¿el acto de transgresión que conlleva toda escritura se reviste en el caso de la mujer hoy de nuevas transgresiones? Y digo hoy porque históricamente todos podemos ver en la llegada de la mujer a la literatura un acto de conquista logrado a base de quebrantar normas establecidas, como en cualquier otro campo de la cultura. Nadie duda que había

mayores transgresiones en el caso de Santa Teresa que en el de San Juan, entre otras cosas porque ella misma nos lo cuenta. San Juan no dice, por ejemplo, que escriba a escondidas y con pesar porque eso le impida estar hilando, ni tiene que estar pidiendo excusas constantemente por tomar la pluma, o también podríamos recordar la famosa frase de Breton: «es mucho hombre esta mujer», aludiendo a Gertrudis Gómez de Avellaneda, para ejemplificar el hecho de que la mujer que escribía estaba usurpando terrenos masculinos y que el aceptarla iba en detrimento de su condición femenina. Es decir, en las cuatro gloriosas excepciones de la historia de la literatura española, en esas cuatro mujeres escritoras anteriores al siglo XX, todos podemos ver que la escritura se revestía de nuevas transgresiones, que no se daban en el caso de los hombres y que derivaban de su condición de ser marginado socialmente.

Pero la cuestión es ver las cosas hoy donde en el acceso de la mujer a la cultura (y ahí están las Facultades de Letras llenas de mujeres) ya no entra ningún sentimiento revolucionario en juego que pueda llevar a cualquier mujer a sentirse más heroína que nadie. De la misma manera que se entiende con absoluta normalidad su actitud de estudiosa de la literatura, pienso que debemos entender su dedicación como parte activa, creadora. Creo que los cuarenta años de historia sin ruptura que lleva la mujer en la literatura española han ido sentando las bases socioculturales que puedan permitirnos ver los textos de las mujeres despojados de su antiguo peso de marginalidad social, que el «baste ser mujer para caérseme las alas» de Santa Teresa no tiene hoy ningún sentido; creo que en literatura, seguramente porque escribir es barato, puede decirse esto.

Pero no todo el mundo lo ve así; hay estudios, como el de Béatrice Didier¹, que parecen empeñados en seguir viendo la escritura de mujeres como reto de transgresiones, y empeñados también en ver luego en sus textos la marca de una lucha individual y secreta con la sociedad masculina. Ahí se sigue hablando del sutil sentimiento de esclavitud que la mujer aún siente respecto del hombre, que aun hoy la inhibe: «Cette inhibition prendra la forme subtile d'un complexe de culpa-

¹ Béatrice Didier, «L'écriture-femme», PUF, Ecriture, París, 1981.

bilité que l'on retrouve même chez celles qui semblent le plus capables de s'affranchir, même chez George Sand et chez Virginia Woolf. La femme ressent le temps de l'écriture comme un temps volé à l'homme et éventuellement à l'enfant. L'écriture est souvent cachée, occultée, non pas tant parce qu'elle est absolument interdite, mais parce qu'elle est ressentie comme coupable. Escriture de nuit, pour cette raison aussi: on se sent moins fautive, si le temps est pris sur le sommeil».

Así, pues, según esta mujer las cosas estarían por el estilo a como estaban por los años treinta-cuarenta, cuando V. Woolf hablaba del peligro «del ángel de la casa». Pero yo creo que no es así, que desde luego no es mi caso; ni escondo los cuadernos más de lo que puedan hacerlo mis amigos, ni resiento como culpable el tiempo dedicado al folio en blanco; más bien todo lo contrario. Y me cuesta mucho trabajo entender que en ese momento mío que entrego a la escritura haya un acto de transgresión respecto del hombre y de la sociedad falócrata, como ella dice.

Pero la más interesante de las transgresiones que señala en el caso de la escritura de mujeres, y la más importante porque es la que da pie para explicar, justificar y definir un supuesto estilo femenino, es la que la mujer realiza respecto de una especie de vocación de voz, es decir, respecto de su vocación de oralidad, asignada por la tradición y asumida y ejecutada por ella desde la noche de los tiempos; así escribir para la mujer supone transgredir su vocación de cuento junto al fuego o de nanas junto a la cuna. Pero dado que han sido siglos de tradición los que pesan sobre su lengua, no puede desprenderse de su influjo y cuando escribe conserva en su discurso la marca del antiguo cuento o la leyenda, el acento de la oralidad en definitiva. Dado también que la escritura no siempre le parece el medio adecuado para transcribir el canto de la madre (un canto que ella por el solo hecho de ser mujer percibe la obligación de retomar) sentirá mucho más que el hombre la escritura como muerte.

Así se llega a delimitar el supuesto estilo femenino, porque partiendo de ahí se empiezan a explicar las cosas: que si el gusto por lo borroso, lo fantástico y la imaginería; se habla de la preferencia de la temática de la búsqueda de los orígenes en el constante retornar a la infancia y la presencia de la madre; léxicamente de un predominio del vocabulario de lo

concreto frente a lo abstracto, de lo cotidiano frente a lo atemporal; sintácticamente de una fragmentación desigual de la frase mediante toda la puntuación de la afectividad, que si los puntos suspensivos, las admiraciones, etc. Es decir, todo para llegar al consabido tema del autobiografismo, con el que al parecer se pretende etiquetar la escritura de las mujeres.

A mí el explicar las cosas partiendo de las milenarias consejas de la vieja junto al fuego, me parece una hipótesis bonita por lo que pueda tener de valoración de una riqueza de memoria histórica colectiva y femenina, pero al mismo tiempo peligrosa y hasta cierto punto sospechosa. Si quiero ser malintencionada, casi puedo ver una trampa, porque con esa interpretación también puedo leer: no sabéis escribir porque os habéis pasado la vida hablando, no sabéis mirar el mundo porque os habéis pasado la vida mirándoos en el espejo. Sospecho que potenciar hipótesis tan poco verificables como éstas, por muy románticas y bonitas que se digan las cosas, es muy peligroso. Y sospecho además que se ha trabajado mal, al revés de como debe hacerse. Parece que se han creado unos supuestos teóricos, se han confirmado en algunos casos, y de ahí se pasa a empeñarse en verlos en el resto, con un cristal de aumento y un poco de imaginación, y en literatura todo es posiblemente confirmable. Da la impresión de que las cosas se han hecho más o menos así: se coge una mujer, o la mujer, cuerpo biológico, se le observan sus órganos y sus órganos en la historia y se dice: útero, conclusión: mayor necesidad que en el hombre de vuelta al útero materno porque se trata de una vuelta hacia lo mismo; parto, conclusión: mayor escándalo ante la muerte porque ella es la portadora de la vida; menstruación, conclusión: imposición para sentir el tiempo cíclicamente. Luego se le echa entusiasmo al asunto y se empieza a ver en los textos de las mujeres una manera diferente de concebir el mundo, el tiempo, el espacio y todo lo concebible.

Creo que lo que se está haciendo es muy peligroso, por muchas razones. La más preocupante es que se está hablando de especificidad de la literatura femenina, lo cual me parece grave, no sólo porque supone sentar (o presumir de haber sentado) qué es lo femenino y qué es lo masculino en el ser humano, cosa que, exceptuando sus rasgos biológicos, me parece bastante improbable definir, sino porque, además de lo que se hace, es conformar los límites de la literatura de las

mujeres, cosa que jamás se ha hecho con la de los hombres; es decir, se define, luego se delimita la escritura hecha por mujeres, no la hecha por los hombres, que puede ser espontánea o reflexiva, retórica a sencilla, onírica o realista, social o intimista, cuando le parezca. Se me dirá que no se podían establecer características de la literatura de los hombres porque si él era el único que escribía, era imposible establecer un juego de oposiciones comparativas. Pero es que hoy tampoco creo yo que se le ocurra a nadie, y esperemos que así sea, analizar biológicamente al hombre para luego ver qué marcas de su constitución corporal están perfilando la concepción del mundo que, en cuanto escritor, manifiesta en su escritura. Si a la hora de estudiar el concepto del honor en Calderón, pongo por ejemplo, se hace teniendo en cuenta factores culturales, sociales, políticos y económicos y su proceso de maduración y de integración personal en todo eso, no entiendo ni quiero entender por qué a la hora de estudiar el tema de la muerte, por ejemplo, en la poeta francesa Marie-Jenne Durry, se hace teniendo en cuenta su útero.

Por otro lado, me doy cuenta de que se está cayendo al hacer así las cosas en la vieja división de valores de toda la vida: para ella el ciclo del eterno retorno; para él, el ideal de progreso. Potenciar el supuesto «misterioso saber» femenino es potenciar el estado primitivo del alma femenina, aunque se nos diga que es con él con quien van a cambiar las cosas. Además, hay que tener en cuenta que, en poesía, ningún poeta masculino ha renunciado nunca a ese misterio, con lo cual no se están definiendo aportaciones o particularidades de la mujer en su escritura, sino delimitando la supuesta elección que ella hace de una parte del gran todo masculino. (Cuesta trabajo creer que el empeño por definir así la especificidad de la literatura de mujeres venga de manos de feministas nada sospechosas de involucionismos).

Se nos dice: basta echar una ojeada a la historia de la literatura para ver que los géneros que la mujer ha ido eligiendo a lo largo de cada época, son los géneros del yo: diarios, epístolas, poesía y novela (y ésta con escaso peso de lo accidental, con mayor carga autobiográfica). No hay dramaturgas, se señala que no hay mujeres autoras de teatro, o sea, del género que más les exige crear personajes ajenos a ella. Esto, como posible dato que apoyara el tan trillado tema del auto-

biografismo, me parece un argumento sin solidez. Creo que el simple hecho de ver en la mujer a un ser marginado socialmente bastaría para hacerlo comprensible, más por razones de cultura que de naturaleza. Que hay que ver en la mujer a lo largo de la historia a un ser sin identidad que sale a la calle cogida de la mano y tapada con un velo, y que por no tener, no tiene ni nombre. Que sólo tener en cuenta este dato es suficiente para ver en su toma de la escritura un acto de conquista de su identidad propia, porque sin ella no se puede escribir, de manera que cuando lo hace, elegirá los géneros donde más a sus anchas pueda desplegar su yo, donde pueda decir: soy yo, me llamo Fulanita y vivo así.

No creo que pueda hablarse de especificidad de sexo en literatura, y en todo caso nunca de imposibilidades por parte de la mujer para determinados estilos o para trabajar en determinados géneros. Si se tratara de cuestiones de naturaleza no podríamos explicarnos las excepciones, que las hay, como la amante de Godoy, María Rosa Gálvez de Cabrera, dramaturga a la espera de estudios que la revaloricen, o sin ser tan rebuscados podría decirse que la supuesta condición femenina de sor Juana Inés de la Cruz, le habría llevado a escribir sus redondillas, pero que a su vez le habría impedido escribir sus comedias o el disciplinado discurrir necesario (¿masculino?) de su «Carta Athenogórica», o que María de Zayas, contemporánea de Quevedo, Góngora o Villamediana, debería haber escrito poesía y no novela, ¿o cómo explicar en el caso de la Pardo Bazán la creación de personajes tan lejanos a ella, sobre todo los masculinos, si existe una pretendida fuerza que impide a las mujeres salir de sí mismas? Si históricamente es insostenible el autobiografismo como rango de especificidad, mucho menos sostenible es si traemos las cosas al presente, donde podemos mencionar desde Ana Rossetti, por ejemplo con sus obras de teatro estrenadas, hasta la ganadora² del premio Calderón de este año, para no salirnos del ámbito español.

Tampoco el resto de los rasgos señalados se sostienen. Pienso que quien habla de oralidad en la literatura de las mujeres es porque sólo ha leído «Las Moradas», donde cualquiera puede ver un tono conversacional y hasta espontáneo;

² Mary Bel Lázaro, «Humo de beleño», Premio Calderón, 1985.

tratar de ver eso en la poesía de cualquier mujer, desde las dos de la Antología de Gerardo Diego de 1934, hasta cualquiera de las de la Antología de Ramón Buenaventura de 1985, me parece empeñarse en una empresa inútil.

Es verdad que en gran número de novelas de mujeres actuales podemos ver el predominio de la temática amorosa, la recreación de la infancia, etc. Pero aparte de que esto también se da en las de los hombres, no creo que pueda darse a esto sino un escueto valor de temporalidad, porque no olvidemos que son treinta, cuarenta años los que lleva en la literatura, si hablamos de un hilo sin interrupción, que es su carácter de acontecimiento lo que justifica que se hagan actos como éste y que si somos incapaces de señalar con precisión los límites y las características de los movimientos literarios a cientos de años vista, ¿cómo es posible pretender hacerlo en una historia de treinta o cuarenta años? Porque a lo mejor, yo estoy confundida y dentro de cien años se comprueba que lo que hoy están haciendo las mujeres o lo que van a llegar a hacer es algo absolutamente diferente de lo realizado por los hombres. Pero hoy por hoy, creo que es más fácil decir sencillamente que la mujer ha entrado en la literatura cuando las condiciones culturales que lo permitían han coincidido con movimientos literarios como el romanticismo, y más tarde el surrealismo, propiciaban una exaltación del yo, una introspección en la propia individualidad, así como una potencialización de todos los recursos de una imaginación en libertad. El resto me parecen tonterías. Es una tontería decir que la carencia de lo acontencial en las novelas de mujeres es rasgo de especificidad porque ella asienta el tiempo de una manera diferente; tampoco pasa nada en las novelas de Azorín y nadie ha dicho que sus rasgos biológicos fueran los de una mujer, por ejemplo.

Creo que no es en la recreación de una temática tan tratada por los hombres, ni en ninguno de los otros rasgos de estilo señalados, donde podamos ver una nota diferenciadora, sino en la superación de una dificultad que señalaba V. Woolf, del atreverse a decir la verdad de sus propias experiencias, en cuanto a cuerpo. Hablando de sí misma, V. Woolf dijo: «No creo que lo haya resuelto»³. Si éste era el problema

³ V. Woolf, «Las profesiones de la mujer».

que quedaba por resolver, la última valentía que debía realizar la mujer en la escritura, podemos decir que está hecha, que la transgresión del miedo a describir su cuerpo desde dentro está hecha de tal manera que es lo único que puede sorprendernos como novedad. Y esto sí es algo nuevo porque la mujer había tomado el hábito de describir lo que el hombre creía que ella sentía, no lo que sentía por sí misma. Los estereotipos novelescos limitaban el cuerpo femenino a pocos casos: ojos, cabellos, brazos, frente, tobillos y poco más. Estos moldes se han manifestado como insuficientes cuando la mujer se ha puesto a escribir sin miedo y desde una postura de absoluta sinceridad acerca de su cuerpo. «Yo constato —dice Julia Kristeva⁴—, por lo que se refiere a la temática de los escritos femeninos, el hecho de que ellas dan a ver, tocar, sentir, un cuerpo hecho de órganos.» Lo que percibimos ante un texto donde ella describe un cuerpo femenino es que se trata de un cuerpo sentido desde el interior con fuerte sinceridad, desde una mirada interna que lo unifica, frente a la externa mirada, descriptiva y masculina, que lo dividía en pedazos. Es en este sentido en el que pienso yo, que podemos ver la literatura de mujeres como nueva, y al mismo tiempo es sólo ahí donde podremos ver rasgos de diferencia. No en cómo habla del modo de vivir su cuerpo, sino en la simple aportación a la literatura de la descripción de un cuerpo femenino sin un arsenal de estereotipos, sino desde la sinceridad de una experiencia, que por otro lado sólo por ella puede ser sentida y que no tiene más valor que el de ser transcrita sin miedo al texto como ellos han hecho.

Pero también de esto se extraen conclusiones retorcidas y en un afán de definir las cosas se habla del impudor femenino. A mí esto me hace mucha gracia, porque me parece querer ser voluntariamente ciego con la historia de la literatura, querer borrar de un solo plumazo desde Catulo a Henry Miller, por decir alguien.

Helen Cixous⁵, después de haber insistido sobre la proximidad del texto femenino con el fantasma, el discurso de lo inconsciente, lo que toca a lo más arcaico, la voz de

⁴ Julia Kristeva, «Polylogue», Seuil, 1977.

⁵ «Revue des Sciences Humaines», XLIV, núm. 168, págs. 479-495, octubre-diciembre 1977.

la madre, etc., acaba diciendo que el sexo del autor no tiene nada que ver con la sexualidad (masculinidad/feminidad) inscrita en el texto, así habla de Genet, por ejemplo, como escritor marcado por la feminidad. Vistas así las cosas se llega al tema, o bien de la bisexualidad latente en todo artista o, mejor aún, al de que la literatura ignora el sexo, porque en definitiva lo que cuenta es el resultado. Sólo que para este viaje, para llegar a donde llega Helen Cixous, sobran tantas alforjas.

Mi conclusión es que al texto lo mismo le da ser masculino, femenino, andrógino o angelical, que querer ponerle sexo va contra natura. Teresa de Avila, que escribía desde mujer y teniendo muy en cuenta que su destinatario era un público femenino, ha conmovido por igual a hombres y mujeres a lo largo de la historia.

Por una autodefinition artística

BETH MILLER

University of Southern California

En este ensayo, la doctora Beth Miller, de la Universidad del Sur de California en Los Angeles, estudia uno de los aspectos creativos de Rosario Castellanos. Es del caso referirse a que la actividad de Rosario (fallecida en accidente mientras se desempeñaba como embajadora de México en Israel), en lo que se ha dado en llamar feminismo es paralela y sin dañar su labor de creación como poeta y como narradora. De estos acápites destacamos «Sobre cultura femenina» y «Mujer que sabe latín».

Considero que si examinamos el desarrollo creativo de Rosario Castellanos (desde *Sobre cultura femenina* de 1950¹ hasta sus artículos publicados en *Excelsior* durante la década de los setenta), lo más importante es la progresiva autodefinition artística de la autora y el simultáneo decrecimiento de los llamados «fenómenos de la inferiorización»². Este desarrollo puede ser estudiado tanto en su ficción y su poesía como en sus ensayos, aunque pienso que en estos últimos la posibilidad de una mala interpretación del desarrollo ideológico —que hace posible el autoconocimiento— es mucho menos. Estos escritos, además, ayudan a explicar su obra en otros géneros y esclarecen algunos cambios drásticos de su lenguaje.

La ensayística de Rosario Castellanos aún no ha sido estudiada sistemáticamente o en profundidad, con la rigurosa atención que han suscitado en años recientes su ficción y

¹ Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México: Eds. de «América», 1950.

² El término es de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Conn., 1979, p. 50.

su poesía³. El desarrollo de la obra poética de Rosario Castellanos, anotada por la crítica tanto en México como en los Estados Unidos y otros países, es paralelo a una progresión ideológica en sus ensayos. En algunos de los primeros de estos escritos durante los años sesenta, tales como «Ideología y literatura», la influencia de Luckács era considerable⁴. La persistente preocupación por la justicia social textualizada en sus novelas *Balún-Canán* y *Oficio de tinieblas* y en los cuentos de *Ciudad Real* se extiende a la obra ensayística. Así, en un artículo de 1964, «Las indias caciques», analiza la desigualdad de la mujer por medio de una comparación con la desigualdad de los indios: «Desde que en México se concedieron a la mujer los derechos cívicos nos llenamos la boca hablando de la igualdad conquistada. Y sin embargo, basta el más somero análisis de las circunstancias reinantes para comprender que es una igualdad como la de los indios en relación con los blancos: legal, pero no real»⁵. Ya se ve, pues, que Castellanos, desde temprano, veía los problemas de la mujer dentro de un contexto social, económico e histórico. Relaciona la lucha de la mujer con otras luchas. Escribe, en un ensayo de 1965, «Historia de una mujer rebelde»: «Nadie se salva solo, ha dicho Sartre. Y el día en que queramos encontrar una mujer auténticamente respetable será porque no existan los factores que impiden su surgimiento: el tirano y el pueblo oprimido, el opulento y el que nada posee, el verdugo y la víctima»⁶. También es importante dejar claro desde el principio que la ideología feminista es sólo una faceta de su pensamiento, así como su crítica feminista es sólo una parte de su crítica⁷; pero, para mí, es la más

³ Para una bibliografía amplia de estudios sobre Castellanos, véase Maureen Ahern y Mary Seale Vázquez, *Homenaje a Rosario Castellanos*, Valencia, España: Albatros-Hispanófila, 1980, y Margarita Cadena Ponce, *La ironía en la poesía de Rosario Castellanos*, Diss., University of Southern California, 1981.

⁴ Este ensayo se encuentra en *Juicios sumarios*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, pp. 76-82.

⁵ *El uso de la palabra*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1982. Todas las citas se harán de esta edición.

⁶ *El uso de la palabra*, p. 42.

⁷ En *El mar y sus pescaditos* (México: SEP, 1975), que fue publicado póstumamente en una edición de 30.000 ejemplares en la Colección SepSetentas, escribe sobre Borges, Bullrich, Carpentier, Cortázar, García Márquez; sobre Samuel Beckett y sobre Roland Barthes; de

significativa y distintiva de su producción ensayística. Puesto que creo que no se puede entender la obra de Castellanos sin tomar en cuenta su proceso de autodefinición artística, su cuestionamiento en cuanto a su identidad (o rol si se quiere) sexual y su tendencia feminista, en este ensayo he puesto más atención a los escritos que lo elucidan.

Desde el punto de vista estilístico, el desarrollo creativo por medio del cual Castellanos se aleja de lo abstracto hacia lo concreto (desarrollo que ella misma ha puntualizado en varias entrevistas y artículos) se refleja no sólo en su poesía, sino en toda su escritura. La poética dominante de sus ensayos posteriores se vislumbra ya en su *ars poetica*, «Poesía no eres tú», un rechazo del hermetismo elitista y del lenguaje autorreflexivo a favor de un ideal de comunicación con el lector general, quien para ella representa *el otro* de Simone de Beauvoir, Sartre y demás existencialistas:

El otro: mediador, juez, equilibrio
entre opuestos, testigo,
nudo en el que se anuda lo que se había roto.

El otro, la mudez que pide voz
al que tiene la voz
y reclama el oído del que se escucha.

El otro. Con el otro
la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan ⁸.

Este ideal artístico se textualiza en la ensayística de Castellanos a través de un creciente uso del lenguaje coloquial, un tono antisolemne y declaraciones implícitas o explícitas de compromiso (también como se entiende eso dentro del código y léxico existencialistas todavía manejados en los sesenta) con el cambio social. Mientras más avanza Castellanos en su concientización feminista y en su autoconocimiento,

Ezra Pound y de Macedonio Fernández; de Jaime Torres Bodet y de Carlos Monsiváis; analiza *Pedro Páramo* y *Hasta no verte, Jesús mío*; estudia a José María Arguedas, de Perú, y a Pablo Neruda, de Chile. Teoriza sobre arte y destinatario, sobre historia y literatura; el pesimismo latinoamericano; la novela nueva y la indigenista; el realismo mágico y el realismo crítico; la crítica estructuralista y la marxista.

⁸ *Poesía no eres tú*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, páginas 311-12.

más avanza también «el otro» en el sentido de que se vuelve menos abstracto y filosófico para convertirse más y más en un imaginario, pero verdadero lector (de *Excélsior*, en el caso de los ensayos).

La primera compilación ensayística de Castellanos, *Juicios sumarios*, apareció en 1966, y tres colecciones más se publicaron en la década siguiente: *Mujer que sabe latín*, *El uso de la palabra* y *El mar y sus pescaditos*⁹. Los textos del primer volumen, *Juicios sumarios*, publicado en Xalapa por la Universidad Veracruzana, son principalmente sobre temas literarios: la literatura mexicana y latinoamericana en general, también sobre escritos españoles, franceses, alemanes, ingleses y japoneses. El volumen incluye los primeros artículos de Castellanos con cuestionamiento feminista: aquellos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Simone de Beauvoir y especialmente de *Le deuxième sexe* y de *Three Guineas* y *A Room of One's Own*, de Woolf, a mi parecer, subrayan el inicio de su pensamiento feminista y su ambivalencia en cuanto a ello¹⁰. Estas dos escritoras extranjeras fueron ciertamente las que más influenciaron en la primera etapa de su desarrollo ideológico como feminista. Woolf aparentemente la entusiasmó y al mismo tiempo la confundió (por su concepto de androginia) más que De Beauvoir, y fue un modelo de mayor importancia para la autoexaminación de Castellanos en cuanto a su papel como escritora.

En «Virginia Woolf o la literatura como ejercicio de la libertad», Castellanos reconoce los «conflictos emotivos e intelectuales» de las escritoras y concluye: «Evidentemente que estos estados de ánimo son los menos propicios para la serenidad contemplativa que requiere no únicamente la creación, sino la mera vida normal. El nudo imposible de desatar, la angustia, la rebeldía o la lástima ante la propia condición de inferioridad pueden exacerbarse hasta la locura...»¹¹. Lo que considero de importancia es que Castellanos aprendió algo de Virginia Woolf que no pudo haber aprendido de Sor Juana: apreciar el valor de las escritoras que la habían precedido. Y aunque Castellanos se identifica con

⁹ *Mujer que sabe latín*, México: SEP, 1973.

¹⁰ Ya en *Sobre cultura femenina* se refiere a Woolf casi desde el principio (p. 32), pero básicamente no entiende todavía el feminismo.

¹¹ *Juicios sumarios*, p. 339.

la vocación de Sor Juana y solidariza abstractamente con sus problemas, fue *A Room of One's Own*, de Woolf, la obra que la llevó a meditar concretamente sobre sus propios problemas, sus silencios y su vida con relación a lo que habían enfrentado otras escritoras a través de los siglos y todavía en el siglo XX. Resume (siguiendo a Woolf): «Pero cuando el cultivo de las letras dejó de ser extravagancia de aristócratas para convertirse en oficio de mujeres de clase media, el panorama cambió. Por lo pronto, Aphra Behn demuestra algo elemental: que escribir es una manera de ganarse la vida. Desde este momento —y en el siglo XVIII— la profesión de escritora apareció con una aureola de prestigio que atrajo a multitud de mujeres que pudieron así mantener a sus familiares o pagarse sus propios caprichos... Pero de una manera inadvertida se preparaba el advenimiento de seres dotados de mayor talento y seriedad. Es hora ya de que citemos a Jane Austen, las hermanas Bronte, George Eliot.» Concluye: «Ninguna de ellas tuvo el aislamiento suficiente para entregarse sin cortapisas a su vocación»¹². La persistente preocupación de Castellanos con los problemas de las escritoras todavía se evidencia en sus escritos posteriores, poemas como «Meditación en el umbral»¹³ y los ensayos feministas de *Mujer que sabe latín*.

En un artículo periodístico publicado en el otoño de 1970, Castellanos informa sobre una marcha de mujeres en Estados Unidos, acompañada de huelga nacional. Vuelve su atención hacia la mujer mexicana para preguntar provocativa e instigadoramente: «¿Es que no hay mujeres entre nosotros? ¿Es que el sahumero de la abnegación las ha atarantado de tal manera que no se dan cuenta de cuáles son sus condiciones de vida?»¹⁴. Aunque aboga por una emulación del activismo de la mujer norteamericana, subraya la importancia del desnivel socio-económico que existe entre América Latina y Estados Unidos. Concluye este artículo dirigido a los lectores de clase media de *Excelsior* recordándoles el efecto negativo que la servidumbre ha tenido en el desarrollo de la conciencia feminista pequeñoburguesa en Latinoamérica: «Porque el ser un parásito (que es lo que somos, más que unas víctimas) no

¹² *Juicios sumarios*, p. 339.

¹³ *Poesía no eres tú*, p. 326.

¹⁴ *El uso de la palabra*, p. 66.

deja de tener sus encantos. Pero cuando el desarrollo industrial del país nos obligue a emplearnos en fábricas y oficinas, y a atender la casa y los niños y la apariencia y la vida social... Cuando desaparezca la última criada, el colchoncito en que ahora reposa nuestra conformidad, aparecerá la primera rebelde furibunda»¹⁵.

El movimiento feminista norteamericano fue el principal responsable de dar vida al nuevo movimiento de la mujer mexicana y de las mejores obras feministas de Castellanos: los artículos, cuentos y poemas de los años setenta. En un artículo de 1972, «La liberación del amor», se mofa de sus lectoras intentando animarlas: «Usted, señora, abnegada mujercita mexicana, o usted, abnegada mujercita mexicana en vías de emancipación: ¿qué ha hecho por su causa en los últimos meses? Me imagino la respuesta obvia: repasar el texto ya clásico de Simone de Beauvoir, ya sea para disentir o para apoyar sus propios argumentos y simple y sencillamente para estar enterada. Mantenerse al tanto de los libros que aparecen, uno tras otro, en los Estados Unidos: las exhaustivas descripciones de Betty Friedan, la agresividad de Kate Millet, la lúcida erudición de Germaine Greer»¹⁶.

Aunque Elena Poniatowska ha sido citada ampliamente por su aseveración de que la tesis de Castellanos de 1950 fue el punto de partida del movimiento femenino contemporáneo en México¹⁷, *Sobre cultura femenina* es más bien el punto de partida para Rosario Castellanos. El trabajo no fue escrito al inicio de una nueva ola feminista en México (o América Latina), sino como una reacción a los estertores de muerte de una ola más temprana, la que antecedió al sufragio femenino en México en 1953 (derecho por el cual se estuvo batallando desde 1919). En realidad, *Mujer que sabe latín*, publicado en 1973, dos años antes del Año Internacional de la Mujer, tuvo mucha más importancia nacional —fue leído por jóvenes feministas mexicanas— que la que pudo haber tenido *Sobre cultura femenina*, un pesado estudio académico que afortunadamente pocos conocen en México y que la propia Castellanos evita mencionar después de su publica-

¹⁵ *El uso de la palabra*, p. 67.

¹⁶ *El uso de la palabra*, p. 68.

¹⁷ Cf. nota 25 del capítulo «El feminismo poetizado», en este mismo libro.

ción. Aún así, la tesis es interesante en el contexto presente, el del desarrollo ideológico de Castellanos. Y aunque ya hay muestras generosas de la famosa ironía de Castellanos en su tesis, no estoy de acuerdo en que «su vida y la obra posterior a esta tesis, la escrita entre 1950 hasta 1974, son un testimonio fiel de que ella nunca creyó en esos conceptos erróneos»¹⁸. Al contrario, todo el texto nos lleva a concluir que sí creyó algunos. Ella cita a filósofos y psicólogos masculinos (Schopenhauer, Weininger, Simmel, Nietzsche, Freud y decenas más) para argumentar que es innegable que las mujeres son inferiores, para luego examinar las pocas excepciones. Así escribe: «Desde su punto de vista, yo (y conmigo todas las mujeres) soy inferior. Desde mi punto de vista, conformado tradicionalmente a través del suyo, también lo soy. Es un hecho incontrovertible, que está allí. Y puede ser que hasta esté bien. De cualquier manera no es ése el tema a discutir. El tema a discutir es que mi inferioridad me cierra una puerta y otra y otra por las que ellos holgadamente atraviesan para desembocar en un mundo luminoso, sereno, altísimo que yo ni siquiera sospecho y del cual lo único que sé es que es incomparablemente mejor que el que yo habito, tenebroso, con su atmósfera casi irrespirable por su densidad, con su suelo en el que se avanza reptando, en contacto y al alcance de las groseras y repugnantes realidades. El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino. Ellos se llaman a sí mismos hombres, y humanidad a su facultad de residir en el mundo de la cultura y de aclimatarse en él»¹⁹.

Parece evidente que Castellanos acepta las tramposas premisas decimonónicas que derivan del determinismo biológico y la enseñanza religiosa en cuanto a la superioridad moral del sexo masculino. Es por ello que considera que las mujeres excepcionales (Safo, Santa Teresa, Gabriela Mistral) —las «viriloides»— vienen a ser la prueba del precepto de la inferioridad natural de la mujer. Para Castellanos, en 1950:

Estas mujeres y no las otras son el punto de discusión; ellas, no las demás, el problema. Porque yo no quiero,

¹⁸ Margarita Cadena Ponce, *La ironía en la poesía de Rosario Castellanos*, p. 30.

¹⁹ *Sobre cultura femenina*, p. 32.

como las y los feministas, defenderlas a todas mencionando a unas pocas... En efecto, estudiando su morfología, sus actitudes, sus preferencias, se descubren en ellas rasgos marcadamente viriloides... Lo que yo quiero es intentar una justificación de estas pocas, excepcionales mujeres, comprenderlas, averiguar... qué las hizo dirigirse a la realización de esta hazaña, de dónde extrajeron la fuerza para modificar sus condiciones naturales y convertirse en seres aptos para labores que, por lo menos, no les son habituales ²⁰.

En resumen, las premisas de Castellanos son tan erróneas que no encuentra salida, ni conclusiones válidas, hasta años después. El error más grave es su aceptación de los conceptos tradicionales de la masculinidad y la femineidad, error debido (como ya hemos visto) a un falso biologismo. Sin ninguna ironía, Castellanos escribe: «Todo órgano, dice Carrel, se halla presente en la corteza cerebral por medio de la sangre y de la linfa. El espíritu, al servirse del cerebro, hace instrumento suyo todo el cuerpo. Y si decimos cuerpo decimos sexo, cuerpo de mujer, cuerpo de hombre. Es lícito, pues, hablar, según el instrumento que utiliza, de un espíritu masculino y un espíritu femenino» ²¹. Una vez que acepta la existencia de espíritus masculinos y espíritus femeninos, trata de definir las diferencias entre ellos, pero no toma bastante en cuenta la posibilidad de que una visión más materialista de la historia y de la cultura podría explicar lo que ella meramente describe con una falsa objetividad: «Cuando definimos el espíritu como una conciencia de la limitación, la temporalidad y la muerte y como una actividad salvadora orientada hacia los valores y plasmada en la cultura hablamos, casi sin excepciones, de espíritus masculinos... A propósito de las mujeres..., son, al lado de tan luminoso ejemplar como el que hemos señalado anteriormente, una humilde sombra. Su debilidad y su tontería están compensadas por cualidades de otro orden que los hedonistas saben apreciar. Expulsadas del mundo de la cultura, como Eva del paraíso, no tienen más recurso que portarse bien, es decir, ser insignificantes y pacientes, esconder las uñas como los gatos» ²².

²⁰ *Ibidem*, p. 33.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

²² *Ibidem*, p. 79.

En los últimos capítulos de *Sobre cultura femenina*, Castellanos es desviada por Freud y sus discípulos (como Karen Horney) en el sentido de que ve a las mujeres como narcisistas y destinadas a la maternidad. Escribe, por ejemplo: «Desde Safo hasta su más reciente y más o menos escandalosa sucesora es en la literatura donde encontramos los más abundantes frutos de la actividad creadora femenina exiliada de la maternidad»²³. Es decir, las únicas mujeres que participan en la cultura lo hacen por sublimar sus frustrados sentimientos maternos. Finalmente, llega a hablar de las mujeres como escritoras. Su afirmación de que la literatura es la rama cultural más accesible para la mujer y la discusión que sigue debe mucho a *Three Guineas* de Woolf, publicado, en traducción al español, en Buenos Aires, en 1941:

La experiencia nos dice que las mujeres han intentado, con éxito, tanto la novela como la poesía. Aunque nunca con un éxito excesivo. Se les reprocha la pobreza de sus temas y la falta de originalidad en el modo de desarrollarlos, la falta de una generosa intención. En fin, se les acusa de mediocridad y de que su imitación de las obras hechas por los hombres es demasiado burda... Sólo se espera de ellas que tengan un estilo propio, una característica inconfundible; en fin, una especie de marca de fábrica. Pero ésta existe. Es ligeramente extraño que no la hayan advertido quienes formulan esta exigencia, porque la marca de fábrica es un defecto, un defecto que, por su constancia, por su invariabilidad, por su persistencia en toda obra salida de manos de mujer, tiene que ser considerado y admitido como estilo, característica y modo distintivo. Este defecto es el narcisismo²⁴.

En resumen, para Castellanos la cultura femenina no existe; sólo existe una Cultura (con mayúscula) en la que no figura la mujer, con contadísimas excepciones, a través de la historia occidental. Las excepciones han sido mujeres que no han sido madres, que han sublimado su instinto maternal. La literatura ha sido la vía cultural más abierta a las mujeres, pero la producción literaria de ellas («literatura femenina»)

²³ *Ibidem*, p. 94.

²⁴ *Ibidem*, p. 95.

ha sido escasa e inferior, de poca originalidad y casi nula importancia.

El primer ensayo de *Mujer que sabe latín*, «La mujer y su imagen», constituye en gran parte una corrección a la tesis de 1950, *Sobre cultura femenina*. Muestra una perspectiva historicista, ya no idealista, hacia la cultura patriarcal: «A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre, y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito»²⁵. A través de los años ella exploraba en su obra literaria este mito, por ejemplo, en el extraordinario poema «Lamentación de Dido», un poema largo escrito en versos largos, del que cito aquí un fragmento:

Tal es el relato de mis hechos. Dido mi nombre.
Destinos
como el mío se han pronunciado desde la antigüedad
con palabras hermosas y nobilísimas.
Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de
las tradiciones,
Y cada primavera, cuando el árbol retoña,
es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu
el que estremece y el que hace cantar su follaje²⁶.

En un ensayo de autocrítica titulado «Si 'poesía no eres tú' entonces ¿qué?», Castellanos muestra la diferencia entre emplear alusiones literarias a mitos tradicionales y lo que ella hace, que es reinterpretar una figura mítica desconstruyéndola para infundirle un nuevo tenor. La poeta se identifica con el personaje femenino de Dido y asume una posición feminista ante la víctima. Castellanos escribe de esta etapa poética: «El sufrimiento es tan grande que desborda el vaso de nuestro cuerpo y va a la búsqueda de recipientes más capaces. Encuentra las figuras paradigmáticas de la tradición. Dido, que eleva la trivialidad de la anécdota (¿hay algo más trivial que una mujer burlada y que un hombre inconstante?) al majestuoso ámbito en que resuena la sabiduría de los siglos»²⁷.

²⁵ *Mujer que sabe latín*, p. 7.

²⁶ *Poesía no eres tú*, p. 93.

²⁷ *Mujer que sabe latín*, pp. 206-07.

Para contestar a la pregunta entre paréntesis de Castellanos, sí, es bien trivial la situación, la anécdota, casi de novela rosa o telecomedia. Como dije hace diez años²⁸, uno de los logros creativos de Castellanos es poder explorar la trivialidad literariamente. En «Lamentación de Dido», la persona literaria (el poema está escrito en la forma de un monólogo dramático) se da cuenta de las diferencias entre los roles sexuales de hombres y mujeres y —precisamente como en *Sobre cultura femenina*— de la trivialidad de las «cosas de mujeres». Dido narra:

De este modo transcurrió mi mocedad: en el cumplimiento de las menudas tareas domésticas; en la celebración de los ritos cotidianos; en la asistencia a los solemnes acontecimientos civiles²⁹.

En este poema se lamenta que la mujer se vea forzada al cumplimiento de estas «menudas tareas domésticas», a diferencia de los hombres que viven aventuras grandiosas (como Eneas) o participan en el ámbito glorioso de la cultura o del poder. Todavía en 1965, en un ensayo titulado «Historia de una mujer rebelde», Castellanos sigue rebelándose contra la trivialidad del espacio que sirve de marco para la mujer: «... se pregunta uno, con indignación, cómo es posible que a estas fechas, cuando el hombre civilizado traspasa las barreras del cosmos, la mujer se afane aún por traspasar el umbral doméstico, porque únicamente más allá de él puede tener acceso a una partícula de autonomía y de independencia, a una brizna de dignidad»³⁰.

Sin embargo, después de haber analizado y criticado la noción de la cultura femenina durante quince años, Castellanos empieza lentamente a defender la validez de reflejar literariamente la experiencia de las mujeres. En ensayos, cuentos y poemas, como «Economía doméstica», enseñó que la experiencia femenina más humilde, trivial y «no-literaria» puede servir como materia para la escritura:

²⁸ Beth Miller, «Voz e imagen en la obra de Rosario Castellanos», en *Revista de la Universidad de México*, vol. 30, núm. 4, pp. 33-38.

²⁹ *Poesía no eres tú*, p. 93.

³⁰ *El uso de la palabra*, p. 41.

ECONOMIA DOMESTICA

He aquí la regla de oro, el secreto del orden:
tener un sitio para cada cosa
y tener
cada cosa en su sitio. Así arreglé mi casa.

Impecable anaquel el de los libros:
un apartado para las novelas,
otro para el ensayo
y la poesía en todo lo demás.

Si abres una alacena huele a espliego
y no confundirás los manteles de lino
con los que se usan cotidianamente.

Y hay también la vajilla de la gran ocasión
y la otra que se usa, se rompe,
y nunca está completa.

La ropa en su cajón correspondiente
y los muebles guardando las distancias
y la composición que los hace armoniosos.

Naturalmente que la superficie
(de lo que sea) está pulida y limpia.
Y es también natural
que el polvo no se esconda en los rincones.

Pero hay algunas cosas
que provisionalmente coloqué aquí y allá
o que eché en el lugar de los trebejos.

Algunas cosas. Por ejemplo, un llanto
que no se lloró nunca;
una nostalgia de que me distraje,
un dolor, un dolor del que se borró el nombre,
un juramento no cumplido, un ansia
que se desvaneció como el perfume
de un frasco mal cerrado.

Y retazos de tiempo perdido en cualquier parte.

Esto me desazona. Siempre digo: mañana...
y luego olvido. Y muestro a las visitas,
orgullosa, una sala en la que resplandece
la regla de oro que me dio mi madre³¹.

Aunque tengamos en mente el posterior desarrollo de Castellanos como escritora y feminista, el leer su tesis de maestría es una penosa tarea para la crítica o el crítico feministas contemporáneos. Sin embargo, para las/los especialistas en Castellanos vale la pena. Además, las críticas feministas son también mujeres que escriben, y como tan elocuentemente lo expresa Elaine Showalter: «cada paso que la crítica feminista toma hacia la definición de la escritura femenina es al mismo tiempo un paso hacia el autoconocimiento; cada descripción de una cultura y de una tradición femeninas tiene una importancia paralela para nuestro propio puesto en la historia de la crítica y en la tradición crítica»³². Castellanos a través del tiempo llegó a comprender y a compartir esta posición, de la misma forma que lo han hecho las críticas feministas que han intentado definir, interpretar y valorizar su obra.

³¹ *Poesía no eres tú*, pp. 301-02.

³² Showalter, «Feminist Criticism in the Wilderness», en *Critical Inquiry*, vol. 8, núm. 2 (1981), p. 202.

Belén de Sárraga y su influencia en la mujer del Norte Grande

PEDRO BRAVO-ELIZONDO
Wichita State University, Kansas

Las reivindicaciones de la mujer en Chile se vieron obstaculizadas en demasía antes de 1925, fecha de la reforma constitucional que determinó la separación legal de la Iglesia del Estado. Con anterioridad a ese año el desarrollo de estas reivindicaciones se vio impedido por la hegemonía del poder eclesiástico. El profesor Pedro Bravo-Elizondo ha dedicado numerosos trabajos y bastante de su tiempo al estudio del desenvolvimiento social en el norte de Chile (zona del salitre). Nos entrega en esta oportunidad la participación de la española Belén de Sárraga a su paso por esa zona minera. A través de su lectura nos damos cuenta de la violencia de esta lucha en ese período.

«Acerca de la vida de esta mujer (...) desconocemos prácticamente todo, excepto algunos datos sobre su actividad en los años finales del siglo XIX y comienzos del XX», asegura Federica Montseny, citada por Rosa Capel Martínez¹.

Y ésta es la tónica en la investigación de su vida. Su nombre sufre algún cambio con el correr de los años. En España es Belén Sárraga Hernández. Sus libros, como *El Clericalismo en América*, aparecen firmados como Belén de Sárraga. Así se le conoce cuando llega al Norte Salitrero en 1913. Nuestro estudio tiene el propósito de demostrar la influencia que tuvo en las mujeres nortinas, especialmente sobre una jovencita iquiqueña, adolescente aún, quien participaba desde 1911 en las labores de difusión socialista en la región salitrera: Teresa Flores. El líder del grupo es un «hombre de

¹ *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982. Toda la información de Belén en España proviene de mi colega Joan Connelly de Ullman, profesora de Historia en la Universidad de Washington, Seattle, USA.

cabellos y bigotes negros, ojos capotudos y porte desgarbado. (...) Era extraordinaria la forma en que hablaba ese hombre (...) Infundía confianza oírlo, se despertaba el optimismo de uno, los deseos de actuar»². Ese hombre es Luis Emilio Recabarren y cuenta treinta y cinco años de edad.

¿Cómo eran las relaciones sociales en Chile y su Norte Grande en ese período? El liberalismo del siglo XIX sostenía que la pobreza era un mal subsanable. Los desvalidos podían alcanzar *status* social aceptable. Los grupos aristocráticos presumían conservadoramente que la miseria no era una desgracia, pero un estado que permitía la salvación y que los grupos bajos no podían aspirar a un sostén político que les permitiera alcanzar mejores medios de subsistencia. Esto se hizo más notorio en el llamado período parlamentario, 1892-1924.

Por otro lado, entre 1885-1907 se produce un cambio demográfico en el Chile económico e industrial. Una de las razones es el aprovechamiento de la riqueza salitrera. La población urbana, del 27 por 100 en 1875, sube al 43 por 100 en 1902. En su migración, las masas rurales se incorporan a la vida urbana semiindustrial.

La explotación del salitre equivale a más de la mitad de los ingresos del erario nacional. El Norte Grande, provincias de Tarapacá y Antofagasta, que contaba con menos del 1 por 100 de la población en 1885, tenía en 1907 un 7,2 por 100. En esa misma fecha, la provincia de Antofagasta aumentó sus habitantes en un 250 por 100, y los de Tarapacá, un 150 por 100. Las condiciones de trabajo en la pampa salitrera, a fuer de duras, no se interrumpen en las veinticuatro horas del día. La mayor parte de los trabajadores se turnan de doce en doce horas. El pago se hace sólo una vez al mes, con dinero, pero pueden obtener diariamente fichas hasta el monto de su haber, las que sólo pueden canjear por alimentos en la «pulpería» de la oficina donde laboran. Las ganancias de éstas llegan al 50 por 100. No hay disposiciones legales para la contratación de los trabajadores. En ese entonces, la protección obrera no existe en Chile: las cajas de socorro para enfermos, accidentes de trabajo e inválidos son desconocidas.

² Elías Lafertte, *Vida de un comunista*, Santiago: Imprenta Horizonte, 1961, 2.ª ed., 76-77.

Pero el minero de la pampa y los jornaleros de los puertos fueron buenos discípulos de las enseñanzas políticas que afloran en la pampa a fines del XIX y comienzos del XX; el anarquismo primero, el socialismo más tarde, buscan concienciar al obrero para que ocupe su lugar en la escala social. La prensa obrera ayudó a transformar esa realidad. La cuestión social se hace presente. Y conferenciantes del calibre de Belén de Sárraga entregan enseñanzas que señalan a hombres y mujeres el camino de su mejoramiento colectivo.

En febrero ya se adelanta la venida de Belén a Iquique. *El Despertar* imprime el telegrama que envía a «Recabarren-Iquique»: *El exceso de trabajo me impide escribirle extensa carta que irá mañana. La señora Belén de Sárraga saluda a los socialistas de Iquique, deseando poder corresponderles sus saludos.*

El 22 de ese mes, Recabarren prepara al público nortino y escribe un poema en su periódico, «A Belén de Sárraga». Son nueve estrofas, de las cuales anoto la que sintetiza mejor su postura ideológica,

Tú elevarás al que se arrastra abyecto
con tu palabra amante que redime;
destruyes tú el prejuicio que le oprime
y harás que el mundo aspire a lo perfecto.

Lafertte, en sus memorias, registra el arribo a Iquique de Belén:

Llegó por aquellos días una famosa conferencista anticlerical española, Belén de Zárraga (sic) que con sus conferencias logró electrizar a los elementos más liberales de Iquique y también a nosotros, los socialistas. Era una mujer arrogante, que cuando jovencita debe haber sido hermosa. (...) Ofreció ocho conferencias que llenaron el Teatro Municipal y provocaron uno de los más grandes escándalos que recuerda Iquique. (...) Visitó varios periódicos, incluso *El Despertar*. Conversó con todos nosotros con gran naturalidad. Era una mujer alta, sumamente atractiva (¡Lafertte tiene veintisiete años!), cuyos largos años de conferenciante le habían dado una enorme capacidad de seducción con la palabra. Días después, cuando dio sus conferencias en Antofagasta (...), se encontró con

Recabarren, con quien sostuvo largas y provechosas conversaciones, pues le sirvieron para conocer las luchas de los obreros chilenos a través de uno de sus conductores más destacados (pp. 92-94)³.

La primera conferencia de Belén fue el domingo, 9 de marzo de 1913, en el Teatro Municipal de Iquique. Tema: «Evolución religiosa». El cronista de *El Despertar de los Trabajadores* acota, con respecto a su elocuencia, «Su florida oratoria mantiene al auditorio en un constante interés y llega por momentos la sublimidad de sus frases a convertir el entusiasmo público en un verdadero delirio. (...) Sus doctrinas son las nuestras, nuestras aspiraciones son las de ella, la de convertir, como ella dijo, a los hombres en hermanos sinceros, estrechando en indestructible lazo a la humanidad con el más vasto sentimiento de fraternidad» (martes, 11 de marzo, 1913). El mismo martes 11, Belén de Sárraga diserta sobre «La mujer como entidad social». La crónica del jueves asegura: «El teatro, desbordante de auditorio, en el que se dejó ver una numerosa asistencia del sexo femenino, producía una hermosa y emocionante impresión.» La noche del jueves 13 hablaría sobre «La moral», en la que incluiría «La familia y la confesión». El sábado, 15 de marzo, *El Despertar*, a grandes titulares, anunciaba: «La conferencia del jueves, superior éxito que en las anteriores. Belén de Sárraga da una gran lección al pueblo.» El sábado analizaría «Los pueblos y las congregaciones religiosas», y el domingo, «Iesuitismo y el porvenir de América». El martes, día 18, su última conferencia la realizó en el Teatro Nacional con el tema «Iglesia y trabajo».

Durante su paso en el puerto salitrero de Iquique, Belén viajó a la pampa salitrera. El miércoles 19, por tren, se dirigió al cantón de Negreiros «para visitar algunas oficinas y dar una conferencia» (*El Despertar*, jueves, 22 de marzo). Ese

³ En su libro *El Clericalismo en América*, Belén anota en el capítulo «Fuerzas Obreras»: «(Los obreros) poderosos en Estados Unidos, fuertes en algunas regiones de México, (...) perfectamente organizados en Brasil, despliegan un verdadero lujo de energías en Uruguay, Chile y Argentina, donde a las grandes Federaciones Obreras hay que agregar los robustos organismos del partido socialista, muy bien encauzados en el primero de estos tres países, fuerte en el segundo, sobre todo en la región de Tarapacá» (Editorial Lux, 1914, 303).

mismo día se despide de los iquiqueños, quienes la acompañan hasta el muelle, «donde en un cariñoso y enternecedor discurso se despidió del pueblo» para dirigirse a Antofagasta.

En su estancia en Iquique, según *El Despertar*, las logias masónicas «Francisco Bilbao» y «Fraternidad y Progreso» la recibieron en sus templos para rendirle un homenaje. Dice el cronista: «Sabemos que nuestra compañera Sárraga, además de ser masón, es también miembro honorario de varios Grandes Orientes extranjeros»⁴. Pese al éxito de sus conferencias, la primera visita de Belén al Norte salitrero no estuvo exenta de las diatribas e insultos que sufrió en España y lugares que visitaba⁵. En *El Despertar* del 8 de abril de 1913,

⁴ Capel Martínez asegura que «ella perteneció a la francmasonería y a la sociedad libertaria "Los Amigos del Progreso"». Al inquirir sobre su calidad de francmasona a la Gran Logia de Chile, en Santiago, se me respondió: «La señora Belén de Sárraga estuvo en Chile en dos oportunidades, 1914 y 1947 (Laferte afirma que estuvo en Santiago en 1930). Se conocieron sus profundas convicciones laicas y fue recibida en nuestra Orden en una Tenida Blanca, donde expuso francamente su manera de pensar. Cabe aclarar que en ningún instante intervino la Orden para un reconocimiento oficial o extraoficial desde nuestro punto de vista.» Agrega mi informante: «En lo que a nosotros respecta, es la primera vez que oímos hablar de su calidad masónica» (Santiago, 8 de mayo de 1981).

⁵ Los datos entregados por Joan Connelly, del Archivo Histórico Nacional, serie Gobernación, legajo 51 (1893-1933), indican: «Noviembre 9, el Gobernador informa que ella ha llegado a Málaga, ridiculizada por el periódico *El Noticiero*, de tendencia neocatólica. Su estada en Granada es la más controversial (circa noviembre 25 al 30), provocada por el arzobispo de Granada. En noviembre 26, el Gobernador informa en telegrama cifrado, que él ha prohibido los mítines de librepensadores y que fue en persona a romper la manifestación en frente de su hotel. Ahora consulta al Gobierno, «si por cuestión de orden público, puedo acceder a lo que me piden los granadinos, que ordene la expulsión, ella da vivas al librepensamiento y muera a la monarquía». El Gobierno responde que es mejor evitar los mítines «por medios indirectos tales como condiciones local donde deban reunirse o con motivo temor alteración del orden público fundado en hechos como los ocurridos llegada Belén Sárraga que prensa refiere con carácter mayor gravedad que los contenidos telegrama V.S. y que pudieran excitar pasiones encontradas». Hay una nota subrayada en el manuscrito: «No es posible echar gubernativamente de la provincia a Da. Belén, pero si pronuncia motines se le puede detener». En el mismo legajo 51 hay una nota sobre el telegrama enviado por el arzobispo de Granada que concluye: «Rogamos encarecidamente robustezca Gobierno los actos de dicha autoridad para reprimir los perniciosos discursos y algaradas de esta *desventurada*». Mi subrayado.

Luis Emilio Recabarren escribe una defensa de ella. Por su contenido, el lector puede colegir la acusación.

(...) para que el pueblo conozca la calidad moral de la canalla clerical. Ha dicho que la señora Belén es una estafadora, una farsante, una divorciada, sin hogar, sin hijos; impía, ha dicho ridiculeces como la de que es vieja, fea, insípida, y la ha calificado hasta de prostituta. ¡Ha sido el colmo de la indecencia clerical! Toda esta campaña inmunda y obscena no sólo se ha dicho en la prensa de Antofagasta, sino que se ha dicho en toda la prensa católica oficial del país.

Desde Antofagasta, en la misma edición, se inserta un telegrama, fechado el 4 de abril de 1913. En él se da a conocer el banquete «que el pueblo ofreció a la eminente librepensadora (sic), compañera Belén de Sárraga». Asimismo se informaba que el viernes, a las tres de la tarde, «se fundó el Centro Belén de Sárraga de señoras librepensadoras». Ese día se despidió a la conferenciante, y la columna que la acompañó al muelle

desfiló en la siguiente forma: Banda de músicos a la cabeza, enseguida el estandarte blanco de las mujeres librepensadoras, que decía: «Honor al mérito, salud a la noble Señora Belén de Sárraga».

Concluía el corresponsal:

¡Adelante, mujeres!, sois la mitad de la especie humana, por lo tanto tenéis el derecho a la mitad de todo lo que existe. El grito de libertad lanzado por los oprimidos es y debe ser vuestro, porque sois la esclava del hombre autorizado por la ley y por las costumbres. Sacudid la inercia y elevad vuestro espíritu a la mansión de la ciencia, cuya esplendorosa luz destruirá el camino de la ignorancia, la peor enemiga de la verdad.

Carmen Alcalde, en *La mujer en la guerra civil española* (Madrid: Editorial Cambio 16, 1976: 181) en una entrevista con Federica Montseny agrega que «No era anarquista, era republicana (...) había tomado parte en mítines y reuniones; en congresos (...) una librepensadora y republicana, una perfecta representante de los sectores más avanzados del pensamiento español, dentro del movimiento obrero y anarquista».

¿Qué ha ocurrido en Iquique en el intertanto? La palabra de Belén de Sárraga no se la tragó el desierto nortino. Las mujeres tarapaqueñas inauguran centros anticlericales y el local del periódico obrero, ubicado en Bolívar, 110, sirve como punto de reunión. Un aviso en *El Despertar* participa a sus lectoras: «La comisión administrativa se reúne todos los jueves por la noche. Se ruega puntual asistencia.» El 22 de abril de 1913, fresca aún la memoria de Belén, aparece una carta en *El Despertar*, dirigida en los siguientes términos:

Compañera Teresa Flores,

Con verdadero interés y amor me he impuesto de su jira por la pampa de Antofagasta donde junta con el compañero Recabarren dejaban oír a los hombres explotados y a la mujer vilmente esclava, con admirable generosidad intelectual, sus robustas reflexiones de progreso y bienestar humanos.

La idea sublime que Uds. van dando a conocer será la bandera de redención que guiará a la mujer moderna por la senda bendita de la libertad. Ahora Ud. ofrece a la mujer iquiqueña y de Tarapacá su concurso y el local de la imprenta *El Despertar* para que reunidas deliberen la mejor forma que deben adoptar para propagar la doctrina, y combatir al feroz enemigo de nuestro sexo, ¡el clericalismo!

La redactora de la nota es Rosa Valdivia, profesora primaria de la pampa, de la oficina Amelia, ex alumna de la Escuela Normal de Santiago. Propone, y se adelanta a su tiempo: a) Celebrar un mitin pidiendo al supremo gobierno la enseñanza laica⁶. b) Celebrar un congreso de mujeres librepensadoras de toda la América del Sur, ya sea en Iquique, Santiago o Antofagasta. c) Abrir escuelas particulares para educar a la mujer de mañana. d) Editar un periódico, dirigido y mantenido por mujeres, siendo colaboradoras de él también mujeres.

Finalizaba su extensa carta en estos términos: «Mujeres de Tarapacá acudid al llamado de nuestra compañera Teresa Flores, la Belén de Sárraga chilena; ella, con espíritu generoso,

⁶ En esa fecha la religión oficial de la República era la católica. La Constitución de 1925, aprobada en votación popular, determinó la separación de la Iglesia y del Estado. Además, señaló que la enseñanza elemental es gratuita, laica y obligatoria.

nos ofrece sus conocimientos, que serán en beneficio nuestro. Acudid todas, las inteligentes, las conscientes, las ignorantes, las pobres, las ricas, las distinguidas; todas, porque de este beneficio gozaremos todas.»

En mayo de 1913 se forma el Centro Anticlerical Belén de Sárraga. Presidenta es Luisa de Zavala, y secretaria, Teresa Flores. El sábado 17 de mayo de ese año presentaban su primera conferencia en la sala de la imprenta de *El Despertar*, con este temario:

Objeto del Centro Femenino.

Una poesía antialcohólica.

Necesidad en la educación infantil en ideas modernas.

Una composición anticlerical.

Religión y moral (Teresa Flores).

El crimen del alcoholismo.

Eco distante de la labor desplegada por las mujeres iquiqueñas es la creación en la pampa, oficina Lagunas, de una Sección del Centro Anticlerical el 17 de julio de 1913.

El 1 de julio de 1913, en la primera página del periódico obrero, aparece un artículo firmado por Teresa Flores:

Verdaderamente grandiosa es la labor efectuada por el Centro Femenino que en dos meses de existencia y propaganda está realizando una verdadera campaña anticlerical. La misión de este Centro es educar material e intelectualmente a la mujer (...)

Demos curso a nuestra inteligencia, en algo más útil para la Humanidad. Reemplacemos el libro de misa por el periódico, por el libro que nos instruya, que nos dé luz para nuestros cerebros oscurecidos por tantos siglos.

Teresa Flores llegará a ser la presidenta del centro. Más tarde, el nombre de la institución cambiará a Centro de Librepensadores Belén de Sárraga.

En 1915, Luis Emilio Recabarren y su compañera abandonan Iquique. El líder obrero se dirige a Valparaíso donde preside el Primer Congreso del Partido Obrero Socialista, fundado por él en Iquique en 1912, e integra su Comité Ejecutivo. Teresa trabaja codo a codo con Recabarren. Su formación iquiqueña en las lides políticas la conduce en 1923

a la directiva del Consejo Ejecutivo de la Federación Obrera de Chile, FOCH. Prosigue su trayectoria política, luego del suicidio de Recabarren en 1924. Su nombre se perderá en la historia del movimiento obrero de comienzos de siglo. Como Belén de Sárraga, quien no cabe duda influyó notablemente en sus años juveniles, desconocemos gran parte de su vida, excepto algunos datos de sus actividades, las que hemos querido pegeñar en estas líneas.



Reunión del Centro Anticlerical el 17 de Julio de 1915.

Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y acompañante no identificado. Única reunión de estas tres grandes en ¿Buenos Aires?, ¿Montevideo? Positivamente, esta fotografía no fue tomada en Santiago de Chile

...propaganda esta reclamando por verdadera campaña anticlerical. La misión de este Centro es cobrar un nivel intelectual a la mujer...

...deben ser a nuestra inteligencia, en algo más allá que la Universidad. El movimiento de libre pensamiento por el mundo por el bien que nos interesa, el que de los países europeos, nosotros debemos por tanto, luchar.

...Teresa Flores llegó a ser la presidenta del centro. Más tarde, el nombre de la institución cambió a Centro de Libre pensamiento. Sede de Sáenz.

...En 1915, Luis Emilio Recabarren y su compañera María Antonia Ibañez. El libro obrero se dirige a Valparaíso donde preside el Primer Congreso del Partido Obrero Socialista, fundado por él en Iquique en 1912, e integra al Comité Central. Teresa Flores, entre otros, participó en la fundación del partido en los días políticos, la cuestión es...

Desde el Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou

ANTONIO CAMPAÑA
Santiago de Chile

La gran poesía en el continente tiene su hito indiscutible en Rubén Darío (1867-1916). Inmediatamente se produce el fenómeno de recuperación en España y de auge en América. A fines del siglo y comienzos de éste nacen los llamados «grandes»: López Velarde (1888), Gironde, Vallejo, Huidobro, de Greiff, Palés Matos, Borges, Pellicer, Carrera Andrade, Guillén (Nicolás), Villaurrutia, Neruda (1904). En este auge la mujer tiene una participación inigualable: Gabriela Mistral (1889-1957), Juana de Ibarbourou (1895-1979) y Alfonsina Storni (1892-1938). Es curioso observar (y así lo comunicamos) el origen y situación de este trío: las tres nacieron en el llamado «Cono Sur», lo que geográficamente las une y, por otro lado, veamos las diferencias. En su poética y origen: maternidad, resignación, cristianismo, rasgos indios indiscutibles, más ojos verdes (producto mezcla heredada de sangre goda), en la Mistral; jubiloso paganismo y dicha casi erótica más ascendencia peninsular en la Ibarbourou y, en Alfonsina, rebeldía, amargura, agnóstica, casi atea y «gringa». Cedamos la palabra al poeta y ensayista Antonio Campaña.

LIMINAR

En el sur del continente sudamericano se produce, alrededor de los inicios del siglo o ya adentrándose en él, una ebullición muy valiosa de la poesía escrita por mujeres, la cual sobrepasa cuanto se había realizado anteriormente. Hoy, pronto a finalizar la centuria, estas manifestaciones han ven-

cido lo transitorio, la temporalidad, y se introducen en lo que el hombre considera como consagradorio.

En Argentina, Chile y Uruguay, un grupo notable de mujeres enfrenta y deja a un lado el modernismo separándose sin dolor y con suma felicidad de lo que Federico de Onís llamó la «independencia literaria sudamericana», y que comienza con la poesía de Darío y otros poetas contemporáneos.

¿Qué significan estas ultramarinas o, como podríamos decir, inigualadas y vitales expresiones de la mujer del sur? En Argentina y Uruguay la poesía lírica, en particular la que produce la mujer, no tiene fuertes eslabones anteriores y las voces representativas no logran la posesión de una identidad. Recuérdese que en Argentina *Martín Fierro* es una luz aislada, inmersa en lo autóctono; y en Uruguay, la poesía parece comenzar con Zorrilla de San Martín. En Chile, pese a poetas iniciales como Oña y a los fermentos románticos del siglo pasado donde Pedro Antonio González manifiesta alternativas precursoras del modernismo rubeniano y existen algunos atisbos líricos femeninos, no es sino en la voz de las poetas que nacen al finalizar el siglo pasado, y que realizan su obra a partir de la primera parte del actual, donde la poesía escrita por la mujer adquiere notoriedad y forma en la obra de algunos de sus valores, así como trascendencia en la literatura hispanoamericana.

Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou sobrepasan con su arresto escritural las manifestaciones líricas de su época y se incrustan en ella como faros que tendrán que ser vistos por quienes las siguen en la difícil misión de lograr una obra de arte. Sin embargo, junto a ellas no debemos olvidar otros nombres valiosos: Delmira Agustini, voz señera inolvidable, y María Eugenia Vaz Ferreira, en Uruguay; en Argentina, aunque un poco más cerca de nuestro tiempo, Norah Lange, María Alicia Domínguez y María Julia Gigena, y en Chile, Aída Moreno Lagos, Winett de Rokha, María Monvel, Olga Acevedo y Chela Reyes.

En el cono sur de nuestra América se ha levantado un monumento literario en la textura lírica de sus poetisas de principios de siglo. Nos referimos a la poesía trascendente de la Mistral, la Storni y la Ibarbourou, como la más significativa muestra de esta onda expansiva de la gran poesía sudamericana escrita por mujeres.

GABRIELA MISTRAL/LA VIDA

Gabriela Mistral nace el 6 de abril de 1889, en la ciudad de Vicuña, pueblo montañoso de la provincia de Coquimbo, en el bajo norte de Chile. Fueron sus padres don Jerónimo Godoy Villaseca y doña Petronila Alcayaga. Al nacer recibe el nombre de Lucila, por lo cual su nombre civil es Lucila Godoy Alcayaga.

Don Jerónimo Godoy fue maestro rural y no careció de dones poéticos. Se le conocía como un payador de vuelo. Este viajero de la imaginación terrestre abandona el hogar cuando Gabriela tiene cuatro años de edad. La poeta crece entonces sin el afecto paternal, en medio de la naturaleza que la rodea, el amor de su madre y de su hermana Emelina, quince años mayor que ella. Será esta hermana quien la guíe por los quehaceres de la enseñanza.

La niñez y juventud de Gabriela se estructuran en un medio rígido y esforzado, en un ámbito familiar humilde y altivo. De la mano de Emelina lee a los cinco años de edad y a los seis escribe su primer poema. Al cursar el sexto año de enseñanza primaria su sensibilidad recibe un golpe artero: la dirección de la escuela solicita a su madre retirarla del plantel por carecer de condiciones y estar cerca de ser «retardada mental».

Este y otros hechos que rodean su niñez van fortaleciendo su personalidad frente a los avatares de la existencia, refuerzan la entereza vital que porta. Más tarde recibirá otras afrentas: al ingresar como alumna al Liceo de Niñas de La Serena es obligada a retirarse por ser persona de escasos recursos. Ello no era nuevo. Antes, en 1906, ya había sufrido algo semejante. El capellán Manuel Munizaga no la acepta como estudiante en la Escuela Normal de La Serena por tener «ideas paganas y sus escritos eran de tendencia socialista». Además se le echa en cara que «escribiera versos».

No obstante, en Santiago, en 1910, rinde en forma brillante exámenes para optar al título de profesora primaria. *A posteriori* desarrolla una feliz carrera docente: en 1911 trabaja como profesora en el Liceo de Niñas de Traiguén. De ahí pasa a Antofagasta, y en 1912 ingresa como maestra e inspectora en el Liceo de Niñas de Los Andes. El año 1918 el ex presidente Pedro Aguirre Cerda, a la sazón ministro

de Educación, la designa directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas. Luego la traslada a Temuco, para terminar como directora del Liceo de Niñas número 6 de Santiago en 1921.

En 1922, Gabriela Mistral inicia su carrera internacional al ser contratada por el gobierno de México. Viaja después a Estados Unidos y Europa, y en 1926 es designada secretaria del Instituto de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones. Más tarde, en Francia, inicia la Colección de Clásicos Iberoamericanos. En París, Madrid e Italia desarrolla una intensa labor en congresos, y en América dicta clases en el *Middlebury College* y en el *Barnard College*. En 1932, el gobierno de Chile le otorga el Consulado Vitalicio a Elección, el que desempeña en Nápoles, Madrid, Lisboa, Rapallo, México, Petrópolis y en Los Angeles (Estados Unidos).

Algunos de los principales homenajes y distinciones recibidas por Gabriela Mistral son: *Orquídea de Oro*, el *Prendedor de Cuatro Pétalos*, las *Flores Esmaltadas*, la *Pulsera de Oro*, la *Flor del Espíritu Santo*. En 1946, la Universidad Católica de las Américas le concede el *Premio de las Américas*. Un año antes, en 1945, recibe el *Premio Nobel*, y en 1951 Chile le otorga el *Premio Nacional de Literatura*. Durante su visita a Santiago en 1954, la Universidad de Chile la distingue con el título de *Doctor Honoris Causa*, el primero que confiere esa entidad en su centenaria vida. Igual reconocimiento le es concedido también por las Universidad de Columbia, en Estados Unidos, y Florencia, en Italia.

La vida de Gabriela siempre estuvo estremecida por acontecimientos *sui generis* que la desvelan y en que algunos pasan a ser sustento de una dramática leyenda. Tal sucede en 1909, cuando la poeta tiene sólo veinte años y se suicida su novio, Romelio Ureta. De esta dolorosa tragedia surgen poemas como *El Ruego* y los *Sonetos de la Muerte*, con los cuales, en 1914, obtiene el *Premio de los Juegos Florales de Santiago*.

La obra poética de Gabriela Mistral está recogida en sus libros *Desolación*, 1922; *Tala*, 1938, y *Lagar*, 1954. Otras obras suyas son: *Lectura para Mujeres y para Niños*, 1923; *Nubes Blancas*, 1929; *Breve Descripción de Chile*, 1934; *Poemas de las Madres*, 1950; *Epistolario*, 1957; *Canto a San Francisco*, 1950, y su póstumo *Himno a Chile*. En 1958 se

publica su libro *Contando a Chile*, que encierra ensayos y crónicas sobre los hechos de la chilenidad.

El 10 de enero de 1957 fallece Gabriela Mistral en el Hempstead Hospital, de Nueva York. En 1960 su cuerpo es trasladado a la ciudad de Vicuña y enterrado en Montegrande.

GABRIELA MISTRAL/LA OBRA

Aun cuando nunca será bastante, se ha reunido mucho estudio sobre la poesía de Gabriela Mistral, y entre ellos algunos que nos dan puntos claves de su trascendencia en la poética hispanoamericana. Gran número de estos *muchos* se encuentran demasiado a la vista, diríamos derramados por todas partes, y no sería del caso insistir en ellos. Sin embargo, tampoco podemos aislarlos del todo, por lo que el lector los hallará también sin remedio en estas páginas.

Antonio de Undurraga, en uno de sus tantos aciertos de su claro pensamiento crítico, nos ha dicho que la Mistral, junto a Pezoa Veliz, «es la primera en conquistar para nuestra poesía una forma, un lenguaje postmodernista poderoso». Y en otro acápite expone: «Ejemplar típico de América, poseedora de oscuras fuerzas raciales y cósmicas del continente, Gabriela Mistral tiene conciencia y orgullo de este determinismo, que si bien desde el punto de vista de la continuidad lingüística le impone limitaciones, en cambio le otorga la posesión de nuevos avances, matices y conquistas idiomáticas.» Luego agrega que en ello está la clave del «júbilo que produce su voz, y he aquí también las enconadas, miopes resistencias».

Luis Merino Reyes, crítico de síntesis clarificadoras, observa en la lírica mistraliana interesantes claves interiores. Ve en ella extenderse notaciones de pacifismo, el desencadenamiento visceral de la ternura humana, los acercamientos al tema bíblico, los impulsos por obturar una realidad como identidad propia o plural. En los *Sonetos de la Muerte*, Merino Reyes estima que se encuentra el núcleo de esta poética: «Su reproche ardiente a un Dios que parece pertenecerle; su religiosidad personal, en la cual se entremezclan un temperamento todavía juvenil y toda una simbología metafísica, no fue superado por Gabriela Mistral.»

Estas notas sobre ciertos rasgos de su lírica nos llevan

a considerar cómo la poeta ha luchado por encontrar y conservar su identidad, de continuarse como ser en la conciencia individual y de estar igual con los otros y con las cosas. Nos dicen cómo ella quiere sentirse representante de aquella realidad más profunda que a veces no vemos o nos parece ficción. En la Mistral existe como en pocos una obligatoriedad de ser terrestre, de agarrarse a la tierra con sus dos manos y con su corazón, pero también de hacerse de esa propicia idea del mundo que nos es necesaria. Quiere además oponerse a los falsos resplandores que éste nos echa encima a causa del hombre mismo y ligarse a lo que unívocamente es. Ver el mundo como versión primera para alabarlo, no para negarlo, pero al mismo tiempo para mostrar la penuria del ser que en él se desarrolla. Ese ser que la empuja hacia una inmensa soledad que a veces nubla la causa íntima de vivir que la obsede. Tal vez ella vio el mundo como en ciertos momentos pudo verlo Aragón: «Cómo queréis que hable de las flores / / y que no haya gritos en todo lo que escribo», decía el vate francés.

El arte de Gabriela Mistral se sitúa de esta manera ante el universo en actitud cognoscente, y no sólo se maravilla, sino que intenta penetrar lo que encuentra en las cosas de la naturaleza, conocer lo que la realidad le oculta. De ahí el acierto de Merino Reyes al señalar que el gran trasfondo de esta poesía se halla en los sonetos mortuorios. Allí está nítido el impulso primero que la desvela, el impulso fatal de intentar un nuevo nacimiento, este hacer nacer y desnacer la idea de las cosas, de situarse en un ángulo desde donde pueda mirar con sus dos ojos lo que camina por debajo o por encima de la vida. La poeta sostiene en sí la obligación de sacar la existencia individual de las simples verificaciones táctiles e irse al encuentro de sí misma, pero no sin antes palpar sus exteriores. La suya es poesía desde dentro y una vigilia por ese *afuera* que la acota en una realidad inmóvil. Es esta convergencia entre lo real y los ámbitos de la realidad buscada lo que la causa el temblor que la acerca a las imprevistas existenciales.

Por su parte, Fernando Alegría cree que el problema fundamental de esta poética, su turgencia y explosividad, la animación que la mueve, es posible encontrarla en *la génesis del amor* más que en otras circunstancias. Observa el com-

portamiento de la poesía de Gabriela y rescata las notaciones que inciden en la fatalidad de la vida, a veces envuelta en pliegues de sueños y ensueños, pero en la cual se alzan relámpagos mágicos que sueltan trozos de alegrías o las voces en las cuales la poeta avizora la corpulencia del mundo esperado. Alegría contempla esta fatalidad de la cual la Mistral trata de desprenderse en pos de obtener el amor negado por la vida, incorporándola o juntándola a otras inclinaciones que son en su verso pasión dominante: «En su regionalismo encontró, como es natural, su universalidad. Apasionada y violenta, tristemente tierna, rebelde en su devoción cristiana, pudo considerársele una mujer extraña. Miraba a la naturaleza con la serenidad de quien posee el secreto de la creación y animaba las cosas, grandes y pequeñas.» Antes, el crítico intenta un acercamiento a la globalidad de esta poética que es útil destacar: «Como un muro surgido desde las sombras, la idea de la muerte sale a detenerla en su peregrinaje hacia Dios. Reflexiona ante la muerte de seres oscuros, anónimos o nombrados vagamente, que la llenan de angustia y dolor primitivos, de un luto ebrio, enraizado en tumultuosas pasiones. Penando estas muertes vuelve a ser terrena. *Luto* es el alucinante poema de una mujer-árbol, a quien el luto le crece en una noche desde el pecho como una frondosa urdimbre de brotes y tallos.»

Este dolor que la poeta porta es el que la lleva a la plegaria, a las confesiones, a expresar su pronunciamiento ante el mundo. Es el que la vincula, querámoslo o no, con ciertas inclinaciones del conocimiento que tiene de una imagen primera de la realidad, de aquella existencia pura, inicial. ¿Cómo sucede esto en Gabriela? ¿Supo en sus lejanas tierras de Vicuña —o leyó— algo de poetas como Unamuno, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, quienes, al igual que ella, se interesaron por la pregunta de la existencia? Los *Sonetos de la Muerte* son anteriores a 1914, fecha en que son premiados en Santiago, y parecen ser escritos con sangre caliente. Undurraga piensa que fueron redactados por la Mistral alrededor de 1909, y que ellos no sólo fueron tres, sino tal vez doce.

Pero la relación con una postura antimodernista por parte de la poeta, la búsqueda de caminos para desprenderse de la tutela de Darío y entrar en los recintos regionales para

reencontrarse con sus impulsos y responderse las preguntas últimas que se formula, no es cosa totalmente resuelta. Sus relaciones con las filosofías de la existencia no han sido materia de estudio entre quienes incursionan en la poesía de la Mistral. La pregunta vuelve sola: ¿Conoció ella alguna de las obras de Unamuno o Machado? ¿Caería en sus manos jóvenes algo de Kierkegaard u obras de otros pensadores afines o todo no es más que algo que le llega por gracia, al golpe de la vida que le gesta por dentro sentimientos de dolor, de angustia, de tortura? ¿Habría conocido Gabriela los acercamientos intelectuales entre el pensador danés y los españoles? ¿Supo que don Miguel creía que se «piensa el sentimiento y se siente el pensamiento»? Unamuno publica sus libros *Poesía* en 1907 y *Rosario de Sonetos Líricos* en 1911. Antonio Machado da a conocer sus *Soledades, Galerías y otros Poemas* en 1907 y *Campos de Castilla* en 1912. Por su parte, Juan Ramón Jiménez edita ocho libros entre 1900 y 1909; esto es: entre *Atrio de Violetas* y *Las Hojas Verdes*.

Pero sea como fuera, si fue así o no, o de esta u otra manera, el tratamiento intelectual o la presentación del dolor que la poeta nos exhibe en su obra es posible encontrarlo entre las corrientes del río existencial. Su literatura así lo trasciende y, como bien dice ella, el padecimiento del dolor ha sido un *amargo ejercicio*. Los síntomas de la angustia unamuniana y de Machado se extienden también por toda la obra de la Mistral acercándola —o influenciando— por estos nexos globalizantes a poetas posteriores a ella, y sobre todo a los de su generación o a los más cercanos.

En los caminos principales que recorre esta poesía, esto es: la interpretación de la desgarradura primera del ser, de la naturaleza que la circunda y la ferviente necesidad de la ternura que le punza, la problemática con que ve el tiempo, las cosas, el mundo en general, la llevan a instalarse entre las improntas existenciales. En los *Sonetos de la Muerte* está a la vista la rotura irracional, la angustia que clama, la verificación de la muerte, situaciones que la hunden cada vez más en una soledad que se estira sin desaparecer. Así la visión parece estar nublada por la intensidad del sentimiento. La poeta sabe que está en el lecho de la vida, pero al borde de ser precipitada al abismo que le pondrá fin. Como en Unamuno, la muerte está aquí sentida como otra congoja de

la soledad, como otra circunstancia del ser que espera la prisión final de la nada.

Por otra parte, Gabriela presiente que el ser que no es capaz de traspasar el aislamiento de la soledad, que no se entrega a la trascendencia del amor, se halla desligándose del mundo tal si estuviese muerto en vida. De ahí que en ella el amor sea desesperado, generalmente dramático, y en ocasiones trágico. Buscaba, como dice Schürer a propósito de otros, «con furia a través del amado algo que está allende éste, y como no lo halla, se desespera». De este modo se encuentra cara a cara con la pesadilla de la inmortalidad y pretende evadirse del círculo que se crea o le han creado. No olvidemos que estos enfrentamientos con la soledad es una de las imprevistas maduradas del existencialismo.

Desfilan o aparecen ante la poeta para ser contemplados los hechos amables del universo, pero igualmente aquellos que nos procuran las contradicciones que nos inundan desde la compañía del amor. Y como ella no tiene otra alternativa que el amor ante la vida y no ve otra salida para las desventuras que provienen de ella, está en la obligación de hacerse del otro y salvar los designios de la infinitud que la aprietta. Hacerse del otro o que el otro la haga suya. Se contempla en el mundo como también se verá en otro gran poeta: Saint John Perse: «Esta cosa errante por el mundo, esta alta ansia por el mundo y en todas las huelgas de este mundo.»

En general, la mayor parte de las preocupaciones de los filósofos de la existencia, sean estos moros o cristianos, es lo que suelta esta poesía anticipadora y propagadora de la Mistral. En *Desolación* surge la vida en su realidad brutal, con sus tinieblas, que sólo son alumbradas por vagas chispas; el misticismo en que se arrebujaba ante el dolor, ese dolor que mana desde un surtidor inacabable y que necesita ser vencido con fuerzas propias; el realismo que la conduce a saber ver, el *saper vedere* que busca la razón para extirpar la angustia; la endeblez del ser, su congoja ante el abismo al que se asoma.

Todo el arte de Gabriela se va transformando en una obligación de amor, que va desde la desesperación a que la somete la presencia de la muerte en el ser amado hasta un amor que encuentra la ternura. «En la mujer todo amor es maternal», decía Unamuno. Este desocultamiento de la intimidad en el sentimiento amoroso es esencial en esta poesía

mistraliana junto a otra instancia que la vuela: la búsqueda de la resignación. Para asirla se acerca a la idea cristiana de la salvación de manera original. De este modo, Dios se proyecta en ella desde dentro hacia afuera, no desde afuera hacia dentro. Este correlato religioso de la poeta está surto en toda la extensión de su obra. Parece ser que en ésta el Cristo encontrado se le escapa, pero vuelve y está presente en cada acción o pensamiento y muy fulgurante en sus aproximaciones a la realidad de la muerte. No obstante, la singularidad de la poeta está en que en estas concreciones no deja de lado su condición adivinante, de vate que despide sombras.

Como bien decía nuestro Omar Cáceres, «los poemas existen, nos aguardan»; las cosas existentes que rodean al hombre son para Gabriela imponente parte de la existencia. Más cerca del desarrollo de la antigua filosofía griega que de la israelí, como generalmente se cree. Las cosas son para ella sustancial complemento del hombre, y al entablar diálogo con ellas es para incorporarlas a su mundo como existentes vivos, casi viscerales, y no sólo letárgicos suplementos o aditivos para nuestra vida, simples piedras frías. La poeta no quiere únicamente discutir ni objetivar las cosas, sino sumarlas a su existir mismo. En su poesía todo tiende a resolverse a través de la pasión de vivir, de ver y penetrar la realidad que observa con esa otra individual que porta. Confía en que su visión de lo real no puede engañarla y sólo ella se vale para llegar a romper el muro de tinieblas tras el cual se oculta.

JUANA DE IBARBOUROU/LA VIDA

En oposición a los ciclos atormentados que cruzan la existencia de la Mistral y de Alfonsina Storni, en Juana de Ibarbourou se intensifica la disposición de vivir. La intimidad fluye en su poesía, proclive a lo erótico. Es la reviviscencia de la pasión, la alegría de la entrega y símbolo de la femineidad puesta por encima de los entrecruzamientos rígidos de la realidad y sus obstáculos.

Juana Fernández Morales, nombre de pila de la poetisa, nace en la pequeña ciudad campesina de Melo, capital del departamento de Cerro Largo, el 8 de marzo de 1895. Su padre, Vicente Fernández, era oriundo de Lugo, provincia

gallega, y su madre descendía de familias de raíz española. Aun cuando Juana recibe su primera enseñanza en un convento de Melo se la considera una feliz autodidacta.

En 1915, a la edad de dieciocho años, la poeta contrae matrimonio con Lucas Ibarbourou, de profesión militar, fecha en la cual abandona su apellido de soltera y adopta el de su marido para su carrera literaria. Esta había comenzado a temprana edad y sus primeros poemas se dan a conocer en la prensa de Melo. Más tarde, trasladada a Montevideo, el diario *La Razón* y algunas revistas de la época publican producciones suyas. Es en este momento cuando Juana Fernández, transformada en Juana de Ibarbourou, usa un nuevo pseudónimo (Jeannette d'Ibar), el que luego desecha definitivamente.

Vicente A. Salaverry es uno de los primeros en destacar, en el diario *La Razón*, el valor de la poesía de Juana de Ibarbourou. Y en 1919, al aparecer en Buenos Aires su primer libro, *Las Lenguas de Diamante*, la poeta inicia el camino que la hará conquistar el medio literario continental y una enorme resonancia dentro del habla hispana.

Su producción poética, así como la que escribe en prosa poética, sigue un itinerario de pausas prolongadas. En 1929, cuando se cumplen diez años desde la aparición de su primera obra, es proclamada como *Juana de América* en un acto que se realiza en Montevideo y que presiden Alfonso Reyes y Juan Zorrilla San Martín, el autor de *Tabaré*. El hecho testimonia el alto grado de popularidad alcanzado por la obra y personalidad de la autora.

La Academia de Letras del Uruguay la designa *Miembro de Honor* de la entidad y recibe el reconocimiento de los países vecinos y de aquellos que están más allá del continente. En Chile, Humberto Díaz-Casanueva escribe el prólogo para *Sus Mejores poemas* en 1930, y Solar Correa, frente a la magnificencia que la poeta crea a su alrededor, escribe este testimonio de admiración: «Tiene las formas armoniosas: es gesto vivaz, brusco. Unos cabellos negros y carmenados enmaráñanse sobre su piel mate, adelgazando sus *joues bouffies* y haciendo más profunda la sombra de sus ojos. A la inversa de Gabriela Mistral, halla en la vida un pagano deleite, gózase en su amor dichoso y aunque tiembla ante las ideas de la

muerte y del olvido, ello no logra enturbiar las claras linfas de su poesía.»

En España, nuestro buen amigo Federico Carlos Sainz de Robles, más que deslumbrado, la proclama «excelsa poeta, acaso la más grande que han producido las letras hispanoamericanas». Y también: «Las poesías de esta musa de carne y hueso son imposibles de olvidar, cosquillean para siempre en el hervor más apasionado de nuestras evocaciones.»

La obra poética de Juana de Ibarbourou, tanto la que escribe en verso y en prosa, la constituyen los siguientes libros: *Las Lenguas de Diamante*, 1919; *El Cántaro Fresco*, 1920; *Raíz Salvaje*, 1922; *La Rosa de los Vientos*, 1930; *Estampas de la Biblia*, 1934; *Loores de Nuestra Señora*, 1934; *Chico Carlo*, 1944; *Perdida*, 1950; *Azor*, 1953, y *La Pasajera*, 1967.

En 1968 se editan en España sus *Obras Completas* (tercera edición).

Juana de Ibarbourou fallece en 1979. Su desaparición, como la de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, a la que también debemos sumar la de Delmira Agustini, deja un vacío difícil de llenar y una tarea ardua para las nuevas generaciones americanas.

JUANA DE IBARBOUROU/LA OBRA

Frente a la poesía de Juana de Ibarbourou se nos vienen encima ciertas reflexiones acerca de lo qué es y para qué sirve la literatura, y dentro de ella la poesía. Recordamos, en especial, aquéllas de otra mujer singular: Simone de Beauvoir. Ella nos dice que por la literatura su ser se instala en otro mundo, que ése es el milagro que le produce y lo que la hace diferente de la simple información. También nos agrega que este universo literario —la *literaria*, como decía Sady Zañatu— a nadie le es dado por sí, y por ello existe la necesidad de descubrirlo. Y ha de ser el escritor quien deberá hacerlo para los demás y para sí mismo. De este modo toda obra literaria se manifiesta ante el creador como obligación de investigación de la realidad, sobre todo en el poeta.

El mundo que Juana de Ibarbourou obtura anida en un afán de descubrimiento. De ahí el nexo con esta y otras notas de la Beauvoir. Creemos que en ella se encarna de nuevo el mito de Venus, su reviviscencia en el simbolismo de la poesía

hispanoamericana contemporánea. Acaso sea este punto clave el que tan bien ha visto el poeta Luis Droguett Alfaro cuando nos dice que este «ámbito de superior jerarquía humana y estética, el canto al amor conyugal y la contemplación gozosa de la naturaleza, le dan a la lírica de Juana de Ibarbourou hermosura de fruta y tonalidad familiar. Es una de las voces más puras, sin sofisticación, y con mayor gracia y encanto en la lírica hispanoamericana, cuyo verso fluye musical».

En la poeta se despierta una actitud liberadora de las amarras de su tiempo, a la vez que una acción propagadora de dicha actitud. Es «una desnuda virginidad», según Torres Bodet. Su ímpetu la lleva a explorar por sobre la contemplación estática, pues quiere ir más allá de eso, de la placidez que la incomoda, pues necesita echar a un lado todo aquello que le impida penetrar la vida como es, contemplarla en su núcleo. Así ella opera en un sentido iluminador sobre las cosas. Y la investigación que la lírica realiza sobre la realidad para echar luz sobre sus simas misteriosas y llegar a los pliegues del sentimiento es, en el caso de Juana de Ibarbourou, una actitud sensorial más que reflexiva, aun cuando estas instancias se crucen —yuxtaponiéndose— en ciertas oportunidades.

El poeta uruguayo Hugo Emilio Pedemonte, que a sus condiciones líricas une un sentido crítico iluminador, nos dice, al observar las aproximaciones que la poeta tiene con la poesía de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira: «En lo estrictamente lírico, esta poeta representa, más que a una literatura postmodernista, un antimodernismo impremeditado, que en su época obtuvo la celebración, aun cuando no se veía hasta que punto lo era.» Es en esta situación de cambio que el crítico recoge donde vemos que el sentido de *investigación*, a que alude Simone de Beauvoir, es una constante que se advierte en el desarrollo de la poética ibarbourouiana. El nexos natural con las cosas simples, con el ámbito familiar y el alrededor inmediato denotan que en la poeta el estado de investigación del mundo es un hecho vivencial, no premeditado. Fluye como surge la inocencia que revela mundos ignorados o nuevas concepciones de esos orbes.

Hugo Emilio Pedemonte nos ofrece otro indiscutible cuadro sobre esta poesía: «La originalidad de Juana de Ibarbourou consiste sobremanera en este hito cotidiano; es un poeta

de lo efímero transvasado a una cualidad de lo perdurable: el recuerdo, la emoción estética de todos los momentos sensuales salvados en la poesía. La aereación bucólica de sus temas, tocada de la impronta panteísta, que es una de las más insistentes proyecciones del lirismo uruguayo, provee la presencia de la obra. La campesina enamorada que protagoniza a *Las Lenguas de Diamante* está en su ambiente insustituible, exultante en la gran égloga de la naturaleza, vivificándola con una adolescencia que plectora la *edad de la gracia* que nos enseñó Aníbal Ponce. En el mundo circundante, en donde flores y trinos, nidos y árboles son vivencias, campea un aleyuya, una dulzura también de pastoral eufónica, adorante y cromática.»

La poesía de la Ibarbourou es la explosión de un gozo que se aposenta en el *corpus* de la poeta; es una tempestad de amor que procura salir de los claustros interiores. Hay en ello un *hecho misterioso*, cierta misteriosidad, como dice Laín Entralgo. Es la desesperación de la vida por mostrar las circunstancias de la felicidad a toda costa. O bien podría ser la protesta contra el dolor inferido, contra la naturaleza de la desventura. Cuando un poeta es capaz de descubrir entre las contingencias de la vida el gozo de vivir, que no puede ser evitado, es necesario recordarlo. En nuestra poeta vemos que nada de la vida aparece aniquilable; los encarcelamientos del ser por algunos estados de la realidad inhóspita son separados y dan paso al monumento que estructuran las revelaciones del amor tratado a fuego. Estamos así frente a un ser que sólo quiere ver la realidad como celebración de la vida.

Quien hurga con acierto en estas aproximaciones a los interiores de esta poesía es otro uruguayo notable: Alberto Zum Felde. En *Las Lenguas de Diamante* el crítico encuentra «un amor ajeno a todas las sutilezas y complicaciones intelectuales de nuestra civilización; amor simple, primitivo, natural, hecho de instinto poderoso y de gracia poética, como el de una criatura de los campos, como el de las palomas». Zum Felde anota otros vestigios de esta poesía a veces ignorados: «Como consecuencia de ese naturalismo primitivo y gozoso que acabamos de comprobar, nótase en la poesía de *Las Lenguas de Diamante* una absoluta ausencia de sentimentalidad cristiana. Entera y esencialmente pagana, la poeta desconoce o rechaza ese romanticismo amoroso que engendró

el Medioevo, el de los Trovadores y los Caballeros, cuya influencia ha sido tan grande en la moderna literatura. De las idealizaciones propias de los siglos místicos y caballerescos —cuya suprema personificación puede estar en Beatriz o en Laura— se pasó —agotado ya el sentimiento espiritualista y cristiano que las inspiraba— a un convencionalismo literario, insincero y retórico, que cubría la naturaleza en el manto de un falso pudor, ocultando los sexos. No se encuentra en Juana de Ibarbourou ni rastros de esas fementidas idealizaciones que convertían al amado en un serafín vestido de literatura. Es demasiado sincera y sana para ello. El amado, en sus versos, es un hombre de carne y hueso, tal como en la vida; un hombre entero y verdadero, tal como la naturaleza lo ha hecho.»

Su poema *Fuerte Lazo* clarifica este pensamiento de Zum Felde y determina que la contemos entre quienes el amor no es sujeto de discusión, sino de apresamiento vital. Es evidente que su poética se separa, por ejemplo, de aquellas instancias de una soledad radical, del trance unamuniano de «perseverar en su ser», que epocalmente pudieron atraparla. En ella cualquier oscuridad cernida sobre el hombre se disipa y disuelve en la obligatoriedad de entrega, en aquel instintivismo que brota de la esencia de saber para qué, finalmente, una mujer está en el mundo. La entrega de la poetisa, más que ebriedad amorosa, como algunos han visto estas inclinaciones, es una vuelta a los quehaceres primeros de la criatura en la tierra, toca los lindes puros, cercanos a un paraíso ido o sorprendido. Dice el poema en una de sus partes:

Crecí
para ti.
Tálame. Mi acacia
implora a tus manos el golpe de gracia.
Por ti sufriré.
¡Bendito sea el daño que tu amor me dé!
¡Bendita sea el hacha, bendita la red,
y loadas sean tijeras y sed!
Sangre del costado
manaré mi amado.»

Aun en su poesía posterior, en la que la poeta intenta verse en el pasado, esta radicalización del sentimiento no sufre

cambios. Al revés, esta conexión con su intimidad más profunda no cambia ante la movediza constitución de la realidad que va encontrando. Es que en esta poesía, como hemos visto, raras veces se aventura la soledad. Este verso que nace naturalmente, como el agua y la luz, no es de alguien que pueda sentirse solo. La clave está en que la poeta se ve proyectada hacia los demás, es una punzada que incita a la eternización de ser que se comunica, que se entrega en demanda de recogimiento y amparo.

Las inclinaciones claves de la poesía de Juana de Ibarbourou siguen este camino y el amueblamiento del lenguaje coopera a la transparencia con que ha llegado hasta nosotros.

ALFONSINA STORNI/LA VIDA

Uno de los buenos retratos de Alfonsina Storni a que hemos tenido acceso es el de Solar Correa, quien así la describe: «Su figura tuvo algo de desconcertante. Su rostro joven, de rasgos mogólicos y labios gruesos, sensuales, formó raro contraste con su blanca cabeza de marquesita versallesca. *Ratoncillo blanco* la llamó un crítico, aludiendo a su pelo y a su cuerpo nervioso y menudo. Abrumóla la vulgaridad cotidiana, y este estado de alma nos la convirtió en una admirable intérprete de la vida moderna. Nunca dio la sensación de naturaleza que se respira en la Ibarbourou o la vibieza de hogar que fluye de los versos de María Enriqueta. Alfonsina evocó mejor la ciudad, el tráfigo de la calle, la monotonía ominosa de los altos edificios, los trenes, los parques urbanos...»

La poeta había nacido en Suiza, en la Suiza italiana, el 29 de mayo de 1892, un año después que sus padres regresaron a Europa desde Argentina, donde se encontraban viviendo. En 1896 la familia Storni retorna a América y se radica otra vez en Argentina. Alfonsina Storni cursa sus estudios en la Escuela Normal de la provincia de San Juan y les da término en la de Santa Fe en 1909, en La Coronda.

Más tarde se traslada a Buenos Aires, ciudad en que trabaja en empleos modestos e intenta sin éxito actividades comerciales. Luego se incorpora a la enseñanza y ejerce como profesora primaria y secundaria. En esa época la atrae la

magia del teatro y tiene a su cargo la compañía infantil Labarden. Otro rasgo de su carácter se manifiesta también durante este período de su vida al frecuentar tertulias y reuniones literarias en los cafés bonaerenses. Es la primera que da ese paso, demostrando su actitud rebelde a la realidad circundante.

J. M. Castiñeira de Dios, en una reseña sobre la poeta, nos dice que le preocupó siempre el dominio secular del varón y luchó contra él; fue una rebelde interior, no contra la ausencia política de la mujer en el mundo de su tiempo, sino contra la posición femenina de sumisión al varón. Tuvo como obsesión que la mujer debía proceder en todo como el sexo fuerte. En el prólogo de su *Antología Poética* expuso su postura social: «Ya traía aparejada la posición crítica, hecho universalmente difundido de una mujer del siglo XX, frente a las tenazas todavía dulces y a la vez enfriadas del patriarcado.»

El poeta Arturo Capdevilla nos da una visión razonada sobre otro de los problemas primordiales que acucian a la poeta en cuanto a las creencias. Así nos dirá: «No creía en nada, Alfonsina, ni llegaría a creer jamás.» Estos signos de ateísmo que surgen son otros rasgos de esa personalidad desbordada que manifiesta en múltiples circunstancias de su vida, en especial en ese «amor entendido como una especie de furor genésico» o de «naturaleza genesiaca», según Giusti.

En 1916, cuando tiene veinticuatro años, Alfonsina Storni publica su primer libro, *La Inquietud del Rosal*. A esta obra siguen: *El dulce sueño*, 1918; *Irremediablemente*, 1919; *Languidez*, 1920; *Ocre*, 1925; *Mundo de siete pozos*, 1934, y *Mascarilla y Trébol*, 1938. A su obra poética la autora agrega las escritas para el teatro: *El amo del mundo*, 1927; *Cimbelina en 1900 y pico* y *Polixena y la cocinerita*, 1932.

Además de los viajes de su niñez, la poeta realiza otros dos viajes a Europa, en 1930 y 1934. El 25 de octubre de 1938, Alfonsina Storni pone fin a su vida suicidándose en el mar, en su mar del Plata, al saberse atacada por una enfermedad incurable. El suicidio de Alfonsina sucede sólo meses después que Leopoldo Lugones hiciera lo mismo.

Alfonsina Storni deja tras de su trágica muerte una leyenda de rebeldía, de pasión por la libertad, de una violenta necesidad de mutar, que ha conmovido y seguirá conmoviendo.

ALFONSINA STORNI/LA OBRA

Existe en el poeta una necesidad de corresponder al tiempo transitorio que vive, de aprisionarlo a través de sus vivencias, de sus vigiliias por dentro y por fuera y en general al acontecimiento del mundo que contempla desde su particular visión de las cosas. En la poesía de Alfonsina Storni estas constantes que se observan en el poeta y en su lírica se realizan a través de las interrogantes a que somete su existencia, la que pugna por asilarse en su esencialidad y en los sentimientos contrarios a la destemporalización del orbe poético.

No hay en la poesía argentina, cosmopolita perenne en nuestro siglo y que nace a partir del novecientos a expandir su esplendor, según piensa José González Carbalho —sólo quedan *Martín Fierro* y otros para señalar que no siempre fue así—, otra poeta que se acerque a la expresión y lineamiento de Alfonsina Storni y entregue esa atmósfera de entendimiento natural y correspondencia que se crea entre el ser y las cosas.

En unos versos iniciales en el poema *Sábado*, escrito antes de 1918 y publicado en *El Dulce Daño*, la poeta nos da la clave del camino que recorre en la poesía argentina y de habla hispana:

«Levanté temprano y anduve descalza
por los corredores; bajé a los jardines
y besé las plantas;
Absorbí los vahos limpios de la tierra
Tirada en la grama.»

La absorción de la realidad circundante, como sucede en otros grandes poetas americanos del sur, valga el ejemplo de Neruda, se precipita dentro del ser de la hablante desde sus primeros intentos líricos. Es vaciada en ellos con cierta dinámica escritural que excede la identidad propia de su tiempo. Si bien el alrededor está ahí, a su lado, la poeta arranca de él reservas intempestivas; ve en él la posibilidad de sustentar revelaciones líricas vírgenes o trayectos desconcertantes, como a veces se observa en la poesía de Juana de Ibarbourou, pero en sentido estricto.

A veces creemos ver que la poeta sugiere el mundo al

revés de Capdevilla. Como a éste, también la aquejan el dolor y la muerte, pero ella va tras desocultar su núcleo, pretende dejarlo a la vista con sus perfecciones e imperfecciones, más allá de los simples trazos conceptuales. La conciencia estética que va delimitando este universo poético logra siempre ir muy cerca de la vida. Se diría que en ella todo es vital, una actitud de recoger cuanto existe pluralizando la existencia. Es una historia humana que sigue pasos nuevos después de cada experiencia, que anda y desanda los más anchos espacios del sentimiento.

El riguroso crítico y sagaz ensayista que es Antonio de Undurraga nos da una acertada síntesis de la imagen total de su poesía: «La obra de Alfonsina Storni tiene el relevante mérito de ser una poesía que constituye un orbe poético perfectamente delimitado, con sus respectivos ciclos y evoluciones.» Y más adelante: «Su poesía es una larga y precisa reflexión sobre el amor, que envuelve planteamientos escépticos, sarcásticos, pesimistas, de patético contenido emocional, los cuales se manifiestan en un sentido de lo mutable, de la caducidad de la vida y la memoria humana. Por tanto, su experiencia lírica alcanza los difíciles planos de lo trascendental femenino, traducido en un intenso y griego amor a la vida.» Luego agrega: «Por los elementos de instantánea radiografía emocional, escritos con suma urgencia íntima, urgencia de tiempo y espacios vitales, su poesía, en lo esencial humano, se aproxima mucho a la manera como fue escrita también (en cuanto al impulso de escribir como única y posible salida) la de Bécquer, Verlaine y otros.»

En el libro *Ocre*, el poema *La Palabra* ofrece este enlazamiento primigenio entre la poeta y la naturaleza:

«Naturaleza: gracias por este don supremo
De verso, que me diste;
Yo soy la mujer triste
A quien Caronte ya mostró su remo.

¿Qué fuera de mi vida sin la dulce palabra?
Como labra
Sus arabescos ocres,
Yo me grabé en los hombres, sublimes o mediocres.»

Debe existir una natural confabulación del sueño y de realidad, dice Alfredo Lefebvre, para lograr las estructuras poéticas perdurables. Añade que es esta armonía, que en ocasiones es recogida por algunos, la que hace que el hombre y el tiempo sean unidos por el acto poético. Lefebvre va tras de probar la trascendencia de la poesía y aquella posible infalibilidad que porta la obra de arte. Pensamos que estas constataciones críticas se avienen con el curso que desarrolla la poesía de Alfonsina Storni. Volviéndose sobre sí misma, esta mujer singular establece sus presentimientos en relámpagos quemantes que transportan en sí las instancias del sueño con el ser, que es clave de las cosas. En el poema *Canción de la Mujer Astuta* expresa:

«Cada rítmica luna que pasa soy llamada,
por los números graves de Dios, a dar mi vida
en otra vida: mezcla de tinta azul teñida;
la misma extraña mezcla con que he sido amasada.»

Julieta Gómez Paz, poeta y lúcida ensayista, nos llama la atención sobre algunas de las predilecciones que se observan en la poesía de la autora de *Mundo de Siete Pozos*. Así nos da su visión sobre lo que ella denomina *poemas objetivos*, y a los que nosotros vemos como otra muestra de la correlación o correspondencia entre el asombro del poeta y las cosas. Dice: «Si elegimos uno de los poemas objetivos, en apariencia, de *Mascarilla* y *Trébol*, el titulado *Una Gallina*, percibimos en él una vivencia plena cruzada de preguntas que inquietan sentidos trascendentes, aquellas *grandes verdades* a las que aludió en *Palabras a una Madre*. Esta vez con mucha sobriedad y con elementos simples, la radical angustia se hace presente desde la primera estrofa: «Una tarde de tantas. Baja el agua / la voz de toda cosa moribunda / y el sol le pone al día un lindo ex-libris en oro, azul cobalto y rosa vivo.»

En el ensayo de Julieta Gómez Paz hay una visión de la poesía de Alfonsina Storni que denota singularidades atraentes en muchos de sus aspectos. Uno de ellos se refiere a la *primavera* como símbolo dominante a través de su obra. Este acierto de la ensayista al revelar como una fuerte clave los signos de la primavera en esta obra poética lo señala

el siguiente párrafo: «No es azar que la primavera esté presente en esta poesía ni que sea su sustancia la que recoja el ser de Alfonsina Storni. Toda su vida estuvo regida por esta hora inquieta y turbulenta. Había nacido en plena primavera del hemisferio norte y eligió para morir un octubre nuestro. Pero más allá de esta cronología (o misteriosamente condicionada por ella), Alfonsina veía el mundo en permanente trance de floración y se sentía a sí misma naturaleza trepidante. La primavera es el símbolo insistente, fundamental de su poesía, del que extrae constantemente los elementos para autodefinirse y expresarse, y resultaría monótono si no fuera por la riqueza de atributos que destaca en él para expresar su singularidad vehemente.»

Dijimos que Alfonsina Storni surge en un momento de excepción en la poesía argentina y tanto la exaltación íntima y las obturaciones y expansiones escriturales que consigue se enlazan —o estiran— epocalmente con las otras corrientes que personifican poetas como Arturo Capdevilla, Alfredo R. Bufano, Enrique Branchs, Conrado Nalé Roxlo, Fernández Moreno y otros. Ella es sólo ocho años mayor que Borges y siete que Córdova Iturburu. La vibración del ser de su tiempo, del ser natural que la poeta expone empujada por agujones que desangran, la llevan desde sus primeras invocaciones a un contorno desprendido del tronco modernista. Su lirismo tiene ya su propio punto de partida para el desarrollo de los nuevos horizontes a que aspira su poética.

Del realismo que encuentra en torno pasa hacia una captación de la realidad como experimentación personal, lo que la conduce hacia consecuencias extremas y la relacionan con el vanguardismo europeo del momento. La poeta se siente subyugada en el florecimiento de la pasión humana que crece dentro de ella y se hurga ferozmente, a veces vaciando este sentimiento dentro de un movimiento expresivo ebrio de necesidades externas e internas. La poesía de Alfonsina Storni se centra así en una acción que ilumina lo que ve surgir a su alrededor o dentro de sí misma. Sin embargo, la atracción del sueño no la deja. En ella, como en muchos poetas europeos, la poesía pasa a ser un medio de conocimiento, a lo mejor el más alto, como piensa Heidegger; un entender que se torna en sujeto que mortifica y la lleva a crear nuevos universos. Observamos así una actitud poética que desea regresar

el mundo dado. En ella está a la vista la necesidad o un querer salvar la libertad para recomponer el orbe y llevarlo por caminos donde la vida no se sienta una realidad para la muerte. Llegamos, pues, a estar frente a la pasión del solitario, a la del ser transitorio que después de indagar su soledad quiere precipitarse dentro del encaje supremo de la luz y trascender a mundos benévolos.

Poco antes de morir la poeta escribe un poema amparador, pleno de un resplandor vital, nutriente de una vida preciosa. El poema es también una despedida luminosa, diríamos apolínea, si no contuviera al mismo tiempo fermentos románticos. Con este antisoneto, como algunos lo llaman, ella se despide del mundo y se dispone a entrar en el misterio. Pero de todo el poema se desprende algo como una vigilia de serenidad clásica. Al cansancio de vivir, si bien se le anexa la pena de dejar el mundo, se agrega el hecho de estar dosificado por una presencia de ánimo que le llega por la vida misma y a la que no obstante es capaz de abandonar para siempre. El texto del poema *Voy a Dormir* es el siguiente:

«Dientes de flores, copia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos escardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación: la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases

para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido...»

Alfonsina Storni nos ha dejado uno de los testimonios poéticos descollantes del ser americano, de ése que ama la vida y que no obstante es capaz de abandonarla. Y ella, que no trató de evadir sus contradicciones, al dejarla para siempre, lo hace con una plegaria. Es que, como decía Kafka, toda gran poesía tiende, naturalmente, a ser nada más que oración.

La fragmentación: Principio ordenador en la ficción de Luisa Valenzuela

PATRICIA RUBIO
Skidmore College, New York

Si bien en poesía la mujer se destaca desde comienzos de siglo, en narrativa hubo un cierto retraso, el cual está siendo puesto al día con gran ímpetu. La doctora Patricia Rubio nos hace un enfoque de la narrativa de la argentina Luisa Valenzuela, una de las tantas mujeres que se han echado sobre sus hombros la responsabilidad a que aludimos.

La obra de Luisa Valenzuela encuentra su espacio entre aquella literatura y arte contemporáneos que producen lo que Umberto Eco ha denominado «obras abiertas». En ellas, la armónica y prolija imagen de la realidad sustentada en los presupuestos de la lógica y el silogismo se deshace y se abre a otros campos más amplios y complejos en los cuales las leyes de causa y efecto dejan de operar en términos unívocos. La visión de mundo armónica de la novela realista, modo al cual se adscriben la primera novela de Luisa Valenzuela *Hay que sonreír* y su primera colección de cuentos, *Los heréticos*, se desintegra ante la irrupción del deseo, la crueldad, la tortura, el instinto, lo enfermizo, lo fantástico. El discurso se ve trastocado y las reglas que rigen su ordenación prescriptiva pisoteadas: el anacoluto y el oximoron reemplazan a la comparación y la sinécdoque. La lógica causal determinante de la historia es sustituida por la disyunción y la asociación. No es la certeza, sino la ambigüedad, la que define la realidad ficticia. El objetivo de la escritura no es la reproducción «mimética» de la realidad, sino la creación de mundos ficticios que den cuenta de su proceso mutante. Se trata de una escritura que no asevera ni define, sino de un discurso que

cuestiona e interroga al mundo, interrogándose al mismo tiempo a sí mismo.

Una de las unidades estructurales centrales de gran parte de estos textos «abiertos» es el fragmento. En tanto que éste, en palabras de Octavio Paz, es «una partícula errante», implica la destrucción de la linealidad del discurso y de la historia, y su apertura o dispersión en múltiples sentidos. Si la hilación que rige el enunciado y la enunciación de la novela realista ingenua revelaba el dominio de la visión racional y logocéntrica del mundo, el fragmento se instaure como unidad expresiva de lo irracional y lo sorprendente.

No extraña, por tanto, que el fragmento constituya una de las unidades eje de casi toda la obra de Luisa Valenzuela, o al menos de algunos de sus textos más ambiciosos: *El gato eficaz*, *Como en la guerra*, *Libro que no muerde* y gran parte de los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*¹. Tal preocupación, afirmada por la propia autora, «We are fragmented; nothing is univocal; there is no unity; God is unity; we are pieces»², está manifiesta ya en su primera novela, *Hay que sonreír*. En ella, como en otros textos posteriores, *Donde viven las águilas*, *Mi potro cotidiano*, *El lugar de su quietud*, por ejemplo, la fragmentación no interviene en la estructuración del texto, pero sí está presente como unidad temática. Los personajes de estos relatos son víctima, ya sea de la fragmentación física, como en el caso de Clara en *Hay que sonreír* y del protagonista de *Mi potro cotidiano*³, o se hayan fragmentados

¹ Las obras a que hacemos referencia en este trabajo son: *Hay que sonreír* (Buenos Aires: Editorial Américalée, 1966); *El gato eficaz* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972); *Aquí pasan cosas raras* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975); *Como en la guerra* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977); *Libro que no muerde* (México: Universidad Autónoma de México, 1980); *Cambio de armas* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1982); *Donde viven las águilas* (Buenos Aires: Editorial Cultura, 1983).

² Evelyn Picon-Garfield, *Women's Voices of Latin America, Interviews with Six Contemporary Authors* (Detroit: Wayne University Press, 1985), p. 153.

³ En *Hay que sonreír* se fragmenta el cuerpo de Clara primero ilusoriamente en el truco circense de la flor azteca que provoca la ilusión óptica de que la cabeza es separada del cuerpo. La novela, sin embargo, termina cuando el esposo, el ejecutor del truco, lleno de odio hacia la protagonista, está a punto de cortarle el cuello, fragmentándola así definitivamente.

por la visión dualista/mecanicista del mundo contemporáneo occidental, como sucede con la protagonista de *Donde viven las águilas*⁴. En casi todos los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*, *Donde viven las águilas* y, por cierto, en varios de los de *Cambio de armas* encontramos que la fragmentación rebalsa los márgenes de lo individual y compromete también lo social. Se trata de la fragmentación de una sociedad entera, consecuencia de la persecución, la opresión, la mendacidad, la tortura y su corolario, el miedo. El país se halla fragmentado entre los de la ciudad y los del interior, entre los habitantes de la superficie —los opresores, los acomodados— y los de la clandestinidad, quienes perciben las cosas raras que revelan la fragmentación del país y desenmascaran la aparente tranquilidad y orden oficiales:

«Cierto que algo está pasando en el interior del país y quisiera unirme a ellos. Siento que tenemos —tengo— miedo», dice la narradora de *El lugar de su quietud* (*Aquí pasan cosas raras*, p. 123).

La fragmentación puede determinar la estructuración y afectar los diversos niveles textuales. En el plano del acontecer, por ejemplo, *El gato eficaz* incorpora una serie de «minirrelatos», enumerados correlativamente de 1 a 18, cuyo orden en el texto responde a distintos principios, ninguno de los cuales es lógico-causal. Cada uno de estos textos, por otra parte, tampoco desarrolla necesariamente una línea incidental de principio a fin. Se trata de retazos de experiencias, de sensaciones, de sueños, de imaginaciones y ocurrencias de una voz narrativa que no se deja definir; estos minirrelatos están organizados tanto interna como externamente por asociación y yuxtaposición. Entre cada uno de ellos y en ellos mismos existen vacíos que sólo se llenan con otros textos que a su vez abren otros espacios que quedan sin llenar:

«El me dijo mañana nos veremos y ella de inocente le creyó. ¿Cómo una mujer gato no pudo ver al gato? Y él, con tanto de razón, ¿cómo no supo escaparle? El gato de él era negro ojos de brasa, y en el Village nevaba. Pasó bajo la nieve un cartel que decía Dios está vivo y bien en la Argentina» (*El gato eficaz*, p. 7).

⁴ Véase el artículo de Zulma Nelly Martínez, «Luisa Valenzuela's "Where the Eagles Dwell": from Fragmentation to Holism», *The Review of Contemporary Fiction*, otoño 1986, 109-115.

Por cierto que hay elementos que recurren entre los distintos fragmentos: la figura de los gatos de la muerte y los perros de la vida, el rengo, amigo de la voz narrativa, que aparece intermitentemente, algunas unidades temáticas mencionadas al pasar o sobre las cuales se detiene el/la narrador/a, tales como la relación entre eros y thanatos, entre el lenguaje y el erotismo, entre la escritura y el cuerpo, y una aserva crítica del fascismo argentino. Todo esto, si bien es cierto que le concede a la obra una cierta unicidad, también la dispersa en múltiples sentidos: no hay un foco, un centro, sólo hay fragmentos a su vez fragmentados. Lo que *El gato eficaz* presenta es la atomización de la historia: «aquí no ha pasado nada, ni pasará ni pasa» (81), nos informa el propio texto.

En *Como en la guerra*, Valenzuela desarrolla una historia impulsada por el tradicional motivo de la búsqueda, lo cual, sin embargo, no asegura (sino que más bien ironiza) su unicidad: la historia, si bien avanza, se hace y deshace como volutas de humo, cuestionándose, dudándose y desdiciéndose a cada momento. Casi en el momento central de la historia, el profesor de semiología, protagonista de la búsqueda de la mujer con quien ha tenido múltiples encuentros, dice: «Aquí nunca hubo nadie, hace más de mil años que este cuarto ha sido abandonado, y si ella pasó por aquí hace sólo unos días, entonces se confirma mi teoría: ella es nadie» (página 116). También *Cuarta versión*, de *Cambio de armas*, ofrece una estructuración parecida, si bien menos radical. El texto que leemos está compuesto de fragmentos pre-existentes (pre-textos) y el texto mismo, la cuarta versión, corresponde a la ordenación que la voz narrativa básica le da a estos fragmentos: *Hay cantidad de páginas escritas... Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios, los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas* (p. 3). Los pre-textos se transcriben en letra cursiva para diferenciarlos de la cuarta versión. Sabemos que la narradora no entrega todo lo escrito, que hay entre fragmento y fragmento material que queda fuera y que abriría diversas posibilidades a la historia que la podrían dispersar en diversos sentidos: *y la hoja está desgarrada en este punto y nunca sabremos qué se agazapa...*

Porque ésta parece ser la historia de lo que no se dice (p. 22). Escribir entonces no implica desarrollar un acontecer, sino fragmentarlo, abriéndole así insospechadas posibilidades a la escritura. Esta, como expresa la voz narrativa de *Como en la guerra*, es «el sésamo ábrete detrás del cual nos encontramos a merced de los otros para dicha de todos» (p. 32). La fragmentación de la historia tradicional funciona como una fuerza centrífuga que impulsa el texto en múltiples direcciones que el propio texto intenta explorar. El texto deviene así la búsqueda y abandona su mera representación.

La fragmentación de la historia afecta también, como es de suponer, a las objetividades del relato. Las categorías de tiempo y espacio que se actualizan corresponden a las de un nuevo sentido del universo en el cual la indeterminación y la discontinuidad sustituyen a lo definido y totalizante, y la simultaneidad a la sucesión: «Si estoy en Buenos Aires, cómo me gusta vagar de madrugada por el Village» (p. 113), dice la voz de *El gato eficaz*; y en *Como en la guerra*: «En eso estoy: en recorrer la cinta de Moebius por América porque el espacio donde ella se encuentra no es el euclidiano ni el tiempo de ella es éste del que tenemos una pobre conciencia al ver envejecer nuestro pellejo» (p. 145). En los mundos de Luisa Valenzuela, el espacio euclidiano es sólo un aspecto del espacio; los otros aspectos sólo pueden formularse desde una geometría no euclidiana. En la fragmentación de los componentes del texto hallamos la formulación de esa geometría que permite acceder a porciones inéditas de la realidad, al mismo tiempo que invalida los modos racionalistas de aprehensión del mundo.

La fragmentación de los personajes es también radical y va desde la disolución paulatina del nombre (Beatriz, Bea, Be, B, en el caso de *Como en la guerra*, o Bella, Bel/la, B, en *Cuarta versión*), hasta la mutación o total desintegración física: «tiemblo y con cada espasmo una partícula de mí se desprende, me voy separando de mí mismo, diluyendo en estertores» (*Como en la guerra*, p. 124). La fragmentación más acabada la encontramos, sin embargo, en *Ni el más aterrador ni el menos memorable*, cuento de *Aquí pasan cosas raras*, en el cual las partes del cuerpo de la figura central devienen espacios ciudadanos, dando origen así a una visión cubista del cuerpo humano y/o la ciudad: «La boca de él es

la cuadra comprendida entre Corrientes y Lavalle, a la altura de Anchorena (el mercado de Abasto), con un tajito que es la calle Gardel... Sus tripas son las cloacas que desembocan en el río de la Plata...» (p. 78). Si bien hay mucho de humor e ironía en el proceso mutante de este personaje, la transformación que sufre el personaje de *Mi potro cotidiano* —de persona a caballo— se debe a la fragmentación interna del personaje como consecuencia de la tortura:

«sos un potro —le dicen. Y él sabe que no es cierto, en este momento al menos no es todavía cierto: es en esta primera etapa tan sólo un pobre redomón a punto de ser quebrado, a punto de perderlo todo...»
(*Donde viven las águilas*, p. 84).

Ningún nivel textual sufre, sin embargo, una disolución más radical que la del propio discurso narrativo. El discurso lógicamente concatenado da paso al discurso enumerativo, analógico y asociativo, el cual no persigue ordenar ni establecer relaciones específicas con un referente. El discurso pierde así su capacidad representativa y se hace opaco y difuso. Se trata de un lenguaje de disyunción y expansión que se establece a sí mismo como única realidad. Existe en la narrativa de Valenzuela un interés por tensar al máximo el lenguaje, por redistribuirlo, afirmando su calidad de objeto. Todos sus textos, pero principalmente *Libro que no muerde*, *Como en la guerra* y *El gato eficaz*, poseen características logomiméticas, en la medida en que frecuentemente las palabras subrayan su presencia en tanto que objeto: «Penélope, nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope», dice el primer fragmento de *Libro que no muerde*, y que concentra la atención sobre el significante desde el título: *Confesión esdrújula*.

La intencionalidad destructiva del significado en tanto que procedente de un significante específico está presente en todos estos textos, ya sea en la negación, hasta la ruptura, de la arbitrariedad que rige el signo lingüístico (en la narrativa de Valenzuela, la palabra «perro» sí muerde, como alude irónicamente y por negación el título de *Libro que no muerde*, así como algunos de los textos que lo integran). Otro recurso destructor del significado unívoco lo constituye la acumula-

ción de diversos significados para el mismo significante («Corriendo el albur, corriendo la liebre, corriendo el amok» (*Libro*, 157), donde se produce un deslizamiento progresivo del significado; también en la creación de neologismos, en la unión o ruptura de monemas para crear otros nuevos o en la utilización del nonsense: («Mi ludicidad aflora así... para biendisponerme, es lo pático en mí.» *El gato eficaz*, página 72). Todos estos recursos revelan una profunda «exploración de la palabra, de la palabra prostituida que usamos a diario»⁵, y la búsqueda, por ende, de nuevas redes o sistemas de significación que rompan el sistema de la lengua y sugieran sistemas cognitivos y modos de expresión inéditos.

Otros recursos de fragmentación discursiva incluyen la disolución del párrafo en tanto que unidad continente del desarrollo de una idea, la destrucción de la sintaxis mediante el uso del anacoluto, la incompletud de las frases, la utilización de una puntuación que desordena más que ordena el flujo lingüístico, la mezcla de discursos, etc. El texto se encuentra así en constante metamorfosis y, como indica Nelly Martínez, «proclama la derrota del Logos y anuncia la clausura de la episteme occidental»⁶.

La fragmentación del discurso narrativo determina, como es de suponer, la configuración de la voz narrativa. A diferencia del narrador de la novela realista que resulta perfectamente caracterizable por unívoco y único, que en la mayoría de los casos posee un control total del mundo narrado y cuya palabra es confiable, al mismo tiempo que de gran importancia para la intelección del texto, en la narrativa de Valenzuela, como en gran parte de la narrativa latinoamericana contemporánea, sucede todo lo contrario: el/la narrador/a está/n en permanente mutación: puede ser travesti, bisexual y hermafrodita o animal y objeto que refiere el mundo utilizando tanto los pronombres personales como los no personales en singular y plural, a veces combinando todos los modos de una vez: «El (pasaré a llamarlo yo) sabe (sé) que son benéficas para nos; yo sabe muchas cosas... yo es así» (*Como en la guerra*, 136).

⁵ E. Picón-Garfield, *op. cit.*, p. 150. Mi traducción.

⁶ Zulma Nelly Martínez, «*El gato eficaz*, de Luisa Valenzuela». *Revista canadiense de estudios hispánicos*, IV, 1, otoño 1979, p. 77.

Los comentarios de la voz narrativa, por otra parte, sirven para confirmar la confusión del lector y rara vez orientan la lectura. Su función es claramente la opuesta: afirmar la ambigüedad del texto y su mendacidad: «El papel es trampa y nada que provenga de él puede ser recordado. El papel es trampa, yo soy trampa toda hecha de papel y mera letra impresa» (*El gato eficaz*, 109-110). La visión caleidoscópica de la voz narrativa sugiere la posibilidad de múltiples lecturas e interpretaciones. El lector, al carecer de un conductor, debe comprometerse con el texto, internarse en la jungla verbal, con el fin de buscar posibles modos —nunca acabados ni totalmente definidos— de armar un rompecabezas en constante mutación:

«A morir ... ir dejando el lugar para que otro arme rompecabezas como éste o rompa las cabezas que más quiere. Siempre con gran cuidado, eso sí, apologando, siguiendo paso a paso mis misterios, haciendo por ejemplo apología a la huida de la verdad, la verdahuida» (*E gato eficaz*, 35).

La imagen del texto como un rompecabezas tiene importancia no sólo en el sentido de que nos refiere una vez más a la estructura fragmentada del texto y al hecho de que éste constituye sólo un punto de partida que requiere la complicidad del lector para su realización, sino también porque transforma el texto en un espacio y objeto lúdicos.

En los textos de Valenzuela se alude particularmente a dos juegos: el ajedrez, en el cual un conjunto de normas regula las movidas (la acción) de los jugadores, y el rompecabezas, que no requiere de ninguna regulación y cuya ejecución depende exclusivamente del individuo que intenta reconstruirlo. Vemos también una segunda oposición: en el ajedrez, a diferencia del rompecabezas, las jerarquías son definitorias del valor y conveniencia de las jugadas. En el rompecabezas todas las piezas (los fragmentos) son de igual valor y no existen las oposiciones binarias (blanco/negro) que hallamos en el ajedrez. Así, la definición de su literatura como un rompecabezas afirma no sólo su fragmentariedad, sino también su intención iconoclasta y la proposición de modos no racionales como vías de incursión en el mundo.

Hay, sin embargo, otro aspecto que interesa destacar y que tiene que ver con la significación del término «juego»: significa «ludens», pero también significa «apertura». «Hacer juego» significa que entre una pieza y otra, en nuestro caso entre un fragmento y otro, existe un espacio que permite movimiento, flexibilidad y que le concede libertad al objeto. Esta acepción del término juego nos parece de importancia para los textos que venimos trabajando, en la medida en que sugieren una vez más la destrucción (o inoperancia) de los modos tradicionales de concepción y representación del mundo. No se trata en los textos de Valenzuela de una reordenación de lo existente, sino de la persecución de lo inédito, de lo que aún no ha sido percibido y a lo cual hay que dejarle un espacio y posibilidades de expresión en los intersticios. Entre un fragmento y otro siempre queda un espacio; los fragmentos hacen juego, y es por este juego, por este espacio, por donde se cuele la realidad de los textos de Valenzuela y por donde posiblemente hay que recomenzar su lectura.

El cuerpo marino de la poesía de Mercedes Escolano

JOSE MARIA NAHARRO-CALDERON
University of Maryland, at College Park

Una de las agradables sorpresas al radicarnos en la península fue el hallazgo de la antología de Ramón Buenaventura «Las diosas blancas», Ediciones Hiperión. Recurrimos a su ayuda para poder incluir en las páginas de la revista una muestra de la poesía actual española escrita por mujeres (nos referimos a las últimas generaciones). Desde luego lo reducido de nuestras páginas nos obligaron a una limitación de nombres: Blanca Andréu, Margarita Arroyo, Luisa Castro, Isla Correyero, Almudena Guzmán, Amalia Iglesias, Andrea Luca, Angeles Maeso, Isabel Roselló y Ana Rossetti. José María Naharro, profesor español, poeta y agudo ensayista, actualmente en la Universidad de Maryland, ha preferido ahondar en los trabajos de solamente una poeta joven española, antes que un panorama en lo que por lo general algunas páginas se transforman en un verdadero directorio telefónico. Escoge para esto la labor de creación de Mercedes Escolano, gaditana, y ya, pese a su juventud (veintitrés años), tiene cinco libros en su haber. Uno de ellos distinguido por la Diputación de Córdoba con el Premio Luis de Góngora.

En 1985 apareció una antología de la joven poesía española escrita por mujeres, *Las diosas blancas*, la cual ha tenido un éxito editorial sin precedentes. Se trata, por tanto, de un fenómeno culturalmente atrayente, ya que la poesía en general recibe poca atención de críticos y público. Frente al grupo de poetas ya consagradas como Carmen Conde, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Concha Zardoya, María Victoria Atienza, Sagrario Torres, Gloria Fuertes y Ana María Fagundo, todas ellas enmarcables en el período de posguerra,

a primera vista, lo que descarta entre las nuevas poetas post-franquistas es su prolijo número. Por ello, habría que preguntarse si la cualidad del fenómeno es equiparable a la cantidad, enigma que el tiempo dilucidará.

Otro de los rasgos que se destacarían en esta antología de escritoras nacidas en partir de 1950 y que publican sus primeros libros en la década de los ochenta, es su afinidad con la temática erótica. Esta se afirma con un lenguaje renovado y con una nueva conciencia de ser escritura femenina frente a la posible subordinación anterior de los poetas de posguerra a un lenguaje y unos temas con ecos tradicionalmente masculinos. Se puede destacar en esta línea erótica a Ana Rossetti, *Indicios vehementes* (1985); Luisa Castro, *Los versos del eunuco* (1986), y Mercedes Escolano, *Felina calma y oleaje* (1987). Aquí quiero singularizar a esta última, cuyos versos de exquisita factura merecen un comentario aparte.

Mercedes Escolano, como muchas de «las diosas blancas», es licenciada en hispánicas. Es ésta una característica que permite a estas poetas exhibir una singular inclinación a la literariedad. Quizá nos hallamos ante un grupo de poetas licenciadas que vendría a sustituir a aquel ya lejano de los poetas profesores del 27. Escolano, gaditana de nacimiento y residencia, entronca geográficamente su obra con una importante tradición poética, la andaluza, y en particular con la poesía que ha destacado el mar como tema (Alberti, Juan Ramón). A pesar de su juventud (veintitrés años), su obra ya considerable (cinco libros) ha cosechado, entre otros, el importante premio Luis de Góngora, de la Diputación de Córdoba.

El primer libro, *Marejada* (1982), no parece tener una unidad definida. Se trata a primera vista de un volumen adolescente, primerizo. Pero por el título apuntan ya los dos polos por los que se moverá posteriormente su poesía: el flujo y el reflujo del amor y del mar. A éstos se añadirán como complementos los puntos cardinales de la soledad y la muerte. El mar, que se proyectará como proteico y andrógino amante en otros libros, esconde en su susurro la tradicional imagen de la sepultura como la del poema «Fondo». La voz poética aislada e imantada por el «me pide que vaya / a reír (*sic*) con su espuma» termina por afirmar: «Sí, pronto me iré con la espuma» (26).

Por este libro despuntan el erotismo y el lenguaje que audazmente afirma la pulsión femenina. En «Poemas de noche», junto a las imágenes surrealistas de corte lorquiano, el lenguaje celebra la eclosión metafórica del cuerpo de la mujer: «el estertor de los labios» (13). El cuerpo femenino se define sin recurrir a la correspondencia tradicional del amante masculino, ya que éste se diluye tras su «infinito rostro (...) su ausencia de ola» (13). El lenguaje celebra, pues, la plenitud, el triunfo del cuerpo femenino que afirma su indiscutible identidad:

Ahora ya sé: que voy hacia el escándalo.
Lo saben mis manos y mi sexo,
mi boca,
la curva apenas en la cintura, mis
pies extensísimos (11).

«La mujer rota» anuncia la llegada de la pubertad y la menstruación y manifiesta irónicamente la identidad positiva de la sangre:

De asfalto se levantan las manos.
Chorrea la sangre.
(Que no cunda el pánico, las mujeres y
los niños primeros.)
Hay que beberse el miedo que brota,
beberse las flores del pecho
surgidas al estallar.
El sexo como una flor de sangre, la sangre
resbalándose por las piernas (16).

La inserción en este contexto de afirmación femenina de la intertextualidad irónica «(que no cunda el pánico, las mujeres y / los niños primero)» niega, por un lado, el falocentrismo, y por otro, señala una capacidad temprana para subvertir discursos genéricamente establecidos, algo que dominará en el último libro, *Felina calma y oleaje*. Como señala Hélène Cisoux, esta afirmación del cuerpo no es otra que la de la libre conciencia femenina que se proyecta en la escritura. El erotismo de la escritura deriva de un inconsciente femenino ahormado por impulsos corpóreos, como la sangre y la leche. Se trata, pues, de afirmar por la escritura el cuerpo, para manifestar lo femenino.

«Write your self. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth...

To write. An act which will not only "realize" the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her gods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal» (cit. en Gaule Greene and Coppélia Kahn eds.: 88).

Otro poema aborda los problemas de la representación y de la conciencia e imagen desdobladas del sujeto. «La hoja de los espejos» presenta a un yo escindido que busca evitar la fugacidad del tú reflejado ante el espejo: «El perfil enseña ironía / y es falacia el instante o la mirada» (8). El orden simbólico de la conciencia lingüísticamente desgajada produce siempre la misma frustración ante el espejo. Allí aparece la añoranza del estado pre-edípico de lo imaginario estudiado por Lacan; un imposible retorno a la unidad, a la relación diádica con la madre: «Ya ves: ningún rostro queda» (9). Como antídoto, el marco poético aporta la ilusión de superar la fugacidad de la mirada en el espejo y de encerrar esta rotura en el espacio lírico. El nuevo espejo de la palabra poética no retorna a la unidad, pero sí encierra en su paradójica negatividad significativa estudiada por Kristeva («Poesía y negatividad») la ironía simbólica de su lenguaje: «Día a día se repite la misma trampa. / La hora de la tala decapita sin descanso» (9).

Por ello, el marco del poema y su palabra adquieren desde un principio atributos rituales y la sujeto de la enunciación se anuncia como exquisita y exigente sacerdotisa de la palabra. La poesía será, pues, culto y objetivo supremo, espacio esencial, área donde el subconsciente podrá subvertir la relación genérica del lenguaje. Lo resumen estos versos de *Las bacantes* (1984):

si vos me hubieses entonces
ofrecido la poesía
habríaosla arrojado contra el suelo
ahora me agacho
y recojo (22).

Esta veneración por el lenguaje poético entronca a Escolano con la tradición de exigentes logólogos de la poesía andaluza: Góngora, Jiménez y Cernuda.

En sus dos siguientes libros, *Antinomia*, escrito en 1983, pero no publicado hasta 1987, y en la tercera parte de *Las bacantes*, «La muerte de Stephano», el motivo del amor y de su complemento marino se verá amplificado por la presencia de la muerte como antítesis constante ejemplificada en el título. El primer poema de *Antinomia*, «La nave sigilosa», anuncia:

En la orilla oculta, la palma ardiente
del desierto mostraba un tatuado
jeroglífico: la línea tortuosa del amor,
la órbita elíptica de la muerte, el punto
exacto donde eclipsan el sol y la luna (6).

El amor homosexual de Antinoo con el emperador Adriano, frustrado por el ardiente rayo del dios Rá, se conjuga en el binomio Eros-Thanatos sugerido por el plerisignificativo y oximorónico semantema «eclipse» que enmarca el libro. Pero ello evoca Adriano en los últimos versos del volumen,

las facciones tantas veces acariciadas
por quien tanto las amó en vida,
recordadas aún más bellas en la memoria,
fuera del tiempo y de lo humano,
lejos de todo posible eclipse (11).

En «La muerte de Stephano», de *Las vacantes*, surge el espacio mediterráneo de Argos, la androginia del cuerpo y la metamorfosis erótica con su doblez masculina/femenina, recordando el punto de vista de Aristófanes en *El banquete*. De Stephano se dice que «no habrá un efebo que te bese los labios; / ni un toro que engendre a sus hijos infuturos; / una copa como vagina sagrada / te da a beber la vida» (43). De esa misma copa pende la muerte, de nuevo antitética a la celebración de Eros: «La estatua de los pechos de mármol / es quien te ofrece la cicuta» (43). Y se maldice al cuerpo en pena que no hallará descanso hasta la llegada del invasor turco y la otomanización de Argos: «Beberás de este veneno hasta que corra el año 1387» (46).

Estos dos poemarios se sitúan, por tanto, en los espacios concretos del mundo grecolatino y mediterráneo de la antigüedad dentro de una tradición esteticista muy en consonancia con el ejemplo culturalista de los poetas del grupo novísimo, en especial Luis Antonio de Villena, y los ecos del poeta griego Konstantino Kavafis. Se trata, pues, de un neomodernismo decadentista, un rechazo y escape al discurso tecnológico a través de un lenguaje exageradamente refinado, clasicista y culto. Estos dos libros, en unión con *Felina calma y oleaje*, mostrarían algunas afinidades con los rasgos de la poesía de tendencia veneciana (Marcos Ricardo Barnatán, Jaime Siles, Antonio Colinas) y bizantina (Luis Antonio de Villena), elaborados por Manuel Jurado López (86-90).

Se percibe en ellos, especialmente en *Antinomia* y *Felina calma y oleaje*, un sentimiento de superioridad cultural, tendencia ya apuntada por la importancia anteriormente dada a la palabra, pero reforzada por el clasicismo contextual de los poemas. En la primera parte de *Las bacantes*, subtitulada «Las siete artes», se notan también ecos de la tendencia manierista, nominativa, catalogadora e intertextual de los venecianos. Se trata, en efecto, de una literaturización consciente como declara el exergo a éstos: «Conjunto de siete poemas inspirado en unas pinturas de Salvador Dalí que descubrí en unos platos de porcelana» (15). Luego, en *La almadraba* (1986) y en *Felina calma y oleaje*, las citas llegarán a tener tono de protagonismo. También encontramos la heterogeneidad del código amoroso ya esbozada en *Marejada*, ahora enriquecido por la androginia y la homosexualidad. Finalmente pueblan los poemas personajes autosuficientes y desarraigados (náufragos), ciudadanos de la polis mediterránea (Ulises, Penélope), el mito como cita (Pígmalión) y la mitología como contraste irónico.

Las bacantes y *Antinomia* son libros de gran exquisitez formal y de marcado mimetismo de escuela, atraídos por las constantes culturalistas de la poesía de los setenta y los ochenta. Por ello, llamar «diosa blanca» a Escolano en alusión a su virginidad poética es tal vez equívoco, ya que, al contrario, estos versos muestran oficio poético y exquisito rigor en la construcción y disposición estróficas. Se apoya en la tradición novísima, pero ésta no oculta las contribuciones personales de los poemas. En *Las bacantes*, la dificultad imaginista se

ve efectivamente reforzada por la falta de puntuación. El repetido uso del imperativo (tú-vosotros) invoca la participación del lector y abre el poema a una producción colectiva, a un diálogo permanente en el eje personaje-lector implícito. En otros poemas de la segunda parte de *Las bacantes*, la iconicidad de los símbolos transforman los textos en experiencias visuales como en la poesía concreta, abriendo aún más los recursos de transgresión artística.

El dialogismo de estos poemas apuntado antes tiene especial significación en el titulado «Poseidon's Dreams», el cual certifica la madurez de la voz de Escolano. En este texto el personaje mitológico se encarna en el cadáver flotante de un ahogado que sueña el poema. El título en inglés contrasta drásticamente con el marco clásico y vela la clave del texto. Efectivamente, el fin del poema corresponde al momento en el cual se revela la náufraga identidad del dios, es decir, en el instante en que la historia o el tiempo lineal extratextual, nuestra lectura, anulan el mito o el tiempo circular del texto, el enigma. Mito y poesía se conjugan. De acuerdo con Emile Benveniste, la confluencia de la historia (tercera persona de la voz poética) y del discurso (voz en yo del personaje) en el enunciado disemina a su vez al sujeto de la enunciación:

cien sirenas le entretienen
la amamantan con pechos salados
—he convertido mi templo en un burdel
en una caracola escucho la marea humana—

lentamente nazca el oleaje —ordena—
floten sus cabellos bailen como medusa
Yo soy un dios
puedo fornicar con todas mis doncellas (27).

El lenguaje erótico utiliza el contraste de la metáfora o metonimia eufemística vegetal y marina:

Ella es una concha tan blanca tan negro
el racimo de uvas de su sexo
par de anémonas sus senos
leche marina tiene Poseidón en los labios (27).

Por tanto, el texto vela el objeto erótico, retarda, como lo señala Goytisolo, al igual que en el juego erótico, el orgas-

mo y se convierte en lugar de goce textual («jouissance» barthiana). De nuevo se enfrenta la vida erótica (acto sexual que inicia el poema) con la muerte que lo cierra: «Cuando despierte / sabrá que no es más que un ahogado» (27). El poema sobrepasa, por tanto, la fuente de emisión de una voz monológica concreta y pasa a ser una constelación de voces y de contextos. Este autor función a lo Foucault se diluye ante la polifonía de la textualidad del discurso amoroso, ya que éste es heterogéneo, proteico e inasible. Este poema anuncia claramente la evolución de la poesía de Mercedes Escolano, que como pez en el agua va a buscar ahora el ritmo elemental del mar, cobrando su voz nuevas tonalidades para ir apartándose de los rasgos miméticos de los novísimos.

La almadraba es un libro de pesca, irónico en la doblez del simbolismo de su título. Aparecen los poemas enmarcados entre dos citas que se refieren a la pesca de los atunes. Un texto explica la tradición de este oficio en el litoral gaditano, plasmado en los tridentes dibujados en una de las medallas de la ciudad de Cádiz. Otro es un trozo de *La ilustre fregona*, de Cervantes, donde el narrador elogia la dureza educativa de la academia de la pesca de los atunes. Dos planos formales limitan interiormente los poemas: el simbólico de la almadraba como red para los amantes y, como contraste irónico, el narrativo de la literariedad de los poemas que reescriben la pesca y matanza de los atunes, enmarcadas por las citas prologales y epilogales.

Iban al amor y encontraron
la peor de las suertes
el frío desamor de un cuchillo
entrega incondicional (14).

La almadraba es eróticamente lugar de encuentro, metáfora para el cuerpo del amante:

llega el sueño y me encuentra
prendida a tu cintura
como atún a la red de la almadraba (7).

Pero también es antitéticamente dolorosa porque «el sedal (...) parte la carne como el amor y escuece» (10). Esta tendencia a oponer el dolor al placer recuerda al modernismo,

mientras que las imágenes de este libro se plagan de frías connotaciones fúnebres con ecos surrealistas lorquianos. Lo fundamental es que el mar cobra un nuevo protagonismo proteico. Se trata de la metáfora que celebra la sensualidad del cuerpo amado: «mi boca rema a su antojo un mar de piel salada» (7). Y en otro poema se lee:

a la bajamar deslizo el cuerpo
tan húmedo tu mar
el atún de mi cintura;
nadando a contracorriente
casi se ahoga (9).

También aparece el mar como testigo y clave silenciosa de la matanza:

nadie sabe sino el mar un mar
que guarda celosamente sus secretos
y arroja a la diáspora (8).

O es el «cementerio / lleno de dulce mortaja / de amor entre carne y acero» (13).

Finalmente, en *Felina calma y oleaje*¹, como su paradójico título indica, el/la mar conjuga la celebración del juego erótico, pero sin cobrar características genéricas. Este Eros andrógino y proteico intercambia, transforma sus atributos sexuales con la cadencia del flujo y el reflujo de las mareas. En el poema reflejado en el título, a veces el/la mar es un deseo/amante al cual «cuando baja del cuerpo la marea (...) a mi amor estiran la piel hacia la orilla» (15). Otras, el/la mar se transforma y recibe el impulso de la libido: «retorna el maremoto despiadado, / mi cintura incrusta una ola a tu cadera» (15). El/la sujeto/a es polimorfo/a, «Labio de esponja, / perpetua turba de ola posesiva» (15), y antitéticamente mezcla elementos marinos y humanos que huyen de una determinación erótico-genérica precisa: lícuo abrazar de muslo contracorriente» (15).

Al escoger el mito natural de el/la mar como referencia

¹ Editado por la Diputación provincial de Córdoba en 1987. No dispongo todavía de ejemplar personal y cito por el número del poema en la fotocopia del manuscrito amablemente proporcionado por la autora.

erótica andrógina (genéricamente es una de las pocas palabras ambiguas en castellano) y evitar por la continua transposición y oposición de los significantes la fijación y definición de su imagen, el lenguaje poético transgrede el orden cultural establecido masculino/femenino, ya que en la enunciación del lenguaje ordinario terminaríamos por optar por uno de los géneros posibles, el/la mar. Aquí se apunta hacia una sexualidad que supere la tradicional dicotomía masculino/femenina, en la cual el segundo término está falocéntricamente determinado por el primero. Se trata, pues, de un espacio polifónico genéricamente indeterminado por donde campea la ambigüedad de un nuevo discurso erótico plenamente moderno. La poesía desconstruye la tradicional visión de la mar como madre, fuente y fin de la vida para presentarnos un piélago inconcreto, cambiante y transformador que reúne y exhibe a la vez todos sus atributos, «prostíbulo proteico», como lo llama el poema «Llamada urgente» (21). El/la mar es una «metamorfosis», titula otro poema (26), una perenne ambigüedad paradójica: «esa herida que crece hacia el Sur o hacia el Norte, / cremallera a mi boca incitando y negándole» (26). Judith Kegan Gradiner señala que esta indefinición genérica es característica de la literatura escrita por mujeres, como símbolo de las dificultades sociales de afirmación de lo femenino:

Women writers often draw characters in whom traditionally male and female attributes of personality form a real and infrangible union. Such deliberate literary androgyny does not reflect authorial confusion about gender identity (...) The problems of female identity presented in women's poetry and prose are rarely difficulties in learning how to respond to social rules for what being female means in our culture (189).

Tras su indefinición, el/la mar a veces se presenta como madre/útero andrógino/cementerio: «La madre mar escondía ese atardecer / a sus sirenas» (6); y en otro poema leemos:

la copa de hembra que es el mar
muestra su vagina suntuosa
de ola sus senos rotundos
desgájanse la leche de los ahogados

mientras uno a uno
a pique
sucumben los barcos (24).

Aparece como esposo/falo: «La ola / ciñe frívola y recalcitrante, bracea urgentemente / buscando litoral donde insuflar su puño» (11). El juego marino cubre la totalidad de la geografía erótica: la boutade del verano, «un puñado de turbas pasiones» (25); la conquista y posesión del mar como símbolo fálico ante una compañera de ambigua y centáurea identidad:

El esposo impone dictadura y la blanca
y tímida centaura asustada prosigue nadando
hacia el colmillo, ofrece yugular caliente, himen
preparado para librar íntima batalla (8).

O la mar se presenta como clítoris que «la quilla lengua invade / carne mar adentro» (14). También es la prostituta del poema «professional Wave» que «nos lame y burlando se aleja / a colocarse del mar en una esquina» (35). A veces el fondo y el lenguaje marino sirven para enmarcar el simil del ayuntamiento erótico de un marino cuya novia «tiembla como un alga cuando él entre sus remos / la enfila al horizonte sin más brújula / que el cielo encapotado» (30).

A la polifonía de imágenes andróginas habría que añadir la de las intertextualidades. El título de una novela de Marsé, «Ultimas tardes con Teresa», irónicamente desacraliza el mundo de la antigüedad homérica del poema «Ultimas tardes con Penélope». El sacrificio cristiano negado por el poema «El banquete», «tomad y comed, éste es mi cuerpo / tomad y bebed, ésta es mi sangre» (5), presenta a una mar que como madre devoradora ofrecerá en el libro la paradoja de la vida y la muerte. En el poema «En busca del tesoro», que gasta retórica del romancero, se apela a la literatura infantil de *La isla misteriosa*, de Robert Louis Stevenson: «En mala hora soltáronse las velas, / ningún atlas traía dibujada esa isla misteriosa» (7). Hay que tener en cuenta que el libro va dedicado a dos personajes infantiles de la televisión, «El capitán Tan y su novia Valentina», y que otro poema como «Galerna» contiene el exergo de una canción infantil: «habíase

una vez un barquito chiquitito / que no sabía navegar» (14). También vemos a la mar de Jorge Manrique, que niega irónicamente el espacio del cortejo de un pescador-macho que busca pareja con su caña: «La caña de otros, / sin embargo, va a dar en el mar, que es el morir» (17). Otro poema, «Latitud sur», intertextualiza simétricamente el poema «Quisiera estar en el sur», de Luis Cernuda, de *Un río, un amor*. Por ejemplo, el verso «en este Sur tan ajeno a las nieves (...) se pierden los ojos» (23) invoca los versos de Cernuda, «En el sur tan distante quiero estar confundido» (84). Otro presenta a un mar literalmente ambiguo, un Marat-Sade de Peter Weir que hay que abrazar «por la garganta / apretando hasta ahogarlo / en su bañera» (25). «El mar de los veranos» recuerda, como la estación para enamorarse, una novela de Esther Tusquets, «El mismo mar de todos los veranos» (25). El Moby Dick, de Henry Melville, busca novia para que el arpón del ballenero se conjugue con el de Cupido (27). «Rafael, marinero en tierra» entronca la tradición marina del primer libro de Alberti con la evocación de su infancia y despertar a la tradición marina. «A la caza de las ballenas en flor» evoca el tiempo proustiano. Como citas no integradas encontramos el romancero de «Cantar de las bodas», «la Lola se fue a los puertos», de los Machado, a Joyce en «Retratos de un mar adolescente». Dialogismo, pues, que refuerza toda la polifonía imaginista andrógina y es paralelo a la predilección de los poetas postfranquistas por las alusiones literarias y el énfasis en el marco cultural de los poemas. Desde su aparente inocencia, los poemas reordenan y reescriben a través de las citas la tradición erótico-marítima.

No puede faltar la ironía y la parodia que subvierten la tradición sexual en estas intertextualidades, siguiendo el modelo estudiado en *Marejada*, sobre todo cuando se invoca el lenguaje coloquial, recurso común en el libro. En el poema «Juego de niños» se utiliza la imagen del anzuelo como simil para pescar corazones: «No difiere mucho el arte de amar del de la pesca»; y se parodian los ritos del cortejo tradicional: «Antiguamente las hembras confiaban más en la carnada / respondiendo al instinto o al simple aperitivo» (17). Pero las cosas han cambiado y el sujeto femenino se rebela juguetonamente contra la tradición e invocando un proverbio

oriental² dice: «Cambiemos de técnica y aparejo aunque el juego sea el mismo / y, en vez de darme un pez, enséñame a pescarlo.»

Las características de la poesía de Mercedes Escolano aquí apuntadas señalan que nos encontramos ante un ejemplo muy prometedor entre *Las diosas blancas*. En contraste con su paisana Ana Rossetti, otra interesante cultivadora de la veta erótica, la poesía de Escolano reelabora de forma innovadora la visión erótica que se esconde entre la doblez del lenguaje andrógino y marino³. Esta energía prelingüística erótica identificada por Kristeva como «lo semiótico (*La révolution du langage poétique*, 31) surge a través del paragramatismo andrógino de los poemas de Escolano que escapa a la lógica 0-1 («Poesía y negatividad», 73-93; *El texto de la novela*, 124-129) y se entronca con los placeres corporales polimorfos de la comunicación pre-edípica, censurados por el discurso patriarcal (social). La tradición subvertida en la poesía de Mercedes Escolano hace esperar con expectación sus dos nuevos libros: un cuaderno titulado «Angel» y un libro, «Tatuaje», el cual, en consonancia con la importancia de la cultura popular para los poetas novísimos, anuncia, según la autora, sugerentes y nuevos erotismos «macarras y canallas».

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973.
- Benveniste, Emile: «La nature des pronoms», *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris: Gallimard, 1966, 2 vols., 251-257.
- : «L'appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris: Gallimard, 1974, 2 vols., 79-88.

² Según me lo comunica la autora.

³ Me señala generosamente mi colega Kathleen McNerney los interesantes ejemplos en esta línea de la poeta catalana María-Mercè Marçal i Serra (*Bruixa de dol*, 36-41).

- Buenaventura, Ramón (Ed.): *Las diosas blancas: antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid: Hiperión, 1985.
- Castro, Luisa: *Los versos del eunuco*, Madrid: Hiperión, 1986.
- Cernuda, Luis: *Poesía completa*, Barcelona: Barral, 1977.
- Escolano, Mercedes: *La almadraba*, Madrid: El Crotalón & Ultimismo, 1986.
- : *Antinomia*, Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1987.
- : *Las bacantes*, Elche: Catoblepas, 1984.
- : *Felina calma y oleaje*, manuscrito.
- : *Marejada*, Elche: Cuadernos «Poema Joven», 1982.
- Foucault, Michel: «What is an Author», *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. y trad., Josué V. Harari, Ithaca: Cornell, 1979, 141-160.
- Gardiner, Judith Kegan: «On Female Identity and Writing by Women», *Writing and Sexual Difference*, Elisabeth Abel, ed., Chicago: The University of Chicago Press, 1982, 177-191.
- Golerstein, Carolyn, y McNerney, Kathleen, eds.: *Women Writers of Spain*, Westport: Greenwood, 1986, 191-192.
- Goytisolo, Juan: «La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima», *Disidencias*, Barcelona: Seix Barral, 1977, 257-285.
- Grene, Gaule, y Kahn, Coppélia, eds.: *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, London: Methuen, 1985.
- Jurado López, Manuel: «Venecianismo, alejandrismo, grecismo geográfico y mitologismo», *Hora de poesía*, 13 (1978), 86-90.
- Kavafis, Konstantino: *Poesías completas*, versión española y notas de José María Álvarez, Madrid: Hiperión, 1981.
- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974.

- : «Poesía y negatividad», *Semiótica*, vol. 2, versión española de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1978, 2 vols., 55-93.
- Lacan, Jacques: *Ecrits*, vol. 1, París: Seuil, 1966, 2 vols.
- Marcal i Serra, María Mercè: *Bruixa de dol*, Barcelona, Edicions del Mall, 1979.
- Platón: «El banquete o del amor», *Diálogos*, versión española de Luis Roig de Lluís, 1938, prólogo de Luis Castro Nogueira, Madrid: Espasa-Calpe, 1982, 113-180.
- Rossetti, Ana: *Indicios vehementes* (poesía 1979-1984), Madrid: Hiperión, 1985.
- Villena, Luis Antonio de: «Para una definición "postnovísima"», *Postnovísimos*, Madrid: Visor, 1986, 9-32.
- : *Poesía 1970-1982*, Madrid: Visor, 1982.

«La casa de los espíritus» y la historia

MARCELO CODDOU
Drew University, New Jersey

El profesor Marcelo Coddou, después de dedicar numerosos trabajos a la poesía de Gonzalo Rojas, ha volcado sus preferencias, que aprovechamos, para recoger el presente ensayo sobre «La casa de los espíritus» y su relación con la historia.

En un riguroso trabajo reciente, Edgar Paiewonsky-Conde, tras citar las declaraciones de Sergio Benvenuto, «carecer de historia es nuestro modo continental subhumano, deshumanizado, de existir en ella», concluye:

(...) el acto creador —el narrar— no obedece a un intento de fuga de la historia, o de sustitución o usurpación de la historia por el mito, sino, al contrario, a una conciencia de ella, o de falta de ella, o de la necesidad de ella¹.

A la narrativa femenina del presente, entre otros alcances, le corresponde cumplir con un papel decisivo en tal intento. Y por partida doble: no sólo contribuyendo a la tarea de todo acto de escritura que señala el crítico, sino confrontando los silencios que, en el recuento masculino de los hechos históricos —vale decir: en el recuento *oficial*, esto es, desde la perspectiva dominante de la burguesía falocéntrica—, se ha reducido a la mujer latinoamericana².

¹ Cf. Edgar Paiewonsky-Conde, «La parodia como pre-dicción histórica: *Los funerales de la Mamá Grande*», en *Ideologies & Literature*, vol. II, núm. 2 (Fall 1987), pp. 125-143, cit. pp. 135-136. La cita de Sergio Benvenuto es de su trabajo «Estética como historia», en Pedro Simón Martínez (ed.), *Sobre García Márquez* (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971).

² En un lúcido ensayo suyo titulado «Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti» (en el mismo vol. de *Ideologies & Literature* cit., pp. 59-76), Lucía Guerra-Cunningham remite

Si es cierto, como dice Adalbert Dessau, que toda nuestra literatura está enfrentada con una misión histórica inconclusa en América Latina y que «contribuyen a la formación de la conciencia nacional e histórica de los pueblos latinoamericanos tan activamente como lo hacían antaño las literaturas europeas»³, es la obra de las escritoras la que, desde hace no mucho tiempo, está re-construyendo la significación que la participación de la mujer ha tenido en complejos y variados ámbitos —económicos, políticos y culturales— de nuestra sociedad⁴.

Y esto porque no sólo ha sido la historiografía la que sistemáticamente ha acallado la presencia de la mujer, sino también ésa otra forma de *conciencia* que es la literatura, tanto o más victimizada por criterios tradicionales, los propios de la sociedad patriarcal. Hasta hace poco las mismas novelistas, cuando no reafirmaban el rol convencional de la mujer institucionalizado en la estructura familiar, formulaban su protesta —testimonio y denuncia— desde su posición de marginalidad a que habían sido llevadas. Cuando más, sostenían que la reconstrucción del devenir histórico quedaba en manos de un azaroso poder sobrenatural o mágico⁵.

Lo que aquí queremos sugerir es que con las novelas de Isabel Allende sucede precisamente algo muy distinto. Lo primero que llama la atención —lo más obvio, diría— es el contraste entre una recepción masiva de sus obras, que agota

a los siguientes ensayos que constituyen planteamientos teóricos feministas con implicaciones metodológicas en las investigaciones históricas: Joan Kelly-Gadol, «The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History», en Elizabeth y Emily K. Abel (eds.), *The Signs Reader: Women, Gender & Scholarship* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983), pp. 11-25, y Carol Smith-Rosenberg, «The Feminist Reconstruction of History», en *Academe* (septiembre-octubre 1983), pp. 26-37.

³ Vid. Adalbert Dessau, «Síntesis histórica y expresión literaria en la literatura del Nuevo Mundo», en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Madrid: Edcs. Cultura Hispánica, 1978), t. III, p. 1438.

⁴ Quien mejor ha estudiado el punto ha sido Gabriela Mora. Vid. su importante ensayo «Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones», en el libro editado por ella y K. Van Hooft, *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* (Michigan: Bilingual Review Press, 1981), pp. 156-174.

⁵ Véanse los ensayos citados de Lucía Guerra y Gabriela Mora.

una edición tras otra, en cifras sin parangón en la historia de la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica, apoyada por una crítica de periódico abrumadoramente positiva, y la actitud más bien renuente de la crítica especializada de los académicos, que muestra severas reservas⁶. Salvo excepciones —Peter Eale, Alexander Coleman, Juan Manuel Marcos, Mario Rojas—, se le señalan a Isabel Allende una serie de limitaciones, cuando no se le pide francamente que escriba la novela que al crítico le gustaría leer... La más frecuente de las observaciones es, claro, la de su indiscutible cercanía a García Márquez. O sea, aquello que justamente le ha significado su mayor acogida. Cuando así se procede, se comete el grave error de no saber apreciar que Isabel Allende inserta su obra en el vasto caudal de la tradición inmediata de la novelística hispanoamericana, sin perder una singularidad muy suya. Cabría exigir que se apreciara más bien cómo ella se agencia de hallazgos formales e ideotemáticos que sabe aprovechar, en asimilación muy personal, para su propio proyecto. La otra observación que se repite es la de que, no obstante un decidido empeño por captar el sentido de la historia de nuestros pueblos, la coarta una especie de «designio de clase»: algo así como una incapacidad constitutiva para entender los procesos colectivos; el suyo sería un postular esencialista que desconsideraría la opción de los cambios como algo viable.

Impedidos de atender por ahora a la primera de las observaciones críticas —la supuesta dependencia extrema de Isabel Allende de los logros de los maestros en quienes ha aprendido a encontrar su voz personal—, nos referimos, en apretada síntesis, al papel que juega la Historia —así, con mayúscula— en su obra. Para facilitar la exposición de mi propuesta partiré de un importante trabajo reciente sobre el tema, el de Gabrie-

⁶ A modo de muestra: las páginas que le dedica Fernando Alegría en su *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, la reseña de DAS de Fabianne Bradu en *Vuelta* (agosto 1985), el artículo de Mario Rodríguez «García Márquez/Isabel Allende, relación textual», en *Atenea* (1984), los artículos de Ignacio Valente en *El Mercurio*, el de Gabriela Mora que consideramos largamente más adelante, la ponencia de Hernán Vidal presentada en el Congreso de Literaturas Romances de Cincinnatti (1987), etc.

la Mora, publicado en la revista *Ideologies & Literature*⁷. Necesariamente repetiré aquí conceptos ya desarrollados en anteriores ensayos míos, pero procuraré reformularlos precisamente desde las exigencias a que obliga el estudio de la profesora chilena.

Con el propósito de demostrar las limitaciones de los alcances de la novelística de Isabel Allende, Gabriela Mora parte reconociendo aspectos que luego desestima. Inicialmente sostiene algo que es de evidencia: sus novelas presentan mundos ficticios entretejidos con acontecimientos que no son difíciles de identificar en la historia del Chile actual, *LCE* en el período pre-golpe, *DAS* en los años de la dictadura. Reconoce luego que las novelas «miran con simpatía los años del gobierno de la Unidad Popular y desea(n) revelar al público el desastroso resultado de los años pinochetistas». Enumera a continuación —sin afán de agotar las referencias, que abundan— los muchos hechos que las novelas recogen ficcionalizados: la subvención norteamericana para mantener las huelgas atentatorias al proyecto popular, la escalada de violencia golpista, el funeral de Neruda, los allanamientos, desapariciones y ejecuciones de personas sin que medie juicio alguno, la censura a todos los medios de comunicación, la imposición de la tortura como práctica cotidiana. O sea —y es Gabriela Mora quien lo sostiene— como contribuciones a una «rearticulación de la memoria histórica colectiva» —el concepto es de Vidal⁸—, las novelas sin duda tienen éxito, y es justo —dice— reconocerles virtudes en esa dirección. Pero hay más en ese reconocimiento (y no me parece que sea en detalles). Enumero a modo de muestra, sin agregar nada de mi peculio, lo que la ensayista consigna: una clara representación de la profunda escisión que divide a las clases sociales, a la vez que la inserción en ellas de la dicotomía sexual que, como genérico igualador, disuelve las diferencias de cuna y dinero, hasta el punto de que «los personajes femeninos no viven exclusi-

⁷ Vid. Gabriela Mora, «Las novelas de Isabel Allende y el papel de la mujer como ciudadana», en *Ideologies & Literature*, 2.1 (Spring 1987), pp. 53-62.

⁸ La cita viene del ensayo de Hernán Vidal, *Sentido y práctica de la crítica literaria sociohistórica. Panfleto para la proposición de una arqueología acotada* (Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984).

vamente para el amor, sino que llevan vidas ocupadas y creativas». Como apreciación de perspectiva «progresista» (por decir lo menos), no me parece poco. Pero luego vienen los elementos que, en el pensar de la ensayista, son «objetables», por quedarse «cortas» (*sic*) como «proyectos de orientación cultural... para transformar la naturaleza y la sociedad de acuerdo a sus necesidades e intereses» (nuevamente es cita de Vidal). Es evidente que para este análisis Gabriela Mora parte del supuesto de que «la literatura ha sido y sigue siendo un formidable instrumento para propulsar y fijar ideologías».

Sin entrar a disputar en profundidad tales postulados, me permito por lo menos matizarlos. No puedo negar la validez de pensar la literatura como arma ideológica, pero me parece limitativo reducirla a tales términos o, por lo menos, atentatorio a su especificidad. Especificidad que, por supuesto, no entiendo de manera esencialista, sino histórica, esto es, acorde a instancias de producción y consumo. Por ello mismo es que tanto *JCE* como *DAS* me parece que de ningún modo pretenden postular visiones generales del destino del hombre —aunque formulaciones como éstas puedan estar tanto en boca de personajes como de narradores—. Más bien lo que buscan es, a partir de muy precisas alusiones al contexto, adentrarse en una comprensión de ciertas tensiones no resueltas vigentes en su medio (al que el lector se ve irremediablemente remitido), para que las problematice. No hay afán de adoctrinamiento alguno en ello, digámoslo desde ya. Por el contrario, un respeto tal por las opciones multivalentes de la realidad que dejan el mundo abierto. Abierto, pero direccionado. Veámoslo.

No quisiera complicar cosas que de por sí ya son complejas extremando su propia multiplicidad significativa con demasiadas vueltas a lo esencial. Lo que propongo es partir de ciertos postulados básicos, enunciados en su más prístina formulación, y desde allí volcarlos hacia ese objeto estético específico —que son las novelas de Isabel Allende— para observar su operatividad.

Tomemos, por ejemplo, el concepto de *mensaje* y veamos cómo él funciona en ellas. Parece ser lugar común del modelo semiótico de la literatura que mensaje es aquello que, generándose de un sujeto — el emisor—, deviene algo decisivo en la praxis posible de otro, llamado receptor. El primero confi-

gura, de modo significativo, un material lingüístico con la intencionalidad de que otro lo reciba, lo descodifique y, comprendiéndolo, pueda servirse de él como modelo de acción.

Si atendemos a lo que es común —ahora— llamar *estética de la recepción*, ésa que quiere reconstituir el psiquismo lector —vale decir Jauss, Iser, la estilística afectiva de Fish y la estilística estructural de Rifaterre—, podríamos determinar el tipo de comunicación y mensaje⁹ que singularizan a la forma llamada narrativa. Parto del supuesto de que todos aceptamos que el comunicar literario no equivale a la noticia periodística, el panfleto político o el anuncio comercial. En todas estas formas se da una reciprocidad efectiva entre individuos singularizados, se obedece a una precisión cronológica estricta, y su misma circunscrita referencialidad hace plausible un muy definido modo de respuestas pragmáticas. En el ámbito de lo literario, por el contrario, —cual acontece en el mito y en el pensar filosófico—, se aúnan los rasgos de lo difuso a los de su posible perdurabilidad. Hay, en el escrito literario, una *sifrosine*, definible como la capacidad de revivir la sensibilidad básica del hombre a través de los tiempos. No se espera así una efectividad inmediata y única en un momento dado. De allí que nunca un texto literario circunscriba su significación a la de un mero documento, a la vividura histórica de un determinado instante, o al de movilizador persuasivo frente a la contingencia puntual, siempre definible en su urgencia extrema¹⁰.

Recordando, por otra parte, la vieja y siempre útil distinción jackobsoniana de las «funciones» de toda conducta verbal, hay que subrayar que *designación* no es identificable a *comunicación* (siendo la primera una función principal de la segunda). Dicho en otros términos: no olvidar que junto a

⁹ Vid. Hans Robert Jauss, «Theses on the Transition from the Aesthetics of Literary Works to a Theory of Aesthetic Experience», en M. J. Valdés y O. J. Miller (eds.), *Interpretation of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1978, pp. 137-147. Del mismo autor, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (Madrid: Taurus, 1986). De W. Iser, *El acto de leer* (Madrid: Taurus, 1987).

¹⁰ Para reflexiones muy bien planteadas sobre los determinantes ideológicos en el acto de lectura, vid. el ensayo de Nelson Osorio, «Doña Bárbara y el fantasma de Sarmiento», en *Casa de las Américas*, número 152 (septiembre-octubre 1985), pp. 64-74.

Isabel Allende, autor, y el lector se da el «yo» del o de los *narradores ficticios* y el «tú» del supuesto destinatario. *LCE*, *DAS* y *Eva Luna* son mensajes en los cuales la función poética alcanza primacía —en el discurso del narrador—, otorgándose con ello carácter ambiguo a la función referencial, que, claro, no queda abolida. Insistir en el carácter de obras poéticas implica definirlas como mensajes verbales en que la función estética es la que, por ser dominante, garantiza la cohesión de su estructura. El mensaje queda así subsumido no al referente, ni al emisor o el receptor, sino al canal o código utilizado por la figura autorial¹¹.

Reflexionando sobre aspectos decisivos de este problema, Félix Martínez ha puntualizado:

las obras literarias (...) deben de contener, sustantivamente, «mensajes» sin circunstancias ni oportunidad precisas, comunicaciones dirigidas no a provocar una determinada y pronta reacción, sino tal vez a nutrir la reflexión de los seres humanos sobre la totalidad permanente de su situación¹².

En ese compartir de una experiencia —*comunicación* en un sentido propio— las novelas de Isabel Allende ponen su acento en el *tema histórico*, apuntando a circunstancias perfectamente definibles, como demostrara Gabriela Mora. Las «historias ficticias» que ellas narran —temas del discurso novelesco— no constituyen, claro está, temas del mensaje «real» de la escritora a sus lectores. Somos nosotros quienes, en el proceso interpretativo, buscamos hacer visibles los temas que percibimos indirectamente evocados en las obras. De allí que no exista unanimidad en la conceptualización de sus temas ni menos en el enunciado de su contenido de comunicación.

Sin embargo, yo diría: *primero*, que las novelas de Isabel Allende tienen una actualidad pragmática cumplida en círculos muy amplios de lectores suyos que, con ellas, alcanzan un importante grado de conocimiento de la realidad histórica

¹¹ Véanse los ensayos al respecto de Roman Jakobson contenidos en su libro *Questions de Poétique* (París: Eds. de Seuil, 1973), *passim*, especialmente pp. 145-151.

¹² Cf. Félix Martínez, «Mensajes y literatura», en T. Todorov y otros, *La crisis de la literariedad* (Madrid: Taurus, 1987), pp. 65-78, cit. pp. 70-71.

latinoamericana, desde esa perspectiva «progresista» de la que hablábamos, y *segundo*, que su referencialidad temática no debiera ser indefinible, puesto que no se ofrece ni vaga ni totalmente inconceptualizable, no obstante las aseveraciones diferenciadas que suscitan. En efecto, *LCE*, por ejemplo, puede ser descrita exactamente como con tanta propiedad lo hace René Jara. Situándola dentro de lo que él llama «la novela chilena del ciclo del golpe», dice que:

presenta una síntesis del acontecer de los estratos dominantes de la sociedad chilena desde los años de 1920 (y que) subraya la inhumanidad del golpe desde una visión feminista de la historia que no vacila en deconstruir los valores patriarcales de la burguesía¹³.

Yo coincido en que *LCE* debe ser leída no tan sólo como un relato cargado de anécdotas que, en una línea garciamarquesa indisputable, subyuga poderosamente a su lector, sino también como un logro narrativo en el cual personajes y acontecimientos adquieren carácter representativo de aspectos muy concretos de la sociedad chilena y donde el lenguaje alza su significación simbólica para plantear un modo de interpretación de lo que medularmente constituye la historia de un período relativamente largo de esa sociedad.

Por eso entonces no basta con indicar los numerosos hechos que fueron acontecimientos de la historia efectiva de Chile y que el relato reconstruye, para asignarle a éste el carácter de «histórico». Mucho más importante, nos parece, es que de tales hechos se nos ofrezca, como parte de la fábula, una visión comprensiva del acontecer social desde una perspectiva ciertamente circunscrita. Nota básica de tal visión, su dimensión feminista, curiosamente negada por críticos que no han logrado ver, sin embargo, más allá de la superficie enunciativa del texto, obliterándose cualquier otra consideración que atienda a los niveles connotativos y hasta denunciativos del discurso novelesco. Aproximaciones como las que consideramos dejan de percibir postulados esenciales de la novela, cuales son, por ejemplo, su crítica a la irresponsabilidad social

¹³ Vid. René Jara, «Narrativa chilena post-golpe. En las huellas de la esperanza», en *Araucaria de Chile* (Madrid), núm. 39 (1987), páginas 109-117, cit. p. 110.

de una burguesía patriarcal que funda su acción en una ideología reificadora de la naturaleza y del hombre, concebidos tan sólo en términos de propiedad y de explotación¹⁴. De allí que sostengamos que el acontecer de lo real que el relato ficcionaliza no tiene una representación neutra en el ámbito ficticio: diríase que su enfoque se da desde una perspectiva no sólo «progresista», sino también, y fundamentalmente, atenta a una re-evaluación de la historia a partir del papel que en ella le ha correspondido a la mujer. Estimo que *LCE* es de esa clase de obras que —como dice el citado Félix Martínez—, «pueden reforzar y aun dar origen a comunidades de acción histórica, casi como si fuesen mensajes de actualidad y de tema inequívoco» (p. 72). El efecto de *LCE* obedece, en gran parte, al muy preciso carácter referencial que sin duda posee. «La obra no nos dice su efecto transformador —reflexiona Félix Martínez—, sino que nos lo hace sufrir; encantatoriamente, mientras, distraídos, tendemos a su mensaje inexistente» (p. 75). Y en *LCE* resulta notorio que él apunta a «totalidades de la experiencia» más allá, pero desde ahí, de circunstancias particulares. Dicho de otro modo: nos permite releer algunos de los modos de vida vigentes en la sociedad chilena y *situarnos* frente a ellos. Por aquí va, pienso, uno de los grandes aportes de Isabel Allende que algunos quisieran circunscribir a su valor testimonial¹⁵.

¹⁴ Jara, art. cit., p. 114.

¹⁵ En diversas reseñas he visto que se propone el calificativo de *testimonial* al discurso narrativo de las novelas de Isabel Allende. En un sentido estricto esto es inexacto, puesto que, como bien define Renato Prada Oropeza:

«el discurso-testimonio es un mensaje verbal (preferentemente escrito para su divulgación masiva aunque su origen sea verbal), cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse *actor* o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra».

Cf. Renato Prada Oropeza, «De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonio», en René Jara y Hernán Vidal, *Testimonio y literatura* (Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986), p. 11.

Es el aspecto de elaboración literaria, de re-escritura ficcional de

Para nadie debiera caber dudas de que una de las innovaciones importantes que *LCE* cumple en el desarrollo de la novela hispanoamericana es justamente asignarle papel fundamental a la mujer. Entendámonos: un papel que no es pasivo ni se reduce al de mero receptáculo de un mundo proyectado y controlado por el hombre. Es en este sentido tan decisivo donde las mujeres de la novela aparecen como «héroes», rol que, según ha insistido la propia autora, siempre le ha sido negado a la mujer o por lo menos no le ha sido reconocido completamente en la historia patrilineal de Latinoamérica. En una entrevista dijo:

en Latinoamérica en situaciones de extremo peligro generalmente quienes asumen los riesgos son las mujeres. Ellas son capaces de total desprendimiento, de enorme coraje. Cuando llega el momento de hacer la revolución, allí están las mujeres, a la vanguardia. Pero luego, por supuesto, al instante de repartir el poder, inevitablemente son desplazadas ¹⁶.

Lo que *LCE* hace es precisamente trasladar a la mujer desde la marginalidad, re-estableciendo su lugar en la historia, otorgándole el reconocimiento que le es debido por su participación en los procesos de cambios políticos y sociales, recogiendo, tal como él se diera, su heroísmo ¹⁷.

Insistamos en que *LCE* no proporciona ninguna visión trascendentalista —religiosa, pongamos por caso—, que desatienda la problemática histórica contingente para ubicarla, digamos, en un contexto moral. Así, no se difumina la historia, la cual infunde al relato ese eminente carácter épico que lo caracteriza.

lo documental, lo que diferencia el discurso narrativo de Isabel Allende del testimonio. Una muy rigurosa meditación teórica sobre la naturaleza del discurso testimonial la ofrece Eliana Rivero en su ensayo «Acerca del género "Testimonio": textos, narradores y "artefactos"», en *Hispanamérica*, 46-47 (1987), pp. 41-56.

¹⁶ Cf. Linda Levine y Joe Anne Engelbert, «The World is full of stories. An Interview with Isabel Allende», en *Review*, 34 (1986), páginas 18-20 (traducción libre de MC).

¹⁷ Para un desarrollo de estas ideas y su ejemplificación con citas textuales, remito a mi estudio «Dimensión del feminismo en Isabel Allende», en Marcelo Coddou (ed.), *Los libros tienen sus propios espíritus* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986), pp. 29-53.

En relación con ello otro aspecto importante de subrayar es que todo lo que pertenece al ámbito privado de cada personaje aparece explicado en el texto a partir de niveles históricos concretos y no universalizados. Cada acto de violencia, por ejemplo, a que son sometidos individuos y grupos no es propuesto como impulso inherente a la naturaleza humana, sino como resultado de coordinadas sociopolíticas. Esto no significa desestimar, por supuesto —ni por parte de la narradora ni de nuestra lectura crítica—, los aspectos caracterológicos constitutivos de los personajes: esa violencia de Trueba es muy suya y responde a su peculiar psicología, pero, según decimos, Isabel Allende no abstrae lo histórico concreto para desplazarlo a niveles que respondan a una supuesta naturaleza humana universal e inmutable. Hay un abismo entre la observación de la historia cumplida por Juana Manuela Gorriti a mediados del siglo pasado en Argentina (para citar un caso recientemente muy bien estudiado)¹⁸, desde una obligada posición marginal, que contempla la violencia de su circunstancia histórica como un fenómeno sin explicación racional posible (oponiendo las fuerzas de una feminidad concebida como fuente de vida, de pureza y del Bien), y la novela de Isabel Allende.

Es por todo esto por lo que sostenemos que Isabel Allende de modo alguno plasma literariamente las mitificaciones falocéntricas de lo femenino, según parece sugerirlo Gabriela Mora, ni, por tanto, sacraliza ningún rol ahistórico asignado a la mujer. Si sus novelas son —como lo ha demostrado fehacientemente Mario Rojas¹⁹— *feminocéntricas*, lo son no sólo porque el énfasis protagónico está en sus personajes femeninos, sino y sobre todo, porque de ellas logra darnos una imagen comprensiva sin situarlas de ningún modo en la marginalidad no sólo de la trama, sino tampoco de la historia.

Una última aclaración: re-evaluando a la mujer —*ente-sin-historia*—, y desmontando el discurso hegemónico, del que se re-apropia, Isabel Allende no está necesariamente adscribiéndose al intento de crear un discurso-otro que sea radicalmente femenino (del tipo propuesto, por ejemplo, por Luce Iriga-

¹⁸ Véase el ensayo cit. de Lucía Guerra-Cunningham.

¹⁹ Cf. Mario Rojas, «LCE, un caleidoscopio de espejos desordenados», en el vol. cit. en la nota 17, pp. 83-90.

ray²⁰, sino que, en una línea de pensamiento que se enlaza más bien con propuestas de Julia Kristeva²¹, responde al intento de reconocer tanto la marginalidad de la mujer como su presencia subversiva.

En conclusión: propongo que una recta lectura de *LCE* no debe apreciar tan sólo el cúmulo de acontecimientos que ella recoge, sino que ha de ver en qué dirección nos abre hacia perspectivas de comprensión amplia y, en muchos casos, profunda, del sentido de la historia reciente de Latinoamérica. Ni fuga ni usurpación de la historia: conciencia de ella.

²⁰ Véase Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un* (París: Ed. Minit, 1977).

²¹ Véase Julia Kristeva, «Oscillation du "pouvoir" au "refus"», en Elaine Marks e Isabelle du Courtivon (eds.), *New French Feminism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).

Concepción Silva Belinzón

URUGUAY (1907-1986)

De formación autodidacta, nacida en Montevideo, comenzó su obra en 1943, exclusivamente en verso y casi toda escrita en sonetos. Hugo Emilio Pedemonte escribe: «En la poesía de Concepción —de la que es inseparable su existencia, porque sólo vivió para escribirla— se encuentra la más pura y a la vez franciscana, irónica, ética y sentimental lírica religiosa, sin el menor atisbo místico, cuya única fuente fluye de los Evangelios.»

BIBLIOGRAFIA

Totalidad de los volúmenes, edición de la autora, publicados en Montevideo:

«El regreso de la samaritana» (1943).

«La mano del ángel» (1945).

«El plantador de pinos» (1947).

«Amor no amado» (1950).

«Los reyes de oro» (1953).

«El cordero terrible» (1956).

«La ciudad invisible» (1959).

«Muero y más vivo» (1962).

«Me espera el mundo entero» (1962).

«El más justo llamó» (1965).

«El oído del hombre» (1970).

«Sagrada cantidad» (1973).

«Llamarlo y despedirlo» (1976).

«Sitios abandonados» (1979).

«Antología poética» (1981).

DEJO LOS BULEVARES

Hay gentes que no saben de bazares;
un jefe de estación se perdería...
mucho tiempo dejó los bulevares,
beber continuamente, te pedía.

Y otros abren la puerta de los mares
también habitaciones de sequía;
por los espacios menos familiares
más rápida que luz tu gradería.

Que fuera menos frío e inhumano;
en la plaza un negocio de primera
tendrá que lamentarse muy temprano.

Lo más grande hasta ahora y no lo olvide;
todos los días nuestra vida entera
desde Montevideo se lo pide.

(De «La ciudad invisible».)

EL MAGNIFICO

Tratando de aprender a usar palabras
pero no es competencia la revista,
y una sola bebida descalabras
la sangre, que gotea sin ser vista.

No es la vida de un hombre que tú labras
sino de viejas piedras la conquista;
alimento y pereza de las cabras
la casa nueva está ya casi lista.

Comprendedor distinto de amistades;
con mis cinco sentidos tus millones,
vivir más de cien años sin ciudades.

Un sitio para el orden o locura
(recuerdo dos rodajas de limones)
bajo la frente un ojo de cordura.

(De «La ciudad invisible».)

TUS SOPLOS Y TUS DEDOS

Cuando estaba dormida me trajeron
para cuidar el mar por la ventana:
si tienes buena vista me dijeron
podrás mirar a Dios como una hermana.

De palacios ardidos no supieron
¿dijo usted geografía? ya lejana;
tus soplos y tus dedos desprendieron
espesa y roja túnica de lana.

Los nombres y alegrías de los reyes;
en los campos dormidos de verano
la gente principal impone leyes.

La forma y el color de las botellas:
se convierte en un juez el verbo humano
peligroso detrás de las estrellas.

(De «La ciudad invisible».)

LAS HORMIGAS...

El hombre y la mujer están furiosos
¿por qué tantas ventajas las hormigas?
con telas y jabones luminosos
empujan a la nada sus fatigas.

Ni frívolos ni serios silenciosos:
no es culpa de nosotros tantas migas;
picadillos de carne ponzoñosos
nos cortaron el techo con intrigas.

Me levanto, me caigo, me levanto:
nunca tuve tarjetas de visita...
en fuentes inmortales todo el llanto.

Habrá que perdonar y eso es más duro:
dentro de nuestro amor está la cita
con los rostros humanos, el futuro.

(De «Me espera el mundo entero».)

TODOS TENEMOS HAMBRE

Estoy cuando el extraño me devuelve
de las cejas un arco interrogante;
el único lugar que me resuelve
dejar todas las cosas al instante.

Sobre el lecho y el prado desenvuelve
bajo piedra y dolor lo más brillante;
se quitó las sandalias y no vuelve,
de las manos la forma suplicante.

Con lo eterno está un poco de presente:
el camino que sube a la montaña
puedo mirar el mar, el hombre, el puente.

Sin ayuda de nadie desvestirse;
colgado sobre cruz por la cizaña
manejando la noche sin morirse.

(De «Me espera el mundo entero».)

UN LOBO SOBRE LOBOS

Más tiempo que el laurel o calendario
de vuelta al paraíso más sensible;
un derecho de Dios extraordinario
bosquecillo de pinos invisible.

Sentirse y no medirse su salario
volverse más humano más visible;
qué súbito terror por su inventario...
sea por el reloj o comestible.

Para llegar la cita largos meses:
buena amistad planeada sin modales
a través de extensiones y reveses.

El hombre que mintió no era artesano:
un lobo sobre lobos mis caudales
la puerta derribé como un manzano.

(De «El más justo llamó».)

PIEDAD

Cuidado vete a casa, vete a casa
maldita madre selva y hojas viejas;
sin ninguna defensa como masa
todavía no hay lágrimas ni quejas.

Una especie de garra de Entrecasa
asesina a los niños como abejas:
no debo guardar nada ni una taza
es muy firme la mano que me dejas.

Y del ciento por ciento la ganancia:
la punta del puñal está cubierto
cazando mariposas tu fragancia.

No somos de este mundo, somos justos;
desde que Adán cayera más que muerto
ni rey ni presidente con disgustos.

(De «El más justo llamó».)

DISPONGO DE SILENCIO

¡El corazón del hombre para el hombre!
donde guardaba lágrimas violetas:
para limpiar las frases de renombre
para lavar el gusto de recetas.

Para llegar también a ser un hombre
las manos y la duda más discretas;
dispongo de silencio, y no te asombre
es flaca mi alabanza entre las grietas.

Tan desacostumbrado mi egoísmo:
la mesa del banquete ¡qué atrayente!
no hay mayor bienestar con tu heroísmo.

Y que nadie ha cortado todavía:
donde guardaba lágrimas tu frente
juntar las nuevas piezas cada día.

(De «El más justo llamó».)

Luz Machado

VENEZUELA (1916)

Nació en Ciudad Bolívar. Estudió Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad Central. Premio Municipal de Poesía (1946). Se desempeñó en el servicio diplomático como agregado cultural. Premio Nacional de Literatura (1985-1986). Juan Liscano nos dice que «la obra de Luz Machado expresa un destino de mujer, inscrito en símbolos y mitos o bien lentamente despojado de toda representación, vuelto despojamiento existencial».

BIBLIOGRAFIA

Con el nombre de Luz Machado de Arnao:

Ronda, Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1941.

Variaciones en tono de amor, Elite, Caracas, 1943.

Vaso de Resplandor, Artes Gráficas, Caracas, 1946, Premio Municipal de Poesía 1946.

Poemas, Selección en Cuadernos publicados por la Embajada de Venezuela en Cuba, La Habana, 1948.

La espiga amarga, Avila Gráfica, Caracas, 1950.

Poemas, Selección de Cuadernos publicados por la Embajada de Venezuela en Argentina, Buenos Aires, 1951.

Canto al Orinoco, Nascimento, Santiago de Chile, 1953.

Chant a l'Orenoque, traducción de Bernard Sése, Colección «Les Cahiers Latins», París, 1955, prólogo de Juan Liscano.

Sonetos Nobles y Sentimentales, Ediciones del Grupo Fuego, Santiago de Chile, 1956.

Cartas al Señor Tiempo, prosa poética, Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1959.

Con el nombre de Luz Machado:

La casa por dentro, Sucre, Caracas, 1965.

Poemas Suelos, Lirica Hispana, Caracas, 1965.

- Sonetos a la sombra de Sor Juana Inés de la Cruz*, Poesía de Venezuela, Caracas, 1966.
- La ciudad instantánea*, Colección Letras de Venezuela, Caracas, 1969.
- Soneterío* (100 sonetos), Sucre, Caracas, 1973.
- Retratos y Tormentos*, prosa y poesía, Monte Avila, Caracas, 1973.
- Palabra de Honor*, Poesía de Venezuela, Caracas, 1974.
- Cinco conferencias de Pablo Neruda*, Dirección de Cultura, U.C.V., Caracas, 1975.
- Poesía de Luz Machado* (antología), Monte Avila Editores, Caracas, 1980.
- Crónicas sobre Guayana*, tomo I, 1946-1968, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1984.
- Crónicas sobre Guayana*, tomo II, 1969-1986, Corporación Venezolana de Guayana, 1986.

BIOGRAFIA DEL LIRIO

Forjó el silencio en ti su arquitectura.
En ti la soledad alzó su almena.
Guante de aroma que la brisa estrena.
Sueño con breve dimensión de altura.

Heraldo de la fuente y su frescura.
Sepulcro del rocío y la falena.
Minutero del sol que el aire ordena
hacia el umbral del fuego y su aventura.

En ti levanta el mármol su desvelo
y el palomar arremolina el vuelo
y hace la nube su estación más bella.

Narciso te dejó su huella viva
y la refleja intacta, cielo arriba,
el espejo remoto de la estrella.

(De «Vaso de Resplandor.»)

SONETO FRIVOLO

Vengo de atar la liga a mi rodilla
y el mínimo alfiler a la cintura,
y de reconocer en mi estatura
el instante del mar sobre la orilla.

Vengo de la pulsera y la sombrilla,
del encaje y su íntima escultura,
con un trébol de aroma y de aventura
bajo el tacón de cada zapatilla.

A la luz del espejo cubro formas
y a la luz de la lámpara hallo normas
para esta oscuridad de estar despierta,

viendo caer a diario la hermosura
y al pensamiento erguirse en la amargura
de resistir dudando y no estar muerta.

(De «Sonetos Nobles y Sentimentales.»)

AGRIDULCE

Yo te vi brillar los ojos.
Yo te vi brillar los dientes.
Yo te vi brillar la punta
de la nariz y la frente.

Los ojos te vi brillando,
los labios húmedos, frescos,
todo tú, como en un junco
una estrella fija y verde.

Y yo me vi de ceniza.
Y yo me vi de miseria.
Casi fantasma de nada.

Todo el sol en ti brillaba.
Y yo me vi de ceniza,
fuego apagado de tu alma.

(De «Sonetos Nobles y Sentimentales».)

SONETO DESCOMPUESTO A LA SARTEN DE HIERRO

Blanco primero, luego, renegrado por el fuego
curtiéndole la espalda.
San Lorenzo doméstico, respalda el credo
vegetal de lo nacido.

Su luna de metal enardecido, el verdor
terrenal junta y escalda;
y entre crujidos olorosos salda las diferencias
del sabor reunido.

En el ocio después,
de un clavo alzado,
o mudo, horizontal, abandonado, frío
en mortal quietud inexorable,
—péndulo,
fruta,

nota,
cerradura,
península,
alfiler—,
es su figura una lágrima negra,
inexplicable.

(De «La casa por dentro».)

LA ESCOBA

Estás aquí, prudente señora de la casa,
severa, áspera, simple, oh, mujer primitiva.
Vengo a ti diariamente,
a tu peinado reino,
a tu falda implacable de raíces,
para arrastrar con ella el tiempo y su delirio,
la estación y los sueños,
y dejar limpio el rostro del patio y de la casa
para mirar el cielo
y para la esperanza.
Dócilmente repasas un día y otro día
la intimidad. Y callas.
Tienes los ojos ciegos para ver las cenizas
de las cartas de amor que se quemaron.
Tienes la boca muda para hablar de las rosas
que deshojó el chubasco
o que cayeron lentas, solitarias, vencidas.
Ensoyada barres las plumas
y no oyes la pregunta del pájaro
por su cuerpo de música y aire.
Tu nariz infinita recoge y lleva y sopla
el fuego del otoño
y las briznas del frío,
toda caída, toda.
Tú repasas las horas del gozo y de la muerte,
arañas con tus manos de cereal y de bruja
el agua, el pan, la leche.
Eres como un verano que se vino del campo

y se metió en la casa, hipócrita y humilde.
Y aquí estás, impenetrable señora de la tierra,
cetro de nuestros días,
rígida hembra estéril,
mordiéndome entre tu boca de dentadura unánime
los malos pensamientos de la casa
lo mismo que la dulce vacación de la hormiga;
y hasta el abismo llevas la soledad
el día en que bajo tu sol de opaca luz hirsuta,
descubres la memoria y su gran casa sola.
Así yo te conozco. Eres como el verano.
Antes de ti avasalla la materia.
Después de ti el otoño llama su último fuego.
Y si no estás, el tiempo arde a orillas de las ciudades
y entre el humo y la noche hay estrellas caídas.
Mas, yo sí te conozco, cabellera del tiempo
cortada bajo el bíblico fulgor de las manzanas.

(De «La casa por dentro».)

CRECIENTE

Desde lejos, en los terrenos baldíos,
en la selva, en el llano, lamiéndole los ruidos a las montañas
con una lengua sorda y golosa y tremante.
Desde lejos, desde ahí donde la afluencia son las sienas
[desesperadas
que ya no pueden resistir más sueños.
Desde allí, desde lejos y desde más acá, aquí mismo
en las manos si la toco,
en los pies si la piso,
en el pecho si beso la sed,
en el vientre si añoro las espigas,
aquí, allá, siempre, irremediabilmente,
con minerales, con resinas, con la vida y la muerte,
devota, infatigable, armónica,
asida al claro signo de las lluvias,
repetiendo el lenguaje de las raíces más profundas,
emerge, crece, anda,

crece, arrastra, devora,
crece, ahoga, apareja,
crece, abierta, extendida,
adelantando y hacia adentro y hacia arriba crece,
sube, jadeando, temblando,
crece, crece, avanza y es furia y agonía
y es inmensa y se escapa de la mano del hombre.
Y con su voz de selva que no la escucha el agua,
con voz roja del hierro que no la escucha el agua,
con voz verde del viento que no la escucha el agua,
viene la voz del agua diciendo la belleza
y todo bajo ella poseído se borra
como un dibujo antiguo que devorara el tiempo.

(De «Canto al Orinoco».)

Ileana Espinel

ECUADOR (1933)

Nació en Guayaquil, ciudad en la que fue concejal principal de su Ayuntamiento. Redactora del diario «El Universo». Miembro de la Junta General de la Casa de la Cultura de Guayaquil.

Violeta Luna se refiere a su labor diciendo que es «la primer mujer en las letras ecuatorianas contemporáneas que no se encasilla en determinada escuela», y agrega: «liberal, apasionada, vital, progresista y novedosa, propensa a la expresión ágil, elegante y sobria».

BIBLIOGRAFIA

- Club 7* (antología de Grupo), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1954.
- Piezas líricas*, Universidad de Guayaquil, 1957.
- La Estatua Luminosa y Poemas Escogidos*, Lirica Hispana, Caracas, 1959.
- Triángulo* (trilogía con David Ledesma y Sergio Román), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1960.
- Arpa Salobre*, Poesía de Venezuela, Caracas, 1966.
- Generación Huracanada* (antología de Grupo), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1969.
- Diríase que canto*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1969.
- Tan solo 13*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1972.
- La Corriente Alterna* (en parte inédito), 1978.
- Poemas Escogidos*, Colección Letras del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1978.
- Sólo la Isla* (en prensa, en Costa Rica).

DISLATE OCTAVO

Musicalizo los azules giros
porque del lápiz los rosados parten.
Aquí yace un rebaño de suspiros
lanudos y silvestres.

Cruza un ángel.

Maiacovski no mide mi estatura.
Y Siberia no gana mi combate.
Un canario en el tacho de basura
degenera en cangrejo.

Cruza un ángel.

Empero no regreso. Me limito
a conversar a solas un instante
con la miel derretida. El gorgojito.
Y mi horror al fascismo.

Cruza un ángel.

MAR FINAL

¿Era la Vida? No. Era una llaga
en la aguja sin norte de mis venas.
¡El miserable céntimo que paga
mi plenitud de líricas sirenas!

¿Era la Muerte? No. Era una nube
de murciélagos. —Pájaros acedos—.
¡Era la risa que a mis labios sube
sarcófago de música en mis dedos!

No era la Vida. No. No era la Muerte.
Ni era la inútil caridad de verte
en mi ternura niña derrotada.

Sólo Peter Tchaicovsky. Mis dos brazos.
Y Vallejo —sangrándome los pasos—
en el mar luminoso de la Nada.

(De «Piezas líricas».)

PAISAJE

Afuera,
un carnicero espía de rodillas
la mueca azul del diablo.
El viento es un tranvía de puñales.
La calle: un sombrío y anarquista
puente de lágrimas.

Adentro,
la tosferina.
Y yo que clamo.

(De «Piezas líricas».)

BALLET

En la red de las madres
danza la vida. Danza.

En la red de la vida
danza la angustia. Danza.

En la red de la angustia
danza mi sangre. Danza.

En la red de mi sangre
danza tu nombre. ¡Danza!

(De «La Estatua Luminosa».)

POEMA 6

Su piel morena pálida
que alzaba llamaradas en mi sangre

su piel lejana y tensa
desterrada de mí muda y sin lágrimas

su piel ya sólo suya tan ajena
tan cerca de la pávida distancia

su piel que ya no sé dónde evocarla
naufraga en la ternura de mi olvido.

(De «Diríase que canto».)

DEL DIARIO

Hoy pude encanecer,
buscar la muerte
para anular el vértigo,
porque la pura sed de las raíces
a cúpulas de sal ha desterrado
la luz que era.

(El viento desatado en las arterias
y una estatua de Sucre perfilada
inclinan sus chisteras
ante la amarga piel de mis sandalias.)

(De «Diríase que canto».)

LAS ENUMERACIONES

Hay un rostro venciéndose a sí mismo
para ganar un gesto de alegría.
Un labio de sutil melancolía
rodando, entre sonrisas, al cinismo.

Hay una rosa que ni flor parece
pero floridamente se pasea
por la celeste plaza de mi aldea
que a su vista se dora y se estremece.

Hay un arcángel transmutado en berio.
Una serpiente transformada en río.
Una sobrina hija de su tío.
Un perro alborotando el cementerio.

Hay un infierno puro que me ama.
Un paraíso ajeno que me odia.
Un fraile que desliza su salmodia
en mi bostezo que apagó la llama.

Hay un Dios que te da lo que deseas
y te lo quita sin mayor demora.
Una rosa. Una risa. Una traidora
bella entre todas las mujeres feas.

(De «Arpa Salobre».)

IMAGEN DEL AMOR

Podría renacer de las cenizas
viva lumbre de sed desparramada.
Podría consumarse en el despojo
de todo lo tangible que perece.

Podría ser el tótem que somete
al exilio la sangre enajenada.
Podría ser la luz, mas es tan sólo
el madero que flota en el naufragio.

(De «Sólo la Isla».)

Elegancia

ANA VASQUEZ

París, Francia

Ana Vásquez, sicóloga, reside en París como consecuencia de su exilio a raíz del golpe de 1973. «Abel Rodríguez y sus hermanos» y «Los búfalos, los jerrarcas y la huesera» son dos de sus novelas publicadas en francés. Las ediciones en castellano de éstas corresponden a La Gaya Ciencia, Barcelona, 1981, y Galinost, Santiago de Chile, 1987, respectivamente. Uno de sus cuentos, «Pequeñas revoluciones sin importancia», fue publicado en *Literatura Chilena*, creación y crítica, núm. 28, primavera 1984. Su temática como narradora está basada en la experiencia directa de su profesión y del exilio, como también en la problemática de la mujer.

El negro de crepè o el de seda celeste. El de seda porque combinaba con sus ojos. Pero la forma de la falda ya estaba pasada de moda, y además no tenía zapatos celestes. Entonces el negro. Se lo puso con gestos decididos y caminó lentamente hacia el espejo, sonriéndose y saludándose como a un desconocido. Pero no, demasiado largo, parecía monja vestida de domingo. Se lo subió hasta las rodillas y giró sobre sí misma para ver el efecto: un poco más mini quedaría mejor. Acortó la basta a cien por hora. Daniel dijo alrededor de las diez; ya eran las diez y cuarto... ¡y todavía tenía que plancharlo! Sabía que el negro le quedaba bien, le daba un estilo dramático. Y disimulaba las caderas demasiado anchas. La tela era suave, tenía buena caída; eso la tranquilizaba. Porque esa noche era urgente, indispensable, que estuviera elegante, que nadie pensara que era la secretaria de la oficina. Me echaron, dijo el padre, y en ese momento ella no entendió bien la resonancia de esas palabras que le cambiarían la vida. De recesión y de crisis les hablaban los profesores en el Liceo, pero de repente la cesantía dejó de ser una cifra para transformarse en el papá gruñón, insoportable, metido todo el día en la casa. Y al final del año le dijeron

que en vez de estudiar era necesario que trabajara. Se miró otra vez, con las sandalias nuevas que la hacían más alta. La que sonreía en el espejo parecía otra persona, una actriz tal vez, o por lo menos una de esas mujeres que transitan airoso por las revistas de modas. El estuche de maquillaje la atemorizaba siempre, escuchaba la voz de su mamá: «No vayas a parecer payaso.» Tan preocupada por las buenas maneras, tan dama. Y se hacía tarde. ¿Cómo serían los amigos de Daniel? ¿De qué hablarían? Embebió un pedazo de algodón en la crema y se desmaquilló los ojos para pintárselos de nuevo, nerviosa, tratando que no le temblara la mano, porque entonces tendría que volver a empezar otra vez: una rayita fina, mucho rímel y nada más. ¡Perfecto!

Perfume y ansiedades. Se sentó al borde de la cama, buscándose en la imagen que reflejaba el espejo. Dónde estaba la de todos los días, la que corría en bluyines, se reía con Daniel, provocándolo con dardos de ironía, la secretaria que prefería no almorzar para visitar la última exposición. Escondida detrás de la máscara de una mujer elegante, como su madre cuando aún les iba bien, o como sus tías, que salían con guantes de cabritilla y peinados complicadísimos que sólo podían sujetarse con una tonelada de laca. Lástima que tendría que ponerse ese horrible abrigo de piel de conejo. Vaciló, porque siempre antes de salir sentía esa punzada de miedo, como si abandonara una guarida donde se sentía protegida; afuera ya no podría arrepentirse, ponerse otra cosa, excusarse y no ir. ¿Y si desentonaba? Sería espantoso. ¡Por supuesto que no! Andar mal vestida no tiene importancia; hay cosas mucho más graves en el mundo: la miseria, la guerra... Pero esa intelectual que quería ser, secretaria, es cierto, pero autodidacta de exposiciones y museos, esa mujer que afirmaba que lo que vale la pena es la gente y no lo que lleva puesto, esa mujer sabía que estaba mintiendo y perdía un tiempo infinito para ser elegante casi sin dinero. Porque tenía miedo de verse mal, no podía soportar la vergüenza de saberse inadecuada. Y cuando cerrara la puerta con doble llave desencadenaría lo irreversible. Se observó nuevamente: parece una secretaria de verdad. Dejó el abrigo. Mejor pescarse una pulmonía. Llevaría el chal negro.

Daniel no le dio ninguna pista; una pequeña reunión, una fiesta... Se encogió de hombros para quitarle importancia

a la palabra fiesta: sólo los amigos. Estoy seguro que te van a gustar. «Presentación en sociedad», comentó ella, con su tonito burlón, porque ésa era la personalidad que se inventó al llegar a la ciudad, y se complacía en perfeccionarla para él; se daba cuenta que lo fascinaba con ese juego de respuestas desafiantes. «Un happening», respondió Daniel, siguiéndole la corriente. Se echó una última mirada, implacable, como un general que revisa sus tropas antes del ataque. Ahora sí tenía que partir.

Meses durante los cuales tuvo que navegar en medio de la indiferencia en la gran ciudad desconocida, en la empresa imponente. Ocho pisos, cientos de empleados, y ella como una hormiga más que se afana en la fábrica de ganapanes. Sección arquitectura, último piso. «Una estructura interesante —comentó frente al calendario—, ¿es un Klee?» El la miró asombrado, porque los arquitectos circulan por otras galaxias, y al reconocer un Klee ella le demostraba que no por ser secretaria era necesariamente idiota. Empezó a apasionarse en los duelos interminables de humor y refinamiento donde terminaba siempre desconcertándolo con alguna de esas frases indiferentes que pueden permitirse los que tal vez lo han visto y leído todo. No era cierto, por supuesto, pero ella no solo representaba el personaje, sino que se encarnaba tan bien en él que parecía que realmente no hubiera dejado ningún museo sin visitar y que sus comentarios —algo sarcásticos— fueran completamente originales.

Y esa mujer con tanto mundo que aparentaba ser, ese nuevo yo que se inventaba perfeccionándolo cada día, esa imagen de intelectual burlona le servía de pantalla, ocultando a la provincianita que quiso ir a la Universidad, que lloró de emoción la primera vez que vio un Rembrandt y que a veces se desesperaba con su máquina de escribir, tecleando cartas burocráticas mientras los arquitectos, inclinados sobre los grandes tableros, diseñaban inconscientes de sus privilegios. Ahora, por fin, entraría en ese mundo que anhelaba, donde debió estar siempre, dándole la dirección al chófer del taxi, preguntándose excitada si estaría bien con el vestido negro. Odiándose al mismo tiempo porque sabía que su inseguridad era imbécil, no debía preocuparse tanto. Lo que importaba era lo que harían y dirían. No la tenida.

Riéndose, un muchacho en bluyines desteñidos y zapatillas

rojas le abrió la puerta y se quedó mirándola con cara de pregunta. Sólo por la expresión de sus ojos ella se dio cuenta que no era así como debiera haberse vestido. Por encima de su hombro alcanzó a ver una parte de la sala; mullida y discreta, una alfombra beige la cubría de punta a punta; un grupo conversaba en el suelo. Ninguna de las mujeres que alcanzó a detallar con esa primera mirada, ninguna estaba vestida como ella. Una tenía un training de velours rosado y zapatillas en el tono, otra cruzaba y descruzaba las piernas envueltas en pantalones de cuero que debían ser más caros que un mes de sueldo; la última se incorporó lentamente y avanzó hacia la puerta, en bluyines raídos y blusón de seda natural. Como en una revelación se dio cuenta que sus sandalias no sólo eran anticuadas, sino pueblerinas, y que a primera vista se notaba que el vestido negro era un modelo del Burda. En esos segundos en que la muchacha se acercaba con su andar desganado, pero muy distinguido, ella trataba de dominar las oleadas de pánico que la hacían enrojecer y transpirar al mismo tiempo. Pánico y rabia, porque con esos bluyines rotos no la hubieran dejado entrar a ninguna fiesta de su pueblo y porque la gente, allá en su casa, hubiera dicho que la de rosado andaba en pijama y que la otra venía bajándose del caballo. No había una elegancia, sino muchas, y la culpa era de ella por interpretar la palabra fiesta como vestidos y joyas, cuando para Daniel sólo la gente de clase media se vestía de corbata y sandalias de taco alto. Cómo no adivinó que en los happenings que organizaba se hacía ostentación de simplicidad deportiva, y que ésa era la elegancia para ellos. Porque el buen gusto es un código para iniciados, siempre distinto e inalcanzable para los profanos. En chispazos intensos y sucesivos se daba claramente cuenta que para ellos, los intelectuales de la gran ciudad, la simplicidad era lo más sofisticado, y se odiaba porque creyéndose tan inteligente y refinada no se le ocurrió que el vestido negro sería ridículo, tan chillón como un aviso luminoso.

Sujetando la puerta entreabierta, el muchacho seguía mirándola, junto a la de los yines. «A quién busca», le preguntó, sin invitarla a entrar. Si la hubiera tratado de «tú» quería decir que la había reconocido como una de la misma manada, pero ni siquiera eso. Nadie la reconocía, no veía a Daniel; todavía podía decir que era un error de piso, arrancarse,

bajar corriendo las escaleras, tomar otro taxi, volver a su guarida, encerrarse antes que él la viera, antes que la metida de pata fuera irreversible. Mañana se excusaría con alguna de sus frases brillantes, inventaría cualquier cosa: una visita inesperada, un pariente enfermo. «No alcancé a avisarte.» «Qué lástima; me hubiera gustado que conocieras a mis amigos; les hablé tanto de tí.» «No sabes cuánto lo siento, pero me invitarás a otro happening, ¿verdad?» Y la próxima vez vendría en pantalones, con botas incluso, como ésas que se quedan hasta tarde en la oficina haciendo cosas apasionantes, y que les gusta que se note.

«¿Daniel?», preguntó con timidez, como si su disfraz de estúpida se apoderara de ella. Aún tenía ganas de huir mientras la hacían pasar; se imaginaba encerrándose en el baño, tirándose por la ventana o tapándose la cara con el chal negro para impedirle que la reconociera. ¡No! Esta no soy yo; es sólo una pobrecilla ingenua que se disfrazó de mí. Porque, detrás de las máscaras y los disfraces, ¿dónde estaba ella? Era acaso la secretaria reservada y distante o la otra, la que soñaba con lanzar la máquina de escribir por la ventana, desparramar pintura sobre la cubierta del escritorio y pintar la pasión y la rabia con las manos. Quizá seguía siendo la que quiso irse de su pequeña ciudad estereotipada para echar a andar los tiempos e instalarse en su propio presente; la que rompió con papá-mamá-protégeme y se atrevió a partir sola. Pero entonces dónde estaba la ruptura si en ese otro espacio, donde se imaginaba libre, seguía vistiéndose como le dijeron que lo hiciera. Ella, que se burló siempre del cuidado-con-lo-que-pareces, del no-vaya-a-ser-que-te-confundan, descubriría ahora que se llevó en las maletas la marca indeleble del «qué dirán».

En el colegio, cuando llegaba una niña de esas pretenciosas que tratan de verse elegantes, ella y sus amigas la observaban con miraditas divertidas, miradas que resbalaban disimuladamente por la tenida de la pobre arribista, escrutando sin embargo cada detalle, la calidad de la tela, el corte pasado de moda, los zapatos que no combinan y que la clasificaban inmediatamente de no-es-como-nosotras. Miradas de reojo que evaluaban su falta de modales, porque ellas ya sabían que eso era importante. Se hacían un guiño discreto y cómplice, ¿te fijaste?, ¿notaste que...?, y un gesto de gran dama com-

pasiva, aun cuando sólo tuvieran ocho años: «Disculpa, pero no creo que me den permiso para ir a tu casa.» Maldad casi deliberada, porque a esa edad uno ya sabe con quién se junta y con quién se mezcla.

Por qué tuvo que venir con ese traje ridículo, poniéndose en el lugar de la víctima, de tonta arribista, humillada al notar esos fragmentos de gestos, cabezas que giran disimuladamente, pero con la suficiente lentitud como para que se diera cuenta; casi los escuchaba comentando las sandalias de taco alto y los aritos dorados, catalogándola de lo que era por lo que parecía ser. La mueca altanera de la de pantalones de cuero, y la otra de rosado, encogiéndose imperceptiblemente de hombros y volviéndose hacia la pared para ocultar la sonrisa condescendiente. Sola a la entrada del salón, la humillación la invadía toda, deformando su cuerpo que se encogía, como si el desprecio pudiera moldearla y disminuirla.

Se abrió una puerta y se acercó Daniel. Pantalón de tweed, pullover de cachemira (raído) y una bandeja cargada de vasos. «Hola, Daniel», sonrió. Pupilas entre alegres y desconcertadas. «De qué te disfrazaste.» Lo escuchó realmente o se imaginó que se lo decía, o tal vez era lo que le preguntaban sus ojos sorprendidos. Ganas de acurrucarse en un rincón para aullar de rabia y frustración.

Pero no. No ella. Cara o sello. Atreverse.

«Me disfracé de mi alter ego», oyó su propia voz afirmándolo decidida. «Soy la Mujer-objeto.» El la observaba, estableciendo barreras, sin un gesto amistoso, sin decir nada. «Soy la Mujer-objeto», repitió riéndose. «¿No me dijiste que era un happening?» Entonces Daniel entendió la broma, le hizo eco a su risa, dejó cuidadosamente la bandeja sobre la alfombra, le tomó la mano y la condujo hasta el centro del salón. «Les presento a la Mujer-objeto», anunció, como el dueño del circo pregonando su espectáculo. Si los ojos tocaran o hirieran, ella los hubiera sentido en ese momento en que la observaban indecisos, sin saber aún si la sacarían o no del casillero donde ubicaron a la tonta de mal gusto.

Ya no podía retroceder. Al contrario. Atreverse o morir. Entreabrió los labios en una sonrisa de publicidad de pasta de dientes y avanzó unos pasos, haciendo un amplio saludo de trapeicista. «Respetable público», dijo en voz alta, pero con el tono de falsete de los payasos, «en tanto Mujer-objeto,

tengo el placer de iniciar ante ustedes el happening de esta noche».

Pero no pasaba nada, nadie se reía. Giró en redondo. Ninguno reaccionaba. Ojos indiferentes que dan escalofríos. Respiró hondo; mejor excéntrica que de mal gusto. Levantó los brazos y balanceó las caderas para imitar a la Rita Hayworth, de «Gilda», y entonando «put the blame on mine boys», empezó a sacarse uno de los guantes de cabritilla.

«Si me vieran mis tías, pensó en un chispazo», «ellas que cifraban la suprema elegancia en salir enguantadas, qué dirían de este comienzo de strip-tease». Un pedazo de ella cantaba y se movía al ritmo de la canción, sacando muy lentamente cada dedo del guante, constatando (a pesar que tenía los ojos lánguidamente entrecerrados) las miradas de interés, incluso apreciativas, porque era cierto también que si se había atrevido a imitar a la glamorosa era porque estaba segura no sólo de que bailaba bien, sino que el famoso vestidito negro le iba como anillo al dedo. Pero otra parte de ella estaba aterrada con esa loca que imitaba un strip-tease, preguntándose cómo iría a salir del atolladero. En esa lucha interior, la imitadora de Gilda, audaz y lúcida, prevaleció sobre la cobarde, y lanzando el segundo guante con un gesto teatral saludó inclinándose. La aplaudieron, pero sabía que no era suficiente; tenía que hacer algo más para convencerlos.

«Respetable público», anunció de nuevo con voz de payaso, «en nombre de los artistas, tengo el honor de ofrecerle al dueño del circo la condecoración del aro surrealista». Sacándose un arito lo prendió solemnemente en el pullover de Daniel. Lanzarles la palabra surrealista inmediatamente después del baile de Gilda fue como guiñarles un ojo: no, no era una Mujer-objeto de verdad, estaba actuando. Y a partir de ese momento logró amarrar la complicidad; se dieron cuenta por fin que era alguien como ellos, refinada. Mejor aún, excéntrica. Entonces la aplaudieron, entusiasmados.

Pero estaba tan excitada que ya no podía detenerse. Levantó las manos para hacerles callar. «Señoras y señores, tengo que confesarles un secreto.» Hizo una pausa para intensificar el suspenso. Se sacó lentamente el otro arito y lo mostró como un trofeo. Pobre arito que compró con tanta ilusión;

de joya que había sido se transformó en objeto extravagante. «Esta preciosa alhaja de oro y rubíes es el premio que ganará el más aburrido de la fiesta... ¿Quién propone nombres?» «¡Pedro!», gritó Daniel. «¡No!», protestó la de training rosado, «es Juan Pablo». «Al mejor postor», grito ella, con su gran sonrisa de anunciadora de tele. «¡Postulen, señores!» Y cuando todos entraron en el juego reconoció de repente a Julio Lascasas, el mejor poeta de la joven generación (según los críticos), que le gritaba nombres de aburridos, y Toti Langer, la pianista, riéndose a carcajadas al lado de Daniel. No alcanzó a intimidarse ante esa gente que salía en los diarios. Estaba demasiado metida en el torbellino de su propio juego. Hasta que tuvo que empinarse para prenderle el aro a un grandullón sorprendido que le besaba las mejillas. As de triunfos, se dijo, porque ya no quedaban miradas compasivas, se habían borrado las distancias, le hablaban, se peleaban incluso por conocerla.

«Cómo te llamas, Mujer-objeto», le preguntó el grandullón. «Cenicienta», respondió sin vacilar, como si pudiera pensar más rápido que ellos. «Cenicienta», repitió, «la secretaria que fue a la fiesta...» Y sacándose una de las horribles sandalias, la mostró levantándola lo más alto que pudo: «Le ofrezco mi zapatito de cristal a una de las princesas aquí presentes.» Una niña estiró un dedo negligente y ella le colgó la sandalia; se sacó la otra y la tiró rodando hacia la puerta. «Es una señal para el Príncipe Azul», explicó tranquilamente.

De repente se sintió mejor sin aros ni zapatos, pero estaba cansada, infinitamente fatigada y vacía, igual que cuando volvía a la casa después de algún examen especialmente difícil. Se le acercó Daniel, con nueces de cajou, aunque era sólo un pretexto. Quería susurrarle que sus amigos la encontraban genial, que gracias a ella empezaba un verdadero happening, porque ahora la Langer tocaba jazz en un pianito blanco, un mueblecito discreto que ni siquiera distinguió al entrar. Los labios de Daniel le rozaban la oreja, sentía su aliento tibio en el cuello, y esa voz que le gustaba hasta darle escalofríos le preguntaba si lo estaba pasando bien. Entre el vacío y la euforia se dejaba estar en ese placer de escucharlo, y sólo entonces se olvidó del vestido que llevaba, se olvidó que

durante todo el día su única preocupación fue la elegancia, que pasó horas decidiendo si estaba o no pasado de moda, si combinaban o no los colores. Sentada en la alfombra beige, se olvidó tan profunda y totalmente que ni siquiera tuvo un pequeño pensamiento retrospectivo para la pobre tonta insegura que había sido.

La brusquedad del frenazo la hizo golpearse contra el respaldo del asiento. «Llegamos, señorita», digo el chófer del taxi. «Disculpe que haya frenado de esa manera... Estaba distraído. Ese es el edificio que busca.»

Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño

MARIO MILANCA GUZMAN
Caracas, Venezuela

«La caraqueña universal», así se conoce a la destacada pianista venezolana Teresa Carreño (1853-1917). El investigador y poeta Mario Milanca Guzmán ha dedicado numerosos trabajos a esta insigne artista, sin duda una de las más brillantes mujeres de Hispanoamérica en el siglo pasado. El presente trabajo es la relación en que Claudio Arrau la evoca. Feliz coincidencia ésta de ambos intérpretes en que iniciaron su carrera como niños prodigios en su tierna infancia (ambos dieron su primer concierto a la edad de cinco años).

Impresionantes coincidencias las de estos «Niños Divinos», según las cualidades simbolizadas en el arquetipo descrito por Jung. Ambos hijos de un mismo continente, ambos hijos de padres que compartieron un profundo interés por la música; en fin, ambos contemporáneos de los más grandes músicos del siglo XIX; y ellos mismos artistas que vincularon el siglo XX con toda una tradición pianística del siglo XIX.

Arrau nace en Chile el año 1903. Teresa Carreño en Venezuela el año 1853. Es decir, cuando nace el niño Arrau en Chillán, la caraqueña está en la plenitud de su gloria artística, pero nunca es tarde para que los caminos se crucen. Esas vías convergentes y divergentes pondrán, en algún instante, a ambos artistas frente a frente. El soplo fortuito de la música hará que estos latinoamericanos se conozcan en el Viejo Mundo. Alemania será el escenario, ¡y qué escenario!, decisivo para ella: allí conoce y contrae matrimonio con el pianista y compositor alemán Eugene Francis Charles d'Albert (1864-1932), de vital importancia para la futura carrera pianística de Teresa Carreño. Además, Alemania fue su segunda patria. Para el niño Arrau será el encuentro con su maestro: Martin

Krause, y luego escenario de sus primeras presentaciones públicas.

Veamos esas coincidencias. Ya se dijo: fueron niños prodigios. Arrau da su primer concierto el año 1908: el pianista recuerda que el programa incluyó la Sonata en Do Mayor, de Mozart, y las Variaciones sobre «Nel cor piú non mi sento», de Beethoven. Agrega: «Creo que también incluía un estudio de Chopin, el estudio en Fa Menor de los Nouvelles Etudes»¹. Es decir, a los cinco años dio muestras fehacientes de sus cualidades artísticas. No sabemos con certeza del primer concierto de Teresa Carreño, pero seguro que habrá sido en los salones de la casa paterna y a una edad similar. Ambos niños despiertan primero la «curiosidad» de los amigos de los padres y luego un interés real de parte de los profesores. En ambos casos el futuro de una carrera nace en el hogar. Se ha reiterado que Teresa Carreño tuvo apoyo inicial en su padre, don Manuel Antonio Carreño, quien de «diletante», como se decía en la época, paso a ser el «maestro» de su hija². En el caso de Arrau, a falta del padre —don Carlos Arrau, médico oculista, falleció al año siguiente del nacimiento del artista: 1904—, la madre, doña Lucrecia León de Arrau, guía a su hijo. En estos niños prodigios las coincidencias comienzan en la cuna; en efecto, al igual que Teresa Carreño, el niño Arrau percibió los primeros sonidos desde su cuna, y a la misma edad: tres años. Así relata este hecho la madre del pianista:

A la edad de tres años, en lugar de garabatear como otros chicos, dibujar casitas o pegar figurillas de papel, él acostumbraba esbozar pentagramas, claves y notas. Luego solía mostrarme sus dibujos. Puesto que insistía en este juego, decidí ayudarlo con su

¹ Joseph Horowitz, *Arrau* (Barcelona: Javier Vergara Editor, 1984), página 48.

² Es un lugar común señalar que fue don Manuel Antonio quien inició a su hija en la enseñanza del piano. Sin embargo, en la primera historia musical de Venezuela de Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (Caracas, 1883), encontramos una opinión diferente. Escribe De la Plaza: «Su madre, señora de tanta inteligencia como instrucción, tomó ocasión de las raras facultades de la hija por la música, para enseñarle de sí los principios rudimentarios del arte, confiándole más luego para la enseñanza del arte al maestro alemán Julio Hohene» (p. 126).

escritura, y más adelante pasé mucho tiempo asombrada ante la increíble habilidad de mi hijo, pero me sentía reacia a comentarlo, por temor a que la gente pudiera mofarse de mí. Un día, el pequeño me sorprendió con su buen gusto; cada vez que yo ejecutaba una pieza de Bach, él me jalaba el vestido y pedía: «¡Más!»³.

De la precocidad de Teresa Carreño nos ha llegado esta anécdota:

Muy temprano comenzó la joven artista a dar muestras del talento de que estaba dotada. Un día, en que apenas contaba tres años, estaba su hermana mayor estudiando la Varsoviana, famosa danza de aquella época. La niña había sido puesta en cuna, y la aya, creyéndola dormida, se había retirado. Pero Teresita no durmió; apenas se vio sola, se levantó y se dirigió hacia el piano, que su hermana había dejado, y se puso a buscar con sus pequeños dedos las notas que había oído. Con asombrosa facilidad las halló y tocó bastante bien hasta que llegó a un pasaje algo difícil. Por fin, después de mucho tantear, la halló, pero no antes que su padre se hubiera encontrado en la pieza; éste, que había oído las notas vacilantes, creyó que era su hija mayor la que tocaba y había venido a enseñarle la manera correcta de tocarlas. Cuando vio a Teresita de pie delante del piano tratando de alcanzar el teclado, al cual apenas llegaba su cabeza, la tomó en sus brazos con el rostro bañado en lágrimas al ver el talento que demostraba este simple incidente. A partir de aquel día empezó a darle lecciones⁴.

Los caminos se cruzan una vez más: en ambos hogares la música, que sólo se practicaba como pasatiempo, adquirió un nivel inesperado debido a desastres económicos. En uno por la muerte del jefe de familia; en el otro por dificultades políticas de don Manuel Antonio Carreño y la consiguiente

³ Horowitz, *Arrau*, pp. 40-41.

⁴ *La Opinión Nacional*, Teresa Carreño (artículo), 18 (4.858). Octubre, 9, 1885. Este texto, sin autor fue publicado originalmente en una revista norteamericana titulada *The Philharmonic*. «Teresa Carreño» (artículo), 6-7, March 18, 1885. El periódico citado, *La Opinión Nacional*, no entrega la fuente; sólo se limita a indicar: «Un amigo nos ha favorecido con el artículo que nos es grato publicar a continuación».

pérdida de empleo, que lleva a la familia Carreño a una difícil situación, cuya única salida será emprender el éxodo⁵. Pero en tanto la partida del niño Claudio Arrau León será «con bombos y platillos», el viaje de la niña Carreño será muy discreto, casi silencioso. Pocos se enteran de ese viaje, que iba a ser decisivo para la pianista.

Ella se embarca un día 1 de agosto de 1862. Tres meses antes el intelectual Felipe Larrazábal, junto con dar a conocer las virtudes de la niña Teresa Carreño, anuncia su próximo viaje. Larrazábal titula su artículo «Tributo de Justicia al mérito»; hay que reconocer que fueron pocos los caraqueños que leyeron este trabajo, pues los lectores del interior de la república, aparte de ser escasos, recibían con bastante retraso la prensa de la capital, cuando la recibían. De ahí que sosten-gamos que el viaje de la niña Carreño pasó casi inadvertido para la población, con algunas excepciones, como la que estamos comentando.

Establece el autor del artículo un paralelo entre Mozart y la pequeña Teresa Carreño. Referente que aún hoy es utilizado cuando se menciona a un niño con ciertas facultades musicales. En uno de los párrafos exclama el intelectual: «No, no hay ni ha habido jamás nada igual, en su género, al talento de nuestra virtuosa compatriota. Los grandes artistas de Europa hubieran pedido ocho años de estudio para hacer lo que ella hace a los ocho años de vida.» Al final anota: «Con orgullo, con satisfacción patriótica, he escrito las líneas que preceden. Deseo consignar un hecho que honra a Venezuela, mi patria amada. ¿No recuerdan con vanidad los alemanes a Mozart?»

»La señorita Carreño va a viajar. En La Habana, en Nueva York, en Londres, en París, recibirá los aplausos que

⁵ Ante la imposibilidad de ampliar este punto nos remitiremos a la obra del profesor José Antonio Calcaño: «En la época de la Guerra Federal el Presidente Manuel Felipe de Tovar, el 14 de mayo de 1861, nombró a Manuel Carreño Ministro de Relaciones Exteriores, y el 13 de agosto del mismo año, el Doctor Pedro Gual, Vicepresidente de la República y encargado del gobierno, lo nombró Ministro de Hacienda. Poco días más tarde derrocaron a Gual y comenzó la dictadura de Páez. La situación fue haciéndose cada vez más difícil, y Manuel Antonio, que veía graves dificultades para abrirse paso en Caracas..., resolvió abandonar el país». *La ciudad y su música* (Caracas, 1980), página 376.

su talento merece. En todas partes será admirada, y muchos, como el viejo emperador Francisco I, no hallarán palabras con qué expresar la verdad de su entusiasmo»⁶.

El presidente de la república invita al niño Arrau a dar un concierto en el Palacio de la Moneda. Luego del concierto el presidente, don Pedro Montt, le obsequia un hermoso libro titulado *Les Nationalistes Musicales*; la dedicatoria dice: «Para Claudio Arrau, en memoria de la profunda admiración con que lo he escuchado tocar el piano, a la edad de seis años. Santiago, 30 de septiembre de 1909; Pedro Montt»⁷.

El Congreso le otorga una beca para que el niño Arrau estudie en el centro musical más importante de aquella época: Berlín. La Carreño se va sin apoyo oficial alguno; nunca antes se hizo tan terriblemente literal este lugar común: sin pena ni gloria. El niño Arrau da conciertos en la capital, en Valparaíso y luego en Buenos Aires. Teresa Carreño ofrece un modesto concierto en Puerto Cabello; un generoso señor dio cuenta de este hecho, sin duda muy importante para la élite cultural de aquel puerto. Sólo un visionario, que se escuda tras sus iniciales R: M. S., pudo haber decidido hacer pública su admiración al padre de la pequeña Teresa:

Señor Manuel Antonio Carreño / Presente / Mui estimado señor mío: / Anoche, en unión de varios amigos, admiradores del génio musical, tuve la fortuna de contemplar y quedar sumamente complacido al oír lo que jamás llegara yo á suponer. — Las infinitas armonías y caprichosas melodías emanadas de las tiernas manos de su imponderable niñita de ocho años, me trasportaron á los tiempos en que se creyera que la aparición de un cometa era el precursor de acontecimientos inauditos. — Así me sucedió anoche. Oí su niñita en el piano, y desconfiado del fenómeno musical que yo presenciaba, la veía de nuevo, y encantado, decía para mí: esto me confirma mas y mas [*sic*] la ecsistencia [*sic*] de un Todo poderoso: él me está

⁶ *El Independiente*, 3 (630). Mayo 27, 1862. Este artículo de Larrazábal fue reproducido en el periódico de Puerto Cabello, *El Vigilante*, días después de haberse publicado en el indicado periódico de Caracas 4 (737), Junio 6, 1862. Noventa y un años después, y a propósito del nacimiento de la pianista, fue nuevamente publicado, esta vez en *Crónica de Caracas*, 3 (15), 483-486. Agosto-diciembre de 1953.

⁷ Horowitz, Arrau, p. 42.

probando sus grandezas con un soplo de sus destellos derramados sobre un privilegiado ser tan pequeñito, como la digna hijita del señor Carreño.

En fin, mi amigo: doi á Ud. mi adios [*sic*] de despedida manifestándole mis sentimientos [*sic*] es Ud. uno de los padres más afortunados, y yo un pobre admirador de todo lo grandioso, participo de su contento por la prenda que posee y pido al cielo que en cualquier parte donde el destino la lleve, prolongue su vida, para que en unión de su estimable familia, recojan el premio que merece el talento y la virtud.

Con mucha consideración, quedo de U. afectísimo servidor, y amigo ⁸.

Al día siguiente, otro ciudadano de Puerto Cabello, también cobijándose en el espesor de sus iniciales, daba cuenta de ese improvisado concierto de la niña de ocho años. Destacaba J. M. E. que la niña parecía enviada por la providencia para traer al mundo la misión de hacer sentir a los hombres el poder civilizador de la música; que la interesante figura de la niña anuncia que está dotada de un alma superior; que el espíritu y la materia están en íntima relación en este ser privilegiado, en este «genio». Luego se pregunta: ¿Qué poder es ése que ejerce sobre nuestro ánimo tanto para hacernos llorar como para inundar nuestra alma de indecible contento? He aquí la carta:

REMITIDO / Esta niña que apenas cuenta ocho años de edad, parece enviada por la Providencia para traer al mundo la misión de hacer sentir á los hombres el poder civilizador que ejerce la música. Esta niña que no mui tarde ha de llenar el mundo de las Bellas artes de admiración, llama en esta ciudad la atención de todos los que la ven, de todos los que han gustado extraviados las melodías y sentimentales notas que arranca al piano-forte, que á la verdad es un instrumento que no se presta mucho. La interesante figura de esta niña anuncia á primera vista que está dotada de un alma superior. El espíritu y la materia están en íntima relación en este ser privilegiado, en este genio que, á tan tierna edad, nos domina por el poder de su talento; á su presencia se siente uno mui pequeño;

⁸ *El Vigilante*, «Señor Manuel Antonio Carreño» (carta), 4 (782). Julio 31, 1862.

No es fenomenal que á la edad de ocho años sin haber apurado aún la copa amarga de la traición, sin experimentar [sic] las venenosas tiras de la calumnia, sin pasar por la pena de perder una ilusión del corazón, sin sentir la susceptibilidad [sic] roedora de la envidia, interprete esta niña en el piano esos sentimientos? ¿Qué poder es ese que ejerce sobre nuestro ánimo tanto para hacernos llorar como para inundar nuestra alma de indecible contento? Es un poder con que Dios reviste á un ángel. No podemos creer otra cosa ⁹.

El niño Arrau se embarca con destino a Hamburgo en un buque, de nombre «Titania», el año 1911. Mientras los dos improvisados cronistas de Puerto Cabello no titubean en reconocer en la pequeña Teresa a un genio, un crítico chileno señalaba lo mismo en el caso del pequeño Arrau, pero interponiendo una barrera escribe: «Todos decíamos fríamente 'este es un genio' con ese hilo tan propio de nuestro carácter nacional, apático y frío; y lo decíamos casi para nosotros mismos en el temor ridículo de parecer exagerados» ¹⁰. Poco antes de embarcar al Viejo Mundo el niño Arrau visita las oficinas de una revista de Valparaíso. Al día siguiente apareció el siguiente comentario sobre esa visita: «Un niño delgado, elegante, sumamente acicalado —al parecer, hijo de una familia acaudalada—, camina con expresión solemne por las oficinas de Sucesos, seguido por dos mujeres.»

»Claudio Arrau, el niño músico que ha despertado tanto interés en el mundo artístico, ha cumplido su promesa de dispensarnos una visita. Por el momento, se encuentra de vacaciones en Valparaíso y pronto partirá con destino a Berlín. Intercambiamos saludos. Con manifiesta expresión de fastidio, los ojos del niño recorren la habitación hasta posarse finalmente sobre las caricaturas de Wiedner, dispersas por el muro» ¹¹.

Cuarenta y nueve años antes, Teresa Carreño y su familia abordaban el barco «Joseph Maxwell», que transportaba, además de pasajeros, café, cocos y cueros ¹². El «Titania»,

⁹ *El Vigilante*, «Remitido», 4 (783). Agosto 1, 1862.

¹⁰ Horowitz, *Arrau*, p. 14.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

¹² Aunque Marta Milinowski, *Teresa Carreño* (New Haven, 1940), página 29, indica la fecha de partida de Venezuela de la pianista, este

que condujo a Claudio Arrau y familia a Hamburgo, también llevaba junto a los pasajeros productos del agro chileno. Y siguen las coincidencias: así como el niño Mozart tuvo que mantener a su familia, así también Teresa Carreño y Arrau tendrán que convertirse en las columnas vertebrales, desde el punto de vista económico, de sus respectivas familias, y a una edad muy similar, once años.

Este año, al cumplirse los «cien años» de haber estado por última vez Teresa Carreño en su país natal, hemos queri-

dato aparece distorsionado en algunos trabajos publicados con posterioridad a la data entregada por la biógrafa norteamericana, v. gr.: «...y embarcó en La Guaira con todos los suyos el 23 de julio de 1862» (José Antonio Calcaño, op. cit., p. 376); «Un 23 de julio de 1862, catorce personas emprendían juntos una jornada incierta» (Rosario Marciano, *Biografías escolares* [Caracas, 1957], p. 16); «En un día de julio, mes caliente y de mar irritado, abandonan el puerto de La Guaira» (Lucila Palacios, *Teresa Carreño* [Caracas, 1977], s/f.); «La familia Carreño se embarca para la gran ciudad del Norte el 23 de julio de 1862» (Israel Peña, «Teresa Carreño y su ciudad natal», *Revista Nacional de Cultura*, 16 [101], 11-12, noviembre-diciembre 1953).

Como se puede apreciar, todos los autores mencionados anteriormente están de acuerdo en señalar que Teresa Carreño y su familia abandonan el país el 23 de julio de 1862. Esta fecha es entregada por Marta Milinowski, pero como data de salida de la pianista y familia de Caracas. Escribe la autora citada: «En la mañana del 23 de julio de 1862, un grupo de catorce viajeros de aspecto heterogéneo, cuyas edades fluctuaban entre un año y setenta y cinco, se bambolea en una de las más terroríficas y majestuosas carreteras...», op. cit., p. 29. Obviamente, la biógrafa se refiere a la antigua vía que comunicaba Caracas con el puerto de La Guaira. En párrafos posteriores agrega: «Para despedirla se reunió una emocionante escolta de nuevos admiradores que vieron alejarse lentamente el barco Joseph Maxwell en la mañana del primero de agosto con destino a Filadelfia.»

La aseveración es correcta: Teresa Carreño y sus familiares que la acompañaban se embarcaron en Puerto Cabello el día 1 de agosto de 1862 con destino a los EE. UU. Este dato lo hemos documentado, no así el primero. La Milinowski no entrega, desgraciadamente, referencia alguna, no sabemos de dónde obtuvo esa información. Nosotros lo hemos documentado en la revista *El Vigilante*, de Puerto Cabello. Ahí encontramos las siguientes menciones: «SALIDAS. Barco americano JOSEH MAXWELL [sic], capitán Carlos Davis, para Filadelfia, con café, cocos y cueros», 4 (784), agosto 2, 1862. Además deducimos la fecha correcta de partida de Teresa Carreño gracias a las cartas que publicaron las dos personas que asistieron a las presentaciones que hiciera la joven pianista en la citada ciudad, véase notas 8 y 9.

La fuente utilizada por Marta Milinowski fue sin duda un artículo de Andrés A. Silva titulado «María Teresa Carreño», pues dicho autor escribió: «... i el 23 de Julio de ese año, salió la señorita Carreño para

do evocarla a través del vivo y casi religioso recuerdo que de ella guarda el pianista chileno Claudio Arrau. Y también como un homenaje al artista, que cumple sus ochenta y cuatro años. Siendo éste un testimonio poco conocido, creemos será de real interés, pues está lejos de los lugares comunes que inundan la figura de la artista. Y además ambos comparten, como se demostró en los párrafos precedentes, no pocas afinidades. La evocación del célebre pianista es, con toda seguridad, uno de los últimos testimonios de un contemporáneo de la Carreño. Además Claudio Arrau ha mantenido una relación muy estrecha con la música venezolana contemporánea (v. gr., el año 1934 interpretó en el Teatro Nacional de Caracas tres obras de literatura pianística venezolana: *Criolleras*, de José A. Calcaño; *Suburbio*, de Juan Vicente Lecuna, y la *Sonatina Venezolana*, de Juan Bautista Plaza)¹³.

la Guaira... el 1 de Agosto siguiente se embarcó junto con su familia para los Estados Unidos», *Museo Venezolano*, 1 (5), 33-36. Diciembre, 1865. Este artículo lo incluyó su autor en un volumen que bajo el título *Hojas de todos los colores* (Caracas, 1983), 145 p., publicó en homenaje al Centenario del Libertador, véase pp. 11-19.

Cuando Teresa Carreño regresa al país el año 1885, Andrés A. Silva remite al director del periódico *La Opinión Nacional* un ejemplar del libro titulado *Hojas de todos los colores*, para que dicho periódico le publique el artículo que él escribiera el año 1865, dedicado a la pianista. Es necesario hacer notar que tanto en el libro publicado el año 1883 —*Hojas de todos los colores*— como en el artículo reproducido por *La Opinión Nacional*, 18 (4.925). Diciembre 30, 1885, el autor omitió el último párrafo, en donde señalaba que el profesor Sr. José Mármol le había indicado que en Caracas existía una señorita con similares dotes que la niña Teresa Carreño. Ese párrafo decía: «Aquí terminábamos estos apuntes; pero habiéndoselos leído a un compatriota i amigo nuestro, el Sr. José Mármol i Muñoz, profesor concienzudo i de levantadas dotes en el arte de la música, nos ha dado la feliz nueva de que existe en Carácas, entre las señoritas que cursan el estudio del piano, una que lleva el mismo nombre de la artista que motiva este artículo, i que deja traslucir para su porvenir el mismo título de gloria que la señorita Carreño, a juzgar por su aptitud i limpieza en su manera de frasear, por su pulsación oportuna i vigorosa, i por la interpretación maestra para los pasajes de arrebató, de ternura, cadenciosa i enérgicos. Esta es la señorita Teresa Travieso. Ella puede anticiparse nuestros sinceros parabienes; permitiéndonos recomendarle el estudio de los clásicos, para que al andar del tiempo reuna a su grande i clara percepción, la luz que debe iluminarla en el vuelo de su talento».

¹³ Consúltese al respecto Miguel Castillo Didier, *Juan Bautista Plaza: una vida por la música y por Venezuela* (Caracas, 1985), pp. 388 y siguientes.

Claudio Arrau estudió con el maestro alemán Martin Krause (1853-1918); éste, a su vez, había sido alumno de Franz Liszt. Cuando Teresa Carreño regresa a su país, luego de veintitrés años de ausencia, Krause funda la Sociedad Liszt en Leipzig. Krause —señala Arrau— había oído tocar a los grandes pianistas del siglo XIX; por supuesto, a su maestro Franz Liszt, pero además escuchó a Brahms, Clara Schumann, Ferruccio Busoni, Sophie Menter y Teresa Carreño. Fue Martin Krause quien no sólo le habló de la artista venezolana, sino que como parte de las lecciones lo llevó a numerosos conciertos de la pianista. Pues cada recital de Teresa Carreño era un hecho único, una lección para «niños prodigios» como Claudio Arrau. Krause, que sentenció luego de conocerlo: «Este niño será mi obra maestra», tenía tal concepto de la «pedagogía» que para él no bastaban lecciones, no era suficiente «escuchar» a los grandes como la pianista venezolana, sino también era necesario que el niño Arrau conociera a esas celebridades. Recuerda Arrau la visita que hicieron él y su maestro a la pianista alemana Sophie Menter:

Vivía en las afueras de Munich con cincuenta gatos. Detestaba a los seres humanos, y odiaba a su hija. Recuerdo que tenía un inmenso jardín cercado con tela metálica para que no se escaparan los gatos. De cualquier modo, era una dama importante y de una espléndida belleza. Y muy elegante, con profusión de maravillosas alhajas. Nos contó que la realeza le había obsequiado las joyas en Rusia... durante sus conciertos, la gente se despojaba de sus alhajas para arrojarlas hacia el escenario, a sus pies. Krause le suplicó: «Por favor, toca algo para que este niño pueda oírte.» Al principio, se resistió. Luego ejecutó algunos pasajes del Concierto en La mayor de Liszt, y se quejó: «No toco más: ya no practico.» Pero fue hermoso. Para entonces, debe de haber tenido unos setenta años¹⁴.

Krause también llevó al niño Arrau ante la presencia de Teresa Carreño; así lo recuerda el pianista: «Luego de los conciertos solían llevarme a saludarla. Recuerdo que una vez dijo: 'Oh, con todos los niños que tenemos resulta muy difi-

¹⁴ Horowitz, *Arrau*, p. 118.

cil practicar. Tengo una pistola cargada sobre el piano. He amenazado a todos mis hijos: si abren la puerta, disparo»¹⁵.

Arrau reconoce en la pianista venezolana una fuente de inspiración y un modelo. Cuando se le pregunta: ¿Tenía usted una especial admiración por Teresa Carreño?, responde: «Ah, era una diosa. Tenía un empuje, una energía increíble. Creo que jamás oí a nadie llenar con tanto sonido la antigua sala del Philharmonie, de Berlín. Y sus octavas eran fantásticas. No creo que nadie hoy en día pueda ejecutar tales octavas. Esa velocidad y energía... increíbles»¹⁶. Y cuando se le inquires por las «octavas» de Vladimir Horowitz, dice:

Horowitz jamás ejecuta octavas durante un largo intervalo: después de un rato, se torna rígido. Carreño solía tocar la Rapsodia Húngara número 6 de Liszt sin cortes, y hacia el final usted tenía la sensación de que el teatro se derrumbaría, se desplomaría debido al sonido. Se la consideraba una mezcla del sentimiento latino y la capacitación alemana. Estudió primero en Francia. Más tarde, cambió por completo, y aprendió mucho de su esposo, Eugene d'Albert. Se convirtió en una excelente intérprete de Beethoven. Era mejor pianista que el mismo d'Albert, aunque, probablemente, él era más grande como músico. Recuerdo que una vez ejecutó con Nikisch el Tercer, Cuarto y Quinto Conciertos de Beethoven en una sola velada. Con ella, usted jamás tenía la sensación de que llegaría a cansarse, ni de que perdería intensidad¹⁷.

El eximio pianista no sólo evoca la «técnica, sino también la belleza de Teresa Carreño. Esa belleza que fue proclamada por el poeta colombiano Alirio Díaz Guerra (cuando la artista desciende del vagón que la trasladó del puerto de La Guaira a Caracas) con estos versos: «Un pueblo noble admiración te rinde. / Y con tu genio y tu beldad se ufana»¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*, p. 114.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ El poema completo dice: «Vuelve á aspirar en el nativo suelo. / Donde aplausos innúmeros te aguardan, / El delicado aroma de las flores; / Las brisas de las vírgenes montañas. / Del manso Guaire en la risueña orilla, / Ven con tu genio á reanimar las playas; / Llevará los acordes de tus notas. / El rumor apacible de las aguas. / Hermosos lirios y campestres nardos, / Que las ricas praderas engalanan. / Aun

A su paso por Curaçao también despertará el asombro de uno de los cronistas: «Sabíamos que era una consumada artista; por el retrato nos persuadimos de que es también una bella y simpática mujer; es decir, que su presencia en la isla proporcionará dulces sensaciones de placer a los aficionados al divino arte y a los admiradores de la belleza plástica»¹⁹. Y el intelectual ecuatoriano Juan Montalvo la llamó, en uno de sus Siete Tratados, «esa belleza americana»²⁰. «Y era —corroborra Arrau— una mujer de una increíble belleza. Yo siempre me sentaba en la primera fila en sus conciertos. Solía aparecer radiante, como si se sintiera realmente dichosa de tocar. Usaba vestidos sin mangas, de modo que usted podía ver los músculos... Qué fuertes y relajados eran y de qué forma tan fantástica trabajaban, ondulándose, fluyendo»²¹.

El poeta y novelista venezolano Miguel Eduardo Pardo también rememora la fisonomía de la pianista. Cuando la ar-

más fragante, inmortal artista, / Lucirán con orgullo en tu guirnalda. / Un pueblo noble admiración te rinde. / Y con tu genio y tu beldad se ufana; / Ven á animar sus horas de tristeza! / Ven á llenar de encantos sus comarcas. / Y mezcla á los aplausos de tu gloria / Los vagos ecos de mi voz extraña; / Y á las flores que esmaltan tu diadema / La flor más bella de mi ausente Patria».

Este poema fue distribuido en el momento en que Teresa Carreño salía de la estación con rumbo a las esquinas del puente Guzmán Blanco y Trocabordo No. 13, casa de un familiar en donde se hospedó la pianista. Véase *La Opinión Nacional* (crónica), 18 (4.864). Octubre 16, 1885. Almanaque.

¹⁹ *Diario de La Guaira* (crónica), 10 (2.730). Octubre 13, 1885.

²⁰ Montalvo hace referencia a la pianista venezolana al hablar de la arpista española Esmeralda Cervantes. Cuyo nombre verdadero era Clotilde Cerdá y Bosch (1862-1925). En su época tuvo una inmensa fama; fama que queda plenamente atestiguada en las siguientes líneas: «Esmeralda Cervantes visitó y dió conciertos en las principales ciudades del mundo. Los honores y agasajos de numerosos monarcas y altas personalidades, las aclamaciones de los públicos, y los emolumentos que recibió en su carrera artística, no tienen antecedente en la historia de ningún artista virtuoso». Franz Liszt, que la oyó en Roma, dijo de ella: «La prima volta che sento larpa» (Diccionario de la música ilustrado, Barcelona, 1948, p. 287). «Del genio» se titula el capítulo en donde Juan Montalvo se refiere a la pianista. Escribe: «Así como Esmeralda Cervantes tiene genio para el arpa, así Teresa Carreño lo tiene para el piano: el maestro Liszt sabe si esa bella americana dió con el secreto de su instrumento, y si las teclas de marfil debajo de sus dedos son intérpretes elocuentes de esa alma noblemente apasionada...», *Siete tratados* (París, 1912), p. 400.

²¹ Horowitz, Arrau, p. 114.

tista contaba cincuenta años, el novelista asiste a uno de los conciertos y escribe luego para una revista caraqueña: «Arrogante, bella aún, casi joven, casi fresca y lozana a pesar de los ósculos de nieve que ha dejado el tiempo en su ondulante cabellera; admirablemente trajeada, escotada, desnudos los redondos brazos, recogándose la amplia falda en armónicos pliegues sobre la curva de las robustas caderas y marchando con esa marcha elástica, especial.» Luego la califica de «mujer espléndida» y concluye su artículo: «A través del tiempo aparece todavía arrogantísima su espléndida hermosura de criolla, morena y carnosa, relampagueantes los ojos, frescos los labios y tersas las mejillas...»²².

Reconoce Arrau que tanto Busoni como d'Albert influyeron en él, pero agrega: «Sí, Carreño más que d'Albert, porque él jamás practicaba»²³. Luego menciona al pedagogo Rudolf Maria Breithaupt, a propósito de la importancia «del peso natural del cuerpo» como elemento de la técnica del piano, para afirmar que sólo Teresa Carreño lo hacía. Hoy en día, dice el pianista, no conozco a nadie que toque utilizando su peso natural. Nadie, excepto en nuestro grupo. Uno de los primeros en escribir sobre este tema fue Rudolf Breithaupt, que enseñó en el Conservatorio Stern, de Berlín. Recuerdo que una vez me pidió que tocara para él, y mientras yo estaba ejecutando comenzó a exclamar: «Sí, sí. ¡Definitivamente correcto! Sus libros fueron muy leídos durante al menos veinte años. Pero ya nadie parece recordarlo. Había un problema fundamental en su método de enseñanza de dedos. No fue así con Carreño, desde luego... Ella era muy superior»²⁴. A la pregunta: «Cuando afirma que no conoce a nadie que ejecute con el peso natural actualmente, ¿se refiere a que en un período anterior hubo pianistas que lo hacían?», dice: «Siempre estaba Carreño. Ejecutaba de una manera perfectamente natural. Estudió con Breithaupt cuando tenía unos cuarenta y cinco años, según creo. Anteriormente había estado tocando a la manera francesa..., con *jeu perlé* y una mano rígida. No tenía ninguna potencia. Luego cambió por

²² *El Cojo Ilustrado*, «Mujer y artista» (artículo), 12 (274), 312. Mayo 15, 1903.

²³ Loc. cit.

²⁴ *Ibidem*, p. 134.

completo. Recuerdo a Carreño como un perfecto ejemplo de la técnica del peso natural»²⁵.

Y para concluir con las secretas analogías que unen a estos dos artistas latinoamericanos, veamos un artículo escrito por el pianista chileno el año 1967. Allí se refiere a la vida de luchas y logros del artista y dedica unas páginas a sus colegas mujeres. En uno de los párrafos se lee: «... Debido a sus múltiples ambivalencias, la posibilidad de una mujer artista de triunfar en su profesión es consecuentemente más difícil que la del hombre. En mi opinión, su batalla es dos veces más ardua y los cuentos de hadas, y los mitos rara vez están de su lado. (Basados en un fundamento patriarcal, suelen interesarse únicamente por la princesa cuyo solo objetivo en la vida es vivir para siempre feliz con el príncipe encantado.)» Luego de un punto y aparte, agrega: «Aun en este tiempo en que el patriarcado tiende a desaparecer, cuando parecemos estar en el umbral de una nueva sociedad, basada en igualmente fuertes personalidades de ambos sexos, el hombre común suele esquivar a la mujer enérgica, independiente; sencillamente, no la necesita. Sólo un hombre excepcional puede llevar a cabo un matrimonio feliz con una artista, y ella será afortunada si logra encontrarlo. Pero más frecuentemente no es ese el caso; la mujer lo conquista, al igual que la Psique, mediante pruebas de paciencia, coraje y cariño, hasta que finalmente consigue el Amor»²⁶.

Pareciera que el autor, al redactar estas líneas, tuvo presente a Teresa Carreño. Todos sabemos de sus múltiples dificultades en la vida; sabemos de esos matrimonios que escandalizaron a la sociedad caraqueña el año 1885. Lo que esa sociedad no entendió es que no sólo el hombre, como anota Arrau, debe abrirse camino a través del trabajo, el éxito y la familia. Una artista, sigue el pianista, debe alcanzar también la plenitud como mujer.

Su época la aceptó en un rol: el de intérprete. No pudo desarrollar su otra vocación, el de compositora, como a ella le hubiese gustado; es decir, con dedicación absoluta. En una ocasión explicó esta extraña situación, cuando Damrosch le dice que las mujeres no podían componer. Dijo en esa oca-

²⁵ *Ibíd.*, p. 135.

²⁶ *Ibíd.*, pp. 278-279.

sión Damrosch: «Ha habido mujeres que han sido buenas escritoras, poetas, pintoras, escultoras, pero compositora ninguna. ¿Por qué es esto si las mujeres tienen el talento que usted dice? Porque —contestó la artista— la mujer se enamora de un hombre, se casa con él y el hombre la domina. Cuando hay dos niños, un varón y una hembra, y los dos se ponen a componer, todo el mundo anima al muchacho y desanima a la muchacha. A ésta se le dice que se ponga a bordar o a hacer otra cosa propia de su sexo»²⁷.

Su época le permitió un rol, y éste se lo jugó a fondo. Fue la mejor; así la recuerda el pianista chileno cuando, casi susurrando, dice: «Ah, era una diosa.»

BIBLIOGRAFIA

1. Libros citados.

- Calcaño, José Antonio, 1980, *La ciudad y su música*, Caracas: Fundarte (reimpresión facsimilar de la primera edición de 1958), 518 páginas.
- Castillo Didier, Miguel, 1985, *Juan Bautista Plaza: una vida por la música y por Venezuela*, Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 564 páginas.
- Horowitz, Joseph, 1985, *Arrau*, Barcelona: Javier Vergara Editor, 318 páginas.
- Marciano, Rosario, 1975, *Teresa Carreño (1853-1917)*, Caracas: Colección Biografías Escolares del Ministerio de Educación, 123 páginas.
- Milinowski, Marta, 1953, *Teresa Carreño*, Caracas: Editorial Edime, 427; título original: *Teresa Carreño "by the grace of God"*, 1940; traductora: Luisa Elena Monteverde Basalo.
- Montalvo, Juan, 1912, *Siete Tratados*, París: Casa Editorial de Garnier Hermanos, t. II, 400 páginas.

²⁷ *La Opinión Nacional*, 18 (4.858). Octubre 18, 1885.

Palacios, Lucila, 1977, «Discurso de orden en el acto de inhumación de los restos de la artista», *Teresa Carreño*, Caracas, s/págs. s/f.

Plaza, Ramón de la, 1977, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas: Imprenta Nacional, XIX+262+56 páginas.

Silva, Andrés, A., 1883, *Hojas de todos los colores*, Caracas: Tip. El Cojo, 40 páginas.

2. Periódicos y revistas.

Todos los periódicos y revistas consultados son de Caracas, a menos que junto al título se indique otra procedencia. Para cada periódico o revista se entrega el o los años de los volúmenes consultados. La letra (p) indica periódico y la (r) revista: *El Cojo Ilustrado* (r., 1903), *Crónicas de Caracas* (r., 1953), *Diario de La Guaira* (La Guaira, 1885), *El Independiente* (p., 1862), *Museo Venezolano* (r., 1865), *La Opinión Nacional* (1885), *The Philharmonic* (Estados Unidos, r., 1884), *Revista Nacional de Cultura* (r., 1953) y *El Vigilante* (Puerto Cabello, p., 1862).

(Reprinted from *Latin American Music Review*, vol. 8, núm. 2, 1987, by permission of the University of Texas Press.)

Las mujeres en el cine: entre lo nuevo y lo viejo

ZUZANA PICK

Carleton University, Ottawa, Canadá

Sin lugar a dudas, Zuzana Pick es, si no la principal, una de las más destacadas personas que conocen mejor el desenvolvimiento del cine hispanoamericano. En su oportunidad tuvimos el privilegio de contar con su ayuda para preparar el volumen *Diez Años de Cine Chileno* (vol. 8, núm. 1, enero-marzo 1984), que ya ha pasado a ser referencia obligada en esta materia. Según nos indica Zuzana, en este artículo no pretende ser exhaustiva. Su única intención es exponer diferentes aspectos de la labor presente y pasada de las mujeres en el cine de América latina.

UNA 'COCINA DE IMAGENES' DE MUJERES¹

La producción cinematográfica que han venido realizando las mujeres latinoamericanas y caribeñas en la última década es excesivamente variada y desafía cualquier tipo de categorización global. Este es un cine de mujer que surge fundamentalmente de la necesidad de representar las distintas fases de la actual problemática de la mujer latinoamericana y caribeña. El naciente interés crítico por la actividad artística de las mujeres propone enfrentar, con una mirada nueva, la labor —ardua y dinámica— que la mujer ha desempeñado en materia de cine y de video.

Las retrospectivas de cine de mujeres, programadas en diversos países en estos últimos años, demuestran la vitalidad de una producción cinematográfica que expresa creativamente

¹ En octubre de 1987 se reunieron en México cineastas, videístas, críticas, docentes universitarias, distribuidoras y programadoras dedicadas a promover la presencia de la mujer en las distintas áreas de la labor audiovisual. Durante la «Cocina de imágenes» —el título dado al primer encuentro de cineastas y videístas latinas y caribeñas organizado por Angeles Necochea y Julia Barco— se exhibieron un gran número de trabajos audiovisuales producidos por mujeres.

una voluntad política. Realizada en los márgenes de las instituciones cinematográficas nacionales, esta renaciente producción cinematográfica es equivalente a la actitud militante de las mujeres, llámese feminista o no. Este es un cine/video de vivencias cotidianas que presenta con cariño esas pequeñas historias que las mujeres viven en los pueblos, en las poblaciones y en los barrios, y que documenta también la lucha de la mujer por el derecho de ser escuchada. Es un cine/video que se indigna con el silencio opresivo de las ideas preconcebidas y que proclama la liberación del deseo en una oleada de imágenes y voces de resistencia a los estereotipos tradicionales.

Durante el primer festival de cine y video de mujeres latinas y caribeñas en México pude ver cuatro películas que —a mi juicio— representan las diversas tendencias en el cine de mujer realizado por las mujeres latinoamericanas: *Ana, ¿dónde estás?* (Narcisa Hirsch, Argentina, 1987), *Mulheres da Boca* (Inés Castillo y Cida Aidar, Brasil, 1981), *Tiempo de Mujeres* (Mónica Vázquez, Ecuador, 1986) y *No les pedimos un viaje a la luna* (María del Carmen Lara, México, 1986). Al subrayar estas obras no me propongo calificarlas como ejemplares, sino que creo que ellas surgen de una reflexión sobre un cine que busca integrar una perspectiva femenina a todos los niveles del quehacer cultural y social. Son cuatro películas que, a través de una búsqueda formal, ofrecen una imagen alternativa de la realidad femenina.

Ana, ¿dónde estás? se ubica en los parámetros del cine experimental y de vanguardia y se propone visualizar los elementos conflictivos de la personalidad de la mujer. Narcisa Hirsch busca aquí un cine que exprese sensualmente el conflicto humano y social de un personaje desdoblado. La realizadora argentina presenta la vivencia femenina a través de una coreografía en la que se entretujan experiencias cotidianas y eróticas. La estructura dramática de *Ana, ¿dónde estás?* está basada en la imagen cinematográfica y se construye a partir de una banda musical y sonora. Narcisa Hirsch se concentra en el efecto sensual y onírico del cine sin recurrir al diálogo como elemento esencial de la dramaturgia. Una primera película, producida de forma independiente y sin recursos oficiales. *Ana, ¿dónde estás?* representa una alternativa refres-

cante al exceso verbal que caracteriza la mayor parte del cine que se produce actualmente en Argentina.

Mulheres da Boca es un documental de corto metraje sobre las prostitutas en un barrio de Río de Janeiro, que fue filmado en 1981 y producido por Embrafilme, el organismo de estado que promueve el cine nacional en Brasil. Así como Ana Carolina, Tizuka Yamasaki y Teresa Trautman² se han propuesto transformar los parámetros de la representación de la mujer en el cine brasileño, la cámara documental de Inés Castilho y Cida Aidar subvierte la pasividad del espectador acostumbrado al erotismo objetivizante. Las «mulheres da boca» se rebelan contra el voyeurismo que oprime a la mujer, sobre todo cuando es prostituta, cabaretera o striptisera. Inés Castilho y Cida Aidar logran activar a sus sujetos como iniciadoras de la mirada del espectador. En esta película las mujeres rechazan ser objeto de una observación «desinteresada». *Mulheres da Boca* es un antídoto a ese cine carioca que se hizo famoso por su espléndido erotismo y también a ese cine comercial brasileño de consumo interno que se caracteriza por la producción de imágenes semipornográficas.

Tiempo de mujeres es también una primera película. Mónica Vázquez coprodujo este documental con la participación de la televisión alemana. *Tiempo de mujeres* es representativa de un cine intimista que reconstruye el ritmo lento del trabajo cotidiano. En *Tiempo de mujeres* la cámara se detiene en los elementos más sencillos de la experiencia diaria y recupera para la historia los gestos silenciosos de las mujeres del campo. Los hombres de Santa Rosa han emigrado a los Estados Unidos con la esperanza de mejorar su condición de vida, mientras que las mujeres que se han quedado aseguran con su trabajo la continuidad de la comunidad. Mónica Vázquez le da la palabra a las mujeres y en sus voces se expresa la ausencia de los seres queridos.

No les pedimos un viaje a la luna comienza entre los escombros de una ciudad semidestruida. En Ciudad de México, María del Carmen Lara filma a una fábrica derrumbada por

² Ana Carolina es la realizadora de *Mar de rosas* (1977) y *Das tripas coração* (1982); Tizuka Yamasaki es conocida por su película *Gaijin* (1979) y como directora de *Parahyba-mulher macho* (1983) y *Patriamada* (1985); Tereza Trautman ha realizado cine desde 1967 y su última película es *Sonhos de menina moca* (1988).

el terremoto, y las acompaña por la ruta del combate político. Este documental tiene como hilo conductor el enfrentamiento de la clase trabajadora con la corrupción de empresarios y burócratas. *No les pedimos un viaje a la luna*, sin embargo, se concentra en la solidaridad entre las mujeres que reclamaron el derecho de tomar sus destinos en sus manos. María del Carmen Lara es una de muchas jóvenes mexicanas, egresadas de las universidades, que comenzaron a hacer cine en la última década. Trabajando fuera de las instituciones estatales y enfrentando enormes dificultades financieras, estas realizadoras han escogido hacer cine desde una perspectiva feminista.

Estas cuatro películas se caracterizan por su independencia de las instituciones cinematográficas de los países en los cuales fueron realizadas. La relevancia política de las imágenes que estas mujeres han producido en los últimos años demuestra que la labor creativa está fundamentada en la reconstrucción de aquellas experiencias omitidas tradicionalmente por las historias oficiales.

LAS HISTORIAS OFICIALES DEL CINE Y LAS MUJERES: EL CASO MEXICANO

Como escribe Jacqueline Mouesca, «la irrupción de la mujer en el cine ha sido lenta. Durante un largo período, ella parecía relegada en las funciones que muchos querían considerar como el sitio obligado y único de la mujer consagrada al cine: montajistas, guionistas, 'script'»³. Sin embargo, el cine de América Latina ha contado también con mujeres que se han desempeñado como productoras, realizadoras y actrices. Las historias de estas mujeres se han ido perdiendo a medida que sus obras han ido desapareciendo de esos catálogos llamados historias del cine.

La labor efectuada recientemente por académicos y críticos ha demostrado que la actividad de la mujer en el cine no se ha limitado a tareas aparentadas al trabajo doméstico. A medida que estos trabajos de investigación se vayan completando, podremos entonces rescatar del olvido —y del rechazo

³ Jacqueline Mouesca, «El cine que hacen las mujeres en América Latina», en *Mujeres, Mulleres, Dones, Emakumeak*, Madrid, año 3, número 14 (noviembre 1986), p. 64.

voluntario— los logros de las mujeres que filmaron y representaron la condición femenina en América Latina. Tal vez vale la pena mirar el caso mexicano, ya que ha sido el cine popular de más resonancia en el mundo hispánico, aunque tradicionalmente ha sido también el cine más despreciado por la crítica cinematográfica por su populismo sexista. La labor de rescate que se ha efectuado en México ha dado resultados tanto extremadamente positivos como desastrosos.

En el período mudo, cuando el cine era producido por aficionados, Mimí Derba (1917) realizó en México trabajos de los cuales se han perdido los rastros. Emilio García Riera describe a Mimí Derba como una actriz-productora, y dice: «Una sola firma produjo durante 1917, a partir de mayo, cinco largometrajes de ficción capitalinos —*En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En la sombra*, en este orden—, y pareció con ello demostrar la posibilidad de una verdadera industria mexicana de cine. Fue esa firma la Azteca Film, fundada por la actriz Mimí Derba, Enrique Rosas y, según parece, el general carrancista Pablo González, a quien los chismes ligaron en amores con la propia Derba y con María Conesa y en asuntos turbios con la famosa banda del automóvil gris»⁴. Emilio García Riera también menciona a las hermanas Dolores y Adriana Elhers, fundadoras del primer laboratorio cinematográfico, directoras de varios documentales y el noticiero *Revista Elhers* (1922-1929). Sin embargo, estas menciones permanecen al nivel de inventario. ¿Será posible algún día tener acceso a estas realizaciones?⁵.

⁴ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano* (1985), pp. 39-40.

⁵ La labor histórica realizada por Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano*, *La búsqueda del cine mexicano* y *La condición del cine mexicano* (México: Editorial Posada, 1985-86); Emilio García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano. Epoca sonora*, en nueve volúmenes (México: Ediciones Era (1969-1978), y su *Historia del cine mexicano* (México: Secretaría de Educación Pública, 1985), y Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (México: Universidad Autónoma de México, 1973), sigue estando limitada por el acceso limitado a las películas repertoriadas. El incendio que destruyó el edificio ocupado por la Cinemateca Nacional de México en 1982 causó extensas pérdidas de vidas y de documentos valiosísimos para la historia del cine mexicano y latinoamericano, incluyendo numerosas películas.

También es cierto que las carreras cinematográficas de muchas mujeres fueron interrumpidas, de manera sistemática, por la discriminación que reinaba al interior de los sindicatos profesionales mexicanos. Todas las mujeres que iniciaron carreras en el cine tuvieron que suspender sus labores. Es así que se recuerdan los nombres de Cándida Beltrán Redón, realizadora de *El secreto de la abuela* (1928); Adela Sequeyro «Perlita», directora de *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos de arrabal* (1938); la chilena Eva Limaña —la «duquesa Olga»—, directora de *Mi Lupe y mi caballo* (1942), y Matilde Landeta, directora de *Lola Casanova* (1948), *La Negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). Jorge Ayala Blanco escribe sobre Matilde Landeta: «(su) trilogía representa algo más que un caso curioso, de interés meramente histórico o estadístico. Es el sostenimiento, anticipado a su tiempo, de una posición feminista dentro del cine. Un feminismo propositivo y glorificado, combativo»⁶. Mujeres cineastas de los años setenta, como Marcela Fernández-Violante (*Misterio*, 1979), se identifican en la labor de estas pioneras mexicanas del cine de mujeres⁷.

Paralelamente a estas carreras interrumpidas, surgieron en México una serie de actrices que personificaron el sex-appeal y el ideal de la feminidad latinoamericana. Cuando se profesionalizó el cine comercial se establecieron también las bases de un «star system» que ayudó a consolidar el éxito popular del cine mexicano. Este «star system» contribuyó a solidificar la alianza imaginaria entre el cine y sus espectadores. Las grandes estrellas brillaron a la sombra de Pedro Armendariz, Pedro Infante, Jorge Negrete y Fernando Soler, que fueron los galanes del cine mexicano. El reparto femenino de este cine incluyó a la bailarina cubana Ninon Sevilla (*La aventu-*

⁶ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, pp. 444. El trabajo cinematográfico de Matilde Landeta ha sido comparado con el de Dorothy Arzner, reconocida hoy como una de las pioneras en Hollywood del cine de mujeres. Véase también un estudio reciente de Carmen Huaco-Nuzum, «Matilde Landeta: An Introduction to the Work of a Pioneer Mexican Film-Maker», *Screen* (Londres), vol. 28, número 4 (autumn 1987), pp. 96-105. Disponible a través de SEFT, 29 Old Compton Street, London W1V 5PL, England.

⁷ Entrevista de Julianne Burton con Marcela Fernández-Violante en *Cinema and Social Change: conversations with film makers*, Austin: University of Texas Press, 1987.

tera, Alberto Gout, 1949), a Lupe Vélez (*La Zandunga*, Fernando de Fuentes, 1937) y a Dolores del Río (*Flor silvestre*, Emilio Fernández, 1943), quienes regresaron de Hollywood en los años cuarenta. A estas actrices se sumaron, entre otras, Sara García (*Los tres García*, Ismael Rodríguez, 1946), Libertad Lamarque —la reina del tango— (*Gran Casino*, Luis Buñuel, 1946, y *Soledad*, Miguel Zacarías, 1947) y María Félix (*La diosa arrodillada*, Roberto Galvadón, 1947)⁸.

El impacto de estas vedettes del 'viejo' cine de América Latina no se limitó a sus actuaciones en la pantalla. Estas actrices jugaron un papel importante en la consolidación de los géneros que popularizaron el cine mexicano. El cine indigenista se basó en las actuaciones de Dolores del Río y en las exaltadas imágenes que construyó «el indio» Fernández. El cine de cabareteras se solidificó como género a partir de la sensualidad que representó Ninon Sevilla en las películas de Alberto Gout⁹. El cine histórico se regeneró en los años sesenta a partir de la figuración dominante de María Félix, quien había también debutado en el llamado cine de cabareteras¹⁰.

RE-VISIONES DE LO FEMENINO Y LO POPULAR

Dentro de un panorama machista y glorificador de los valores viriles, ¿qué papel jugaron las grandes actrices del cine popular? Encuentro sintomáticas las descripciones que algunos críticos latinoamericanos han hecho de la mujer en

⁸ Tal vez vale la pena resaltar que en Brasil surgirán del «star system» actrices-productoras como Gilda de Abreu (*O Ebrio*, 1946, y *Coração materno*, 1951, entre otras) y Carmen Santos (*Inconfidência Mineira*, 1945-1948), quienes realizaron películas importantes en los años cuarenta y cincuenta.

⁹ Véase el análisis que hace Jorge Ayala Blanco de la figura de Ninón Sevilla en *La Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950) en su libro *La aventura del cine mexicano* (tercera edición, 1985), pp. 153-167.

¹⁰ Jorge Ayala Blanco, en su análisis del cine de la Revolución, escribe que el género se transformará en «... un territorio poblado estelarmente y dominado ineluctablemente por hembras viriloides con fusiles y voz ronca (...). De esas mujeres que lo sojuzgaron, con todo y sentimentales machos perseguidos por su fatalidad heroicamente redentora, la triunfadora del campeonato de belleza revolucionaria fue María Félix» (*La búsqueda del cine mexicano*, p. 76).

el melodrama mexicano, porque no logran encubrir su fascinación con los elementos que representan el ideal femenino en la concepción machista de la mujer. David Ramón describe de la siguiente manera la aparición de Isabel Corona en *Aves sin nido*: «Anita viene elegantísima: de largo, lleva tocado, joyas, un abrigo de pieles. La recibe Carlota (quien por cierto parece salir algo precipitadamente, como empujada por el director en el último momento): está también de largo, de *strapless* y con una *écharpe* transparente; es 'digna' anfitriona y no está en ningún punto menos que su rival»¹¹.

Pero tal como sugiere Jorge Ayala Blanco, la representación de la mujer en el cine mexicano comprende también imágenes ambiguas. Este crítico nos recuerda que la abuela dominante, interpretada por Sara García en *Los tres García*, «... representa la imposibilidad de llegar a ser un verdadero macho. Siempre ataviada de negro, desde el cuello hasta los talones, sin dientes, con gafas redondas, el blanco cabello recogido y un perpetuo puro en la boca, Sara García compuso un excelente personaje picaresco (con) una fuerza dramática de que carecen los demás (personajes)»¹². Esta feminidad ambigua y anómala, lejos de destruir los estereotipos, fue consecuente con la integración de modelos alternativos en la iconografía del cine más popular en América Latina. Un estudio de este cine desde una perspectiva feminista nos ayudaría a rescatar el papel que jugaron las estrellas del cine en la constitución histórica de nuestras propias imágenes.

La precariedad de estudios sobre la recepción de la cultura popular tiende a limitar las respuestas a muchas preguntas que son fundamentales para la crítica feminista del cine. Por el momento, las evaluaciones sobre los géneros populares del «viejo» cine latinoamericano han estado basadas en juicios sociológicos que conciben al público latinoamericano como una unidad homogénea, pasiva y alienada. Enrique Colina y Daniel Díaz Torres —por ejemplo—, en un extenso estudio sobre el melodrama, comentan que el tema de la anormalidad del viejo melodrama «acostumbra al público a la aceptación

¹¹ David Ramón, «Aves sin nido o la apasionante historia de Anita de Montemar y un cine siempre de espaldas a su realidad», *Cine al día* (Caracas), núm. 16 (abril 1973), pp. 6-9. Curiosamente este artículo no menciona ni el director ni la fecha de realización de esta película.

¹² Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, p. 80.

de toda una imaginería artificial por encima de la realidad cotidiana. Se instiga y se tienta al espectador a una delectación morbosa en lo prohibido, para concluir hipócritamente con un golpe de teatro moralizante. De este modo, acondicionando sus reflejos a estímulos inmediatamente reprimidos, se opera una domesticación afectiva del público, inculcándole un arte de vivir y un código de sumisión alienantes»¹³.

Sin embargo, la proliferación de géneros populares en el cine de América Latina está basada sobre el «star system» como elemento fundamental para atraer audiencias locales. Ana López sugiere que el cine brasileño, argentino, venezolano y cubano actual, en su búsqueda de un nuevo público, ha reconocido el potencial socio-político del melodrama y la telenovela al utilizar las convenciones de estos géneros populares¹⁴. El cine latinoamericano ha explorado la problemática de la mujer contemporánea en películas como *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, Cuba, 1979), *Yo te amo* (Arnaldo Jabor, Brasil, 1980) y *La historia oficial* (Luiz Puenzo, Argentina, 1984). El impacto popular de estas películas se basa en los mismos ingredientes que aseguraron la popularidad del cine de antaño, es decir, el melodrama y el «star system».

Si tenemos en cuenta que el cine se caracteriza por el carácter polisémico de sus signos, sobre todo en lo que se refiere a los mecanismos que consolidan la identificación de los espectadores con la actriz como protagonista. Richard Dyer sugiere en su estudio sobre la figura del «star», y en particular en relación a Marlene Dietrich, la necesidad de demostrar que la representación de la mujer es el resultado de un proceso dialéctico en el que interviene tanto la actriz como el director y el espectador. Así sería posible explicar las tensiones que quiebran la identificación primaria entre el cine y sus espectadores¹⁵. Varios estudios han sugerido que la ima-

¹³ Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, «Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano», *Cine Cubano* (La Habana), números 73-74-75, pp. 14-26.

¹⁴ Ana López, «The Melodrama in Latin America. Films, Telenovelas and the Currency of a Popular Form», *Wide Angle*, vol. 7, núm. 3 (1985), pp. 5-13. También son pertinentes los comentarios de Nissa Torrents en «Reflections on Spanish American Melodrama» (July 1988). Stirling University: BFI Summer School 1988. Typescript.

¹⁵ Richard Dyer, *Stars*, Londres: British Film Institute, 1979, páginas 177-180.

gen de 'femme fatale' que inmortalizó Marlene Dietrich en las películas de Josef von Sternberg es el resultado de un diálogo a «dos voces» entre estrella y director. Desde una perspectiva feminista, la crítica ha indicado igualmente que la ambigüedad sexual de la Dietrich quiebra el erotismo heterosexual proyectado por las películas de Von Sternberg. Estos estudios son indicativos de la importancia de la iconografía, ya que identifican los puntos débiles en los que se fracturan los códigos que estructuran la imagen cinematográfica.

¿Y por qué no recordar *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, Raphael Sevilla, 1933), que interpretó Andrea Palma, como «la única persecución valiosa y consciente del mito femenino que haya emprendido el cine mexicano, con la ventaja que esa persecución se realizaba en un período histórico en que tales mitos aún podían surgir»?¹⁶ Jorge Ayala Blanco identifica en *La mujer del puerto* una marcada influencia del formalismo estilístico de Von Sternberg. Andrea Palma proyectó, a través del vestuario y la actuación, la imagen de una Dietrich mexicana de la misma forma que Jennifer Jones figuró la sensualidad latina en el cine de Hollywood, y en particular en *Duelo en el sol* (King Vidor, 1946). A propósito de esta película, la conocida feminista británica Laura Mulvey escribe: «Pearl es el centro vital de la trama: aprisionada entre dos hombres, cuyos atributos alternativos le importan a ella porque representan aspectos divergentes de su deseo. Ellos personifican el quiebre en Pearl, no un quiebre en el concepto de héroe. (...) La película oscila entre varias imágenes de su identidad sexual: entre trayectorias alternativas de su desarrollo, entre distintas desesperanzas»¹⁷. La incapacidad de Pearl de ser la mujer «ideal», tal como sugiere Laura Mulvey, equivale a la identificación de la espectadora con el cine popular. Ella reconoce la tragedia de Pearl, pero también rechaza la masculinización del deseo, porque éste oprime su propia feminidad.

¹⁶ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, p. 143. Véase el análisis de esta película, pp. 141-144.

¹⁷ Laura Mulvey, «Afterthoughts on *Visual Pleasure and Narrative Cinema* inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)», *Framework* (Londres), núms. 15-16-17 (1981), pp. 12-15.

LOS CINES DE MUJER Y LOS RESCATES DE LA FEMINIDAD

La historia de las cineastas de América Latina no se ha escrito todavía. Sin embargo, la preocupación por incluir una perspectiva feminista en el estudio del cine ha comenzado a dejar sus marcas en la publicación de extensos trabajos preliminares: *La mujer en los medios audiovisuales: Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*¹⁸ y *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Film Makers: Cronología/Chronology. 1917-1987*¹⁹. De la misma manera que la mujer ha debido enfrentar las manifestaciones tradicionales del machismo para expresarse creativamente como realizadora cinematográfica, la crítica del cine se enfrenta a un fenómeno analítico sin precedentes.

Pocos han sido los trabajos latinoamericanos que han propuesto pautas para acercarse al impacto que ha tenido la participación femenina en el cine. La explosión actual de un cine de mujer sugiere las instancias de una aproximación preliminar. ¿Por qué no avanzar entonces algunas hipótesis de trabajo, algunos caminos? La crítica cinematográfica podría encarar, por ejemplo, las diversas opciones que las mujeres han elegido dentro, al margen o en oposición a las instituciones que rigen la producción audiovisual en América Latina y el Caribe. La crítica feminista podría constituir un «catálogo» de las soluciones culturales y políticas que las mujeres han adoptado para enfrentar los prejuicios que han limitado tradicionalmente su labor creativa. En materia de cine realizado por mujeres sería útil considerar que la variedad de sus preocupaciones refleja la variedad de tácticas propuestas por grupos feministas latinoamericanos y caribeños en relación a la liberación de la mujer. Estas hipótesis de trabajo desplazarían el concepto determinista de estética «fe-

¹⁸ Publicado por la Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, Insurgentes Sur 3000, México D. F. (Cuadernos de Cine, núm. 32), 181 p.

¹⁹ Compilada por Teresa Toledo (Cinematoteca de Cuba), Nueva York: Círculo de Cultura Cubana, 1987, 40 pp. Distribución a cargo de Mirta Quintanales, 1002 Ditman Ave. núm. 6H, Brooklyn, Nueva York 11218.

menina», que tiende a unificar artificialmente las diversas expresiones cinematográficas de la mujer.

¿Sería mejor entonces hablar de «cines» de mujer para evitar la categorización global de un fenómeno tan nuevo y tan complejo? Estos cines se han desarrollado al interior de un 'cine de aurora', como el cine de María Luisa Bemberg (Argentina), Suzana Amaral (Brasil), Marcela Fernández Violante (México) y Fina Torres (Venezuela). Estos cines también se han desarrollado a partir de conceptos abiertamente feministas, como lo indica la trayectoria del colectivo Cine-Mujer (Colombia). Este colectivo se ha descrito como «un grupo de mujeres lanzadas a la difícil tarea de hablar de sí mismas a través del cine». Las mujeres han producido películas tan diversas como *De cierta manera* (Sara Gómez, Cuba, 1978), *Gracias a la vida* (Angelina Vázquez, Chile/Finlandia, 1980), *Diario Inconcluso* (Marilú Mallet, Chile/Canadá, 1982), *Mi boda contigo* (Valeria Sarmiento, Francia/Chile, 1984), *Las Madres de Plaza Mayo* (Lourdes Portillo y Susana Muñoz, Estados Unidos, 1985), *Macu, la mujer del policía* (Solveig Hoogesteij, Venezuela, 1986), *La batalla de Vieques* (Zydnia Nazario, Puerto Rico/Estados Unidos, 1986) y *Unas son de amor* (Haydee Ascanio, Venezuela, 1987).

La vastísima producción en video requeriría además extender los términos de referencia tradicionales. ¿Por qué no hablar entonces de «cines y videos» de mujer para evitar la simplificación de un fenómeno tan diverso? Desde 1974, por ejemplo, las videístas chilenas Tatiana Gaviola, Magali Meneses, Patricia Mora, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit han desarrollado un trabajo creativo considerable. *Tantas vidas y una historia* (Tatiana Gaviola, 1983), *Y todas íbamos a ser reinas* (Magali Meneses y Ana María Arteaga, 1983) ilustran la problemática actual de la mujer en Chile, mientras que *Viva América con Pablo Neruda* (Tatiana Alamos, 1981), *Una herida americana* (Lotty Rosenfeld, 1981) y *Anoche pasando* (Magali Meneses, 1983) representan la tendencia feminista del «video-arte» chileno actual. En Nicaragua, por ejemplo, se han constituido el colectivo VIDEONIC, que produce, distribuye y exhibe una enorme cantidad de materiales en video. Este grupo incluye, entre otros, a Jackie Reiter (*La segunda revolución: mujeres en Nicaragua*, 1984), Miriam Loaisiga (*Pantasma: sembrando el maíz, botando el miedo*,

1986), Lily Mejía (*Rompiendo barreras*, 1987) y Wolf Tirado. La existencia de colectivos de video popular en Brasil, por ejemplo, y la formación de grupos feministas como LILITH VIDEO (*Femenino plural*, de Jaira Melo) han extendido el uso del video como instrumento político a los grupos de base feministas.

Estas hipótesis de trabajo que propongo permitirían subrayar los aspectos colectivos de la labor audiovisual, ya que las mujeres latinoamericanas y caribeñas han buscado rescatar la experiencia de la mujer como productora activa de imágenes. Esta tarea está ligada a la voluntad de integrar a la mujer a todos los aspectos de la actividad social, y al deseo de volcar el proceso creativo hacia una función política.

En manos de las mujeres, el cine y el video participan en una lucha por la liberación de energías reprimidas por los prejuicios de sociedades machistas. La búsqueda de la expresividad se convierte en una batalla por la recuperación de imágenes revolucionarias que representan las instancias activas de participación política al interior de mecanismos participatorios y cuestionan el papel tradicional de la mujer como consumidora de cultura. Los colectivos de video en Nicaragua, Brasil y Colombia, por ejemplo, han proporcionado facilidades de producción a organizadores de base, logrando así una integración orgánica del proceso de producción y distribución de materiales audiovisuales con el proceso de transformación social. Los cines y los videos de mujer tienen la capacidad de transformar a la mujer latinoamericana en productora de su propia imagen en la medida en que ella tenga acceso al control de su propia representación.

Introducción a la poesía amorosa de Violeta Parra: recolección, reelaboración y creación

INES DÖLZ-BLACKBURN

University of Colorado, Colorado Springs

La profesora Inés Dölz-Blackburn tiene en su haber la publicación de «Antología crítica de la poesía tradicional chilena», «Los romances tradicionales chilenos» y «Violeta Parra: Santa de pura greda» (esta última en colaboración con Marjorie Agosín), volúmenes publicados en México y Chile, respectivamente. En el presente ensayo profundiza en la poesía amorosa de Violeta Parra.

A veintidós años del suicidio de Violeta Parra (1967), el estudio de su obra se acrecienta con el tiempo. Escultora, ceramista, pintora, arpillerista, compositora, intérprete, poeta y recopiladora del folclore poético hispano, a medida que se multiplican las publicaciones sobre su vida y su genio y se engrandece su memoria se van clarificando las dimensiones de su magnífica producción, especialmente la poética.

Hasta cierto punto, su suicidio es producto de su extraordinario genio creador. Su prolífera creatividad y su marcado individualismo chocan de continuo y bruscamente con la autoridad, representada por la tradición, la familia, la Iglesia y la sociedad. Protegerse de la continua fricción significa crear una nueva autoridad, la del artista, la de la pasión y el amor, en total desarmonía con la anterior¹. Violeta la

¹ El tema *Artista versus Sociedad* se discute extensamente en Agosín/Dölz-Blackburn, *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio de su obra poética*, Santiago: Planeta, 1988, 114-18. Es éste el primer libro sobre Violeta Parra que hace un análisis crítico de su obra poética.

adopta. Sin embargo, mantenerla va produciendo una escisión interna que a la larga la conducirá a la muerte.

En las innumerables facetas que muestra Violeta como artista, su obra poética es una de las más destacadas. La temática principal es la del amor, la política —en la expresión de su conciencia social—, la muerte, la naturaleza, el tiempo. La estructura se da en formas de décimas, esquinazos, parabienes, cuecas, tonadas, cuartetas, sirillas, etc.

Dos aspectos se distinguen en su creación poética: su labor como recopiladora y su labor como creadora. Como recopiladora acumula unas tres mil canciones-poemas, muchos de los cuales tienen sus raíces en la Edad Media española. Con guitarra en mano, grabadora y libreta de apuntes, incansable, incursiona en los campos chilenos más aislados, se gana la confianza de campesinos viejos y jóvenes y consigue rescatar de sus labios material que de otra manera se hubiese perdido². A partir de éste, reelabora, refunde o compone sus propios poemas.

Ignorada, desdeñada, aplastada en vida por la pobreza y por su condición de mujer que quiere luchar a la par con el hombre, frustrada por la incomprensión, amores fallidos y una soledad interior que siempre la acompaña, hoy su nombre traspasa fronteras y se reconoce el aporte inmenso que entregó a la cultura nacional e hispanoamericana³.

Como ha dicho Juan Andrés Piña, «la segunda etapa de la folklorista, su labor de creación, se da inseparable de la recopilación» y hay «una plena identificación vital con los estilos folklóricos»⁴. Se advierte esta fusión, especialmente en su poesía amorosa. En la autóctona, continuamente

² En *Cantos folklóricos chilenos*, Violeta explica cuáles fueron los pasos en la recopilación de variantes poéticas populares y tradicionales que realizó en los campos chilenos. También da magníficos perfiles de sus informantes y anota muestras representativas de las canciones-poemas que recogió.

³ Para más detalles sobre la significación de la obra de Violeta Parra, véase la magnífica introducción de Juan Andrés Piña a la antología de la poesía amorosa de la poeta: *Violeta Parra. Veintiuno son los dolores*, 13-25. Esta obra será la base para el estudio que realizaremos sobre el amor en su producción poética. Las citas tomadas de este libro se indicarán con el número de página o páginas entre paréntesis.

⁴ *Ibidem*, 20-21.

se descubren resabios de la tradición folklórica que recopiló y a menudo refundió.

Muchas veces en esta obra autóctona aparecen elementos cultos, lo que podría extrañar al lector familiarizado con su vida, ya que Violeta tuvo escasa educación formal. Generalmente los ha cogido a través del folklore tradicional, al cual también han acudido a buscar fuente poetas cultos sobresalientes; entre otros, Jorge Manrique, Antonio Machado, Federico García Lorca, con los cuales Violeta suele a veces emparentarse, especialmente en sus *Décimas* (1970), que es su autobiografía poética⁵.

Uno de los poemas amorosos más famosos de Violeta es «Casamiento de negros» (1953), en que la retórica de bodas aparece con todos los componentes en negro⁶. Este es uno de los casos singulares en que un poema popular tiene antecedentes cultos⁷. Francisco de Quevedo y Villegas, en el siglo XVII, compone un extenso romance que llama «Boda de negros»⁸. Este alcanza «amplia dispersión en Iberoamérica, gracias a su ingeniosidad jocosa-satírica», y se difunde simplificándose y retraditionalizándose⁹.

Es así como nos encontramos con tres versiones de «Casamiento de negros»: la versión de Quevedo, la de Violeta y la que se dispersó en Iberoamérica a partir de la de Quevedo y que Manuel Dannemann recogió a fines de los años sesenta en una de sus recreaciones en San Felipe (provincia de Chile).

⁵ Los aspectos cultos en la poesía autóctona de Violeta se discuten en extenso en Agosín/Dölz-Blackburn, *ibidem*, en la sección dedicada a las *Décimas* (1970), 52-89.

⁶ Parra, Violeta, *Veintiuno*, 86. Isabel Parra, su hija, en *El libro mayor de Violeta Parra*, declara que «Casamiento de negros» fue compuesta en 1953. Lex Baxter la interpretó en Estados Unidos con el título de «Melodía loca». Con los derechos de autor, Violeta se compró una casa (*Libro mayor*, 39 y 62).

⁷ El caso que se observa en el poema de Violeta —un poema literario se transforma en materia popular— también se da en Estados Unidos, donde la canción «Streets of Laredo» puede remontarse a una composición irlandesa-escocesa del siglo XII que ayuda a clarificar los versos truncos de la variante popular (Toelken, «Folklore», 39).

⁸ Véase Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras completas*, II, 243.

⁹ Véase Dannemann, Manuel, «Poesía andina. Chile», 313.

Si comparamos los versos iniciales de los tres poemas podemos a empezar a familiarizarnos con el estilo de Violeta. La poeta comienza su versión diciendo:

Se ha formado un casamiento
todo cubierto de negro
negros novios y padrinos,
negros cuñados y suegros,
y el cura que los casó
era de los mismos negros (86).

La de Quevedo es menos escueta y objetiva. Se observan más detalles y es más bien personal:

Vi, debe de haber tres días
en las gradas de San Pedro,
una tenebrosa boda,
porque era toda de negros.
Parecía matrimonio
concertado en el infierno
negro esposo y negra esposa
y negro acompañamiento.

(Quevedo, *Obras*, 242-43.)

Además se anota cuando sucedió la boda: «debe de haber tres días». Las mejores versiones de la tradición oral no precisan el tiempo. Si éste se determina, se acusa un poema tradicional joven o una mano culta. También son impersonales.

La composición que se propagó en el mundo hispánico y que recogió Dannemann en Chile se acerca más a la versión de Violeta, pero no alcanza su objetividad, simplicidad e intemporalidad:

—Señores, les contaré
el casamiento de negros:
negros novios y padrinos
negros cuñados y suegros.
El cura que los casó
no se sabía cuál era,
les echó la bendición
¡ay! qué bendición tan negra.

(Dannemann, *Poesía*, 313.)

Obsérvese que incluso el poeta adopta una postura quejumbrosa al exclamar ¡ay! en el verso final y el tono es íntimo: «Señores, les contaré...».

Violeta evita este tipo de toques y prefiere formas escuetas y claras. Por ejemplo, el cura se delinea brevemente: «y el cura que los caso / era de los mismos negros».

Quevedo se explaya al describir al cura:

Echóles la bendición
un negro veintisodeno
con un rostro de azabache
y manos de terciopelo ¹⁰.

En la muestra popular el cura se da vago y difuso: «... no se sabía cuál era / les echó la bendición».

En este poema de Violeta y en otros de sus más logrados se advierten formas y estilo que la acercan a la tradición poética hispana más pura y más vieja, ya que no hay descripciones extensas de personajes y se tiende a la condensación y a la teatralización ¹¹. En «Casamiento de negros» de Violeta sólo al detenernos en unos pocos versos se confirma la tendencia que tiene la poeta a la economía verbal y a la simplicidad.

El caso de que un poeta folklórico —y en nuestro caso contemporáneo— asimile y exprese con espontaneidad y fácil simplicidad las técnicas del buen canto anónimo es un fenómeno raro. Si continuamos analizando el mismo poema se observa además un hábil manejo de los tiempos verbales en el resto de las estrofas al alternarse el uso de pasado-presente para darle variedad y mayor fuerza dramática al conjunto. Es otro de los recursos más logrados de la juglaresca medieval anónima ¹².

¹⁰ *Ibidem*, 243.

¹¹ Este fenómeno se analiza y se prueba en Dölz-Henry, Inés, *Los romances tradicionales chilenos*.

¹² Cecil Sharp, en «Folk Songs from the Southern Appalachians», comprobó que los poemas de tradición oral en el sur de la región de los Apalaches estadounidenses tenían escasos cambios en relación a sus antecedentes medievales de Escocia e Irlanda. Probó así que una forma tradicional puede sobrevivir oralmente en una forma relativamente pura. En Latinoamérica, este fenómeno no es corriente. Las variantes poéticas de romances viejos se dan contaminadas, truncas o reelaboradas (véase Dölz-Henry, *Los romances*).

Fuera del motivo del casamiento, la temática parreana del amor incluye el cortejo, el incesto, la violación, el mal de amor, la malmaridada, el requerimiento de amores y el motivo donjuanesco, todos con fuertes raíces medievales.

El cortejo puede tomar la forma de saludo. «El día de tu cumpleaños» es un poema autóctono de Parra en el que se enuncian regalos con que se quiere festejar al ser amado en su día especial, en un tono personal e íntimo. La retórica, con antecedentes en la tradición poética más vieja, se aplica con suma destreza, y es la de los villancicos al niño Dios. Nos dice:

Como no tengo que darte
y yo te quisiera dar
yo quiero que los rayitos
del sol te han de despertar
y por la tarde el lucero
que te venga a saludar (147).

Compárese con el villancico navideño del tipo:

Señora doña María
yo vengo de allá muy lejos
y a su niñito le traigo
un parcito de conejos

(Baeza, *Cantares*, 65.)

En los romances más antiguos y más persistentes en la memoria del pueblo por su belleza, afirmamos que se tendía a la impersonalidad. No es el caso del villancico navideño en que se persigue concretizar y humanizar al niño y María. Se les habla con candor y sin reservas de ninguna especie: el bardo evita abstracciones en lo que se refiere a motivos religiosos.

Violeta ha asumido esa postura personal y le ha añadido rasgos de su propia estética: se dirige a una persona, en vez de dirigirse a figuras religiosas, y ofrece «sol», «el lucero», en vez de productos del reino animal y vegetal como es el caso que se da en los villancicos. No es insólito en Violeta manifestar su deslumbramiento por las fuerzas cósmicas, y se advierte esto en sus *Décimas*. En ellas también se observa el tono de los villancicos navideños cuando visita y regala al padre enfermo con productos del campo:

De mi dorada crianza
le llevo una ponedora
pa' qu'el huevito le ponga
de nuevo las esperanzas.
Una pechuga de gansa
un mate pa' la tetera.

(*Décimas*, 128.)

Le traigo estos camarones
del río más transparente
y este librito de fuerte
taitita de mis tormentos

(*Ibíd.*, 129.)

Con el uso del diminutivo, propio del habla coloquial, se le infunde más afectividad a los versos. Además con aparente facilidad se ha efectuado la transparencia de una retórica poético-religiosa a una poético-secular. La transferencia se ha logrado también en el foco del poema, que de sagrado se vuelve humano. Resultado, originalidad creativa.

El tema amoroso más repetido en la producción poética de Violeta Parra es el del mal de amor, que merece tratamiento extenso y no tiene cabida en esta breve introducción. Dos temas no tan profusos como el incesto/violación y el requerimiento de amores no necesitan análisis detallado para seguir clarificando la contribución de Violeta al folklore poético que versa sobre el amor.

En una composición recogida por Julio Vicuña Cifuentes en Santiago de Chile, de labios de una mujer que la aprendió en la sureña y lejana provincia de Chiloé, la hierba apunta a la copulación. Se trata de un tabú velado. El poema se llama «La mala hierba», y dice así:

Hay una yerba en el campo
que llaman de la borraja
las mujeres que la pisan
se sienten embarazadas.
Una niña la pisó
porque iba descuidada.

(Vicuña Cifuentes, *Romances*, 109-10.)

En una cueca de Parra, «En el campo hay una hierba», se ha asimilado la misma forma de expresar el tabú sexual:

En el campo hay una hierba
que es toda mi desventura
si me dará algún consuelo
yo no tengo la segura.
Tu amor sin la yerbita
no se me quita (129).

El erotismo es más fuerte, ya que aparece el deseo sexual —«Tu amor sin la yerbita no se me quita»— en oposición al romance tradicional en que sólo se advierten los peligros del acto —«las mujeres que la pisan se sienten embarazadas»—. Aunque sin la lograda impersonalidad y claridad de expresión del romance recogido por Vicuña, esta cueca de Violeta tiene rasgos de humor más explícitos —«tu amor sin la yerbita / no se me quita»¹³—. Este humor ligero y picante es muy propio de la poeta en algunas composiciones autóctonas que se encuentran principalmente en las *Décimas*.

Además, Violeta no siempre pone su talento creativo al servicio de la poesía que compone o recoge. En 1912, Vicuña Cifuentes recoge varias versiones del viejo romance «Blanca Flor y Filomena», en Chiloé¹⁴. Se trata de un triángulo amoroso en que el cuñado viola a la cuñada. El incesto-violación aparece velado:

El duque don Fernandillo
a las ancas se la echó
por la mitad del camino
su pecho le descubrió.

(Vicuña Cifuentes, *Romances*, 60.)

La versión recogida por Violeta en Lumaco expresa el tabú sexual sin variación. No hay toques personales notables:

El duque don Bernardino
al anca se la llevó
y en el medio del camino
su pecho le descubrió (78-79).

¹³ Esta cueca también se anota en su *Poésie populaire des Andes*, 116, y en *Cantos folklóricos chilenos*, 106-108.

¹⁴ Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances*, 58-77.

Es uno de los momentos en que se observa en la poeta la pasividad creativa.

La manifestación más lograda del requerimiento de amores se observa en el romance tradicional «La dama y el pastor», recogido en Chile en innumerables variantes¹⁵. El foco está centrado en una dama que agresivamente acosa a un pastor para que acceda a su requerimiento amoroso. Este se niega repetidamente a acceder a la petición femenina:

—Pastor que estás en la sierra
de amores tan retirado
yo te vengo a saludar
si tú quieres ser casado.
Contesta, villano rui'.
—Tengo el ganado en la sierra.
Adiós, que me quiero ir.

L. Muñoz, «Estudio», 142.)

En la variante —una refalosa—, que se llama «La inhumana», no se advierte la condensación y la claridad de la de Muñoz. Fue recopilada de labios de Florencia Durán, que le entregó a Violeta otras quince canciones tradicionales. Dice:

Señorita si me admite
el corazón le daré.
Y me contestó enfadada:
«Hoy día no puede ser,
mañana al anochecer» (51).

Hay otra vez pasividad creativa. No se observa ningún rasgo original o chispeante, tan propios de la poeta en otras composiciones. Se tiene sentimentalismo, no hay sugerencias o alusiones y el requerimiento es cortés y dulzón. Piña afirma que se trata de una creación popular reciente, tal vez del siglo XIX (153).

En esta introducción a la masiva obra amorosa de Violeta Parra —recolección, refundición y creación— su genio poético parece operar sin admitir términos medios: u opera en forma intensa y activa con los mejores elementos de la poesía folklórica tradicional o repite casi textualmente lo que se ha

¹⁵ *Ibidem*, 117-25; Menéndez Pidal, R., *Flor nueva*, 237-40; Muñoz, L., «Estudio», 142, y Dölz-Henry, *Romances*, 68-71.

recogido. En otras palabras, en forma intermitente se observan en Parra en mayor o menor grado de frecuencia, condensación, simplicidad, eliminación de verbos introductores, dramatización, variedad en los tiempos verbales, dinamismo, sugerencias, alusiones, elusiones, etc., o se tienen versos sin vuelo poético y que a menudo caen en el sentimentalismo. Este último modo de presentación de la forma poética es el menos frecuente en la poeta. En general, el análisis de su obra, especialmente la autóctona, presenta a Violeta como a un juglar del siglo XX, de esencia medieval. Es muy posible que la poeta ejercite este estilo juglaresco, tan corriente en su poesía, sin saberlo. En cuanto a su pseudo villancico es de rara originalidad: en él ha realizado la secularización de lo sagrado y se ha logrado la transferencia de lo divino a lo humano con finura y delicadeza.

En los numerosos estudios que hemos realizado sobre el folklore poético hispano, han sido muy raras las instancias en que hemos observado a un poeta popular adoptando la postura juglaresca de sabia envergadura con la ligereza, gracia, destreza y espontaneidad de que hace uso Violeta. Y si se alcanza, no se advierte la continuidad y uniformidad que notamos en su obra. Se trata más bien de esfuerzos aislados. Se puede así afirmar que se yergue señera en el campo del folklore hispano. Su genio rompe marcos temporales al identificarse en forma tan plena y absoluta con la esencia y el alma de los mejores juglares y con los cánones de lo que constituye el más bello y auténtico canto anónimo.

BIBLIOGRAFIA

- Agosín, Marjorie, y Dözl-Blackburn, Inés, *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*, Santiago: Planeta, Biblioteca Sur, 1988.
- Baeza, Mario, *Cantares de Chile*, Santiago: Editorial del Pacífico, 1956.
- Dannemann, Manuel, «Poesía popular andina. Chile», Instituto Andino de Artes Populares, *Poesía popular andina. Ecuador, Perú, Chile*, II, Venezuela: Instituto Andino de Artes Populares, 1983.

- Dözl-Blackburn, Inés, *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*, México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Serie del Folklore del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1979.
- *Los romances tradicionales chilenos. Temática y técnica*, Santiago, Nascimento, 1976.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*. décima edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- Muñoz, Lucila, «Estudio del folklore de San Carlos», *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile*, III (1943), 133-83.
- Parra, Isabel, *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Madrid: Ediciones Michay, 1985.
- Parra, Violeta, *Cantos folklóricos chilenos*, Santiago: Nascimento, 1979, transcripción musical de Gastón Soublette, fotografías de Sergio Larraín y Sergio Bravo.
- *Décimas de Violeta Parra. Autobiografía en versos*, introducción por Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha, Barcelona: Pomaire, 1976.
- *Poesie Populaire des Andes*, traduite par Fanchita González-Batne, París: François Mampéro, 1965.
- *Violeta Parra. Veintiuno son los dolores*, prólogo y selección de Juan Andrés Piña, Santiago: Ediciones Aconcagua, 1978.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras completas*, dos volúmenes, II, sexta edición, Madrid: Aguilar, 1966.
- Sharp, Cecil B., *Folksongs of English Origin Collected in the Appalachian Mountains* (1918), dos volúmenes, London: Novello, 1966.
- Toelken Barre, «Folklore in the American West», V. Golden Taylor, ed., *A Literary History of the American West*, Fort Worth, Texas: Texas Christian University Press, 1987.
- Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances populares y vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago: Imprenta Barcelona, 1912.

Teatro latinoamericano: cuatro dramaturgas y una escenógrafa

ENRIQUE SANDOVAL

Dawson College, Montreal, Canadá

El profesor Enrique Sandoval, del Colegio Dawson, de Montreal, no sólo es un gran estudioso del teatro hispanoamericano, sino que a su vez es un tenaz promotor de todo cuanto signifique la actividad teatral, fomentando la actuación de los diferentes grupos del sur de río Grande que visitan Canadá. Para poder ahondar algo en el trabajo de creación hecho por mujeres lógicamente ha tenido que limitar nombres. El presente ensayo incluye a las dramaturgas Isidora Aguirre, chilena; Griselda Gambaro, argentina; Luisa González, costarricense, y Maruxa Vilalta, mexicana. Para complementar su trabajo también considera la labor de la escenógrafa Amaya Clunes.

La presencia de la mujer en el proceso de cambios experimentado durante las últimas décadas en la América Latina confirma, en mayor o menor grado, la emergencia de una nueva actitud cultural que toma fuerza en un contexto en el cual la educación desempeña un papel menos restringido y donde la toma de conciencia social y política se realiza plenamente sobre una base personal, primero, para, en seguida, proyectarse comunitariamente. Los mitos, los prejuicios y los dogmas, no sin razón asociados a la ignorancia o represión del saber, han ido perdiendo su influencia sobre hombres y mujeres, cuyo entendimiento mutuo ha ido creando y profundizando sus posibilidades de interacción en la sociedad de manera más realista y mancomunada.

La práctica teatral en la América Latina no se ha distinguido históricamente por la participación de la mujer. En cierto modo, ésta había permanecido alejada, debido básica-

mente a la opresión social. Para las pocas mujeres que se han dedicado al teatro, el desafío ha sido quizá mucho más duro que para las primeras maestras de escuelas elementales que lograron incorporarse a la vida social activa a través de una profesión. También fue mucho más duro, probablemente, que para una poeta, pues la sociedad entonces justificaba que una muchacha expresara sus ansiedades místicas, para no decir nada de sus verdaderas ansiedades, escribiendo versos inofensivos.

Aquellas escasas mujeres que se hicieron doctoras, magistradas, ingenieras, diplomáticas o arquitectas no representaban más que casos aislados, y de todas maneras eran observadas con reticencia. Para una actriz, una directora, una dramaturga o una escenógrafa no había excusa: el teatro, y esto hasta hace muy poco tiempo, respondía a una sola mentalidad, muy moralista, por cierto, que sólo veía en él un desordenamiento en la vida normal de una mujer, o en la vida de una mujer normal, trabajando con compañeros varones, muchas veces desconocidos, con abundantes horas y deshoras fuera del hogar.

Las mujeres que hacen teatro y funcionan profesionalmente en torno a él han aceptado y superado con creces el desafío social y han sido capaces de ir mucho más lejos aún, abriendo caminos para otras mujeres y validando, en consecuencia, con su talento, su dedicación y su sensibilidad, una contribución al arte escénico en América Latina, donde el teatro, metafórico o realista, se ha convertido en visceral expresión de sus problemas sociales.

El presente trabajo será, por tanto, una exposición y análisis del aporte entregado al teatro por algunas teatristas representativas: las dramaturgas Isidora Aguirre, chilena; Griselda Gambaro, argentina; Luisa González, costarricense, y Maruxa Vilalta, mexicana. Es también oportuno incluir sin reservas a la escenógrafa chilena Amaya Clunes, cuya invaluable creatividad ha sido apreciada por mucho tiempo en Chile y ahora en el Canadá, donde reside desde hace algunos años. La proyección de su trabajo se filtra a través de toda su experiencia teatral y la realza.

La selección mencionada no quiere decir que ellas sean las únicas mujeres de teatro dignas de atención; sin embargo, por tratarse de un primer estudio sobre el tema y por consi-

deraciones de espacio, no será posible por ahora hablar sobre Elizabeth Schön y Elisa Lerner, dramaturgas venezolanas que han dejado huellas importantes en el teatro de su país; Victoria Santa Cruz, gran figura del teatro y la danza negra del Perú; Norma Aleandro, actriz y escritora argentina; Verónica Oddó, actriz chilena de destacada actuación en Venezuela; Graciela Serra, la memorable intérprete de «Facundina», argentina; la mexicana Elena Garro, dramaturga y novelista; María de la Luz Hurtado, investigadora teatral, fundadora de CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística), Santiago, Chile. Todas ellas, y las que, sin desearlo, se omiten en este artículo, le han brindado al teatro latinoamericano una renovada dimensión.

ISIDORA AGUIRRE

Ligada a la literatura y al teatro chilenos desde muy joven, Isidora Aguirre ha escrito un número impresionante de obras que han sido representadas en diversos países latinoamericanos y europeos; también en el Canadá. Para mencionar algunos títulos, ahí están *Las Trece Pascualas*, *Los Papeles*, *Los que van quedando en el camino*, *La Pérgola de las Flores*, *La Dama del Canasto*, *Lautaro* y *Retablo de Yumbel*. Isidora no es una dramaturga de escritorio; trabaja lado a lado con los directores de sus piezas y está presente en cada uno de los ensayos, atenta a las consultas, a las rectificaciones, al estímulo oportuno por las cosas buenas que se van produciendo. También, desde el comienzo, Isidora Aguirre fue palpando la realidad social de Chile y fue vertiéndola dramáticamente, poniendo énfasis en la denuncia de la injusticia y la desigualdad. Tampoco descuida el detalle histórico de cómo se han desencadenado ciertos hechos, como las periódicas masacres de indios y obreros que conmueven la vida nacional, y va al terreno mismo, indaga, entrevista, toma notas y se forma una idea fidedigna de la situación que ella estima que merece un trabajo para la escena. Es importante señalar que esta autora investiga en las crónicas clásicas, como es el caso de *Retablo de Yumbel*, para desarrollar su anécdota sobre varios planos. Su construcción dramática es meticulosa y responde también a las exigencias literarias más sutiles.

Nadie podría impedirle expresar su reacción enconada frente al atropello y al abuso de autoridad, frente al hambre y la miseria de tantas víctimas de la prepotencia y la codicia de unos pocos.

Retablo de Yumbel, publicada en Concepción, Chile, en 1987, tuvo su primer montaje en esa ciudad, la más importante de la región, donde los militares chilenos, una vez más, dispusieron de la vida de un puñado de campesinos. «En el año 1979 aparecieron en un lugar clandestino del pueblo sureño de Yumbel los restos de 19 dirigentes, los que figuraban en las listas de detenidos-desaparecidos, fusilados —como se comprobó en el juicio—, tres días después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973, durante un traslado del lugar de detención (Laja y San Rosendo, vecino de Yumbel) al cuartel de la ciudad de Los Angeles. Quedó establecida la identidad de cada una de las víctimas, así como la de sus hechores, pero tal como ocurriera en el caso de los enterrados en las minas de Lonquén, los victimarios quedaron impunes y, antes de ser declarados culpables, se acogieron a la ley de amnistía, dictada en 1978 por el gobierno con efectos retroactivos. Otro tanto ocurrió con 18 dirigentes campesinos que aparecieron en la vecina localidad de Mulchen»¹. Esta descripción antecede al texto dramático. Este se desarrolla en tres planos espaciales y temporales: el histórico se ocupa de la anécdota de San Sebastián, el santo venerado en Yumbel, frente a un emperador arbitrario, Diocleciano, y a un procónsul romano mucho más cruei. Un grupo de actores ambulantes ocupan este plano en un teatro improvisado en la plaza del pueblo. Luego viene el plano de los personajes populares, actuales, que se van mezclando con los históricos a través de un enlace realizado por las madres y las mujeres que representan la agrupación de detenidos-desaparecidos, además de la presencia de tres narradores. Esta estructura de base ofrece amplio margen para una excelente producción. El texto contribuye claramente a crear la distinción de cada plano mediante el uso de prosa y poesía en un contrapunto dramático muy efectivo. También la autora sugiere música especial para reforzar sus planos. El entrela-

¹ Texto que aparece en la sexta página del libro *Retablo de Yumbel*, de Isidora Aguirre, Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida), Concepción, 1987.

zamiento de personajes del pasado y del presente, de sus parlamentos en verso y en prosa, de los elementos escenográficos, de la música y de la actuación de cada cual crea un resultado literario y escénico de primer orden. Es una curiosa combinación de elementos provenientes de la fuerza simbólica y de la fuerza literal; la metáfora extendida de la persecución de los cristianos en el año 313 se fusiona fluidamente con el lenguaje clasificador de los hechos del presente.

GALERIO.—Señor, las acciones de esta secta son tales que están llamando al pueblo a la anarquía. Predican que todos los hombres son iguales, que la riqueza es vicio y la pobreza virtud; condenan por injusta la esclavitud. Se trata, en suma, de un enemigo interno, solapado y manso, pero más peligroso que los bárbaros que combates en la frontera, invaden las Galias, Cartago, Oriente; en Roma han minado el suelo que pisas. ¡Cómo los topos cavan sus catacumbas! ¡Apunta al corazón mismo de su secta o pronto un cristiano regirá el imperio! ².

ALEJANDRO.—Así es que al San Sebastián de Yumbel lo entierran, lo desentierran, y en el siglo pasado otra vez lo entierran en la arena y lo vuelven a desenterrar? Es extraño: porque allá en Roma, a San Sebastián después de su martirio lo ocultan y lo encuentran para darle sepultura cristiana.

JULIANA.—Y también a los diecinueve dirigentes que detuvieron en Laja y San Rosendo. Dos veces los entierran y desentierran ³.

Isidora Aguirre es una creadora prolífica: desde la producción de *Retablo de Yumbel* ha escrito *Mi primo Federico*, *Los libertadores: Bolívar y Miranda*, *Manuel Rodríguez*, *La señora y el gáster*, piezas que se han estado estrenando en Chile, además de *Doy por vivido todo lo soñado*, una muy reciente novela. Isidora Aguirre ha sido galardonada con una serie de premios teatrales y literarios en diversos países, el más importante de los cuales es de Casa de Las Américas de Cuba, en 1987, por su *Retablo de Yumbel*.

² Página 40 de la misma publicación.

³ Página 44, *ibídem*.

GRISELDA GAMBARO

Muy consciente de la realidad social también, Griselda se adentra en la sicología de sus personajes, en su conducta como resultado de las presiones externas. Por ejemplo, ante la censura, su quehacer como dramaturga y/o novelista se expresa en una constante búsqueda de márgenes que le permitan crear. «El camino yo lo tengo que buscar para no quedarme muda»⁴, dice. No cree que haya un solo tipo de censura, además de la oficial, que conduce a una humillante autocensura. Están también la censura de los críticos, que a ella no la toca, y la de la gente, con sus prejuicios, esquemas y otras limitaciones. Estas últimas, aparentemente, son las conductas que inspiran sus trabajos. Griselda comenzó como narradora —y continúa siéndolo ocasionalmente—, pero muy pronto se dio cuenta de que pasar al teatro, al público inmediato, resultaba mucho más fascinante.

... la narrativa no da tantas compensaciones como el teatro; es decir, el hecho teatro, el momento único del estreno, cuando uno piensa que va a conmover al mundo, es un momento incomparable. El momento justo antes de que se levante el telón y cuando todo un equipo ha trabajado para un fin común, cuando la obra ya no es de uno, es de todos⁵.

Griselda Gambaro, como Isidora Aguirre, se ha comprometido con la realidad, fundamentalmente, a través del teatro, sin olvidarse para nada de la narrativa, inconspicua, pero atrayente, aunque se convierta al final en hecho teatral, como ha sucedido con *Las paredes*, *El desatino*, *El campo*, *Nada que ver con otra historia* y *Los siameses*. Hay una no muy insignificante lista de novelas y cuentos que ha publicado Griselda, como también puestas, publicaciones y traducciones de muchas obras teatrales. He aquí algunas más: *Sólo un aspecto*, *El viaje*, *Decir sí*, *El nombre*, *Sucede lo que pasa*, *La malasangre* y *El despojamiento*. Ha escrito asimismo incontables crónicas periodísticas sobre teatro y materias relacionadas con él en diversas publicaciones latinoamericanas.

⁴ Página 9, *Griselda Gambaro Teatro*, Girol Books, Inc., Colección Telón, Ottawa, 1983.

⁵ Página 14, *ibidem*.

Griselda afirma que «los seres humanos carecemos de valentía para enfrentar la realidad»⁶, y aunque esto tienda a cambiar, de todas maneras, «el hombre es un ser pasivo a quien le cuesta asumir su responsabilidad con respecto a los otros y con respecto a sí mismo»⁷. Ella se niega a aceptar el hecho de que nos encerremos y no asumamos nuestra responsabilidad, pues tal actitud conduce a nuestra propia destrucción. Le molesta profundamente la indiferencia, la apatía y la ausencia de sentimientos solidarios e insiste en su aseveración de que «sus preocupaciones hacen de (su) teatro un teatro de conductas»⁸. Está convencida de que «el hecho estético nos tiene que despertar, nos tiene que desanestesiarse de todo eso que es la falsa información, la deformación de los sentimientos y las ideas que es base de nuestra sociedad»⁹. *Los siameses*, 1967, representa muy bien el ideario de esta creadora. Es la historia de dos hermanos que, por una u otra razón, no pueden separarse, que conviven acosados por el mundo exterior y que trágicamente dependen uno de la cruel dominación de aquél y éste de la dependencia obsecuente del otro. Ambos se necesitan dentro de tan extraña interacción.

VOZ DE IGNACIO.—Abreme, Lorenzo. ¿Por qué cerraste con llave? ¡Abreme! (Lorenzo escucha con cierto aire de atención cortés y no contesta). ¡Abre, que se acerca! ¡No seas loco! ¡Abre!

LORENZO (Con tranquilidad, sin moverse).—Sí, sí. (Bajo, casi pesaroso.) Estás frito.

VOZ DE IGNACIO (Cada vez con mayor urgencia).—¡Abreme de una vez! ¿Por qué cerraste? ¡Maldito seas! (Desesperado.) ¡Se me vienen encima! ¡Abreme!

LORENZO (Con acento tranquilizador, pero sin moverse.) Te abro, sí, pero ¿estás solo?

VOZ DE IGNACIO.—¡Abreme!

LORENZO (Con tranquilidad).—¿Estás solo?

VOZ DE IGNACIO.—¡Doblo la esquina! (Casi llorando de desesperación). ¡Por favor, abre; por favor, abre! (Golpea, agita el picaporte.)

⁶ Página 26, *ibídem*.

⁷ Página 28, *ibídem*.

⁸ Página 31, *ibídem*.

⁹ Página 31, *ibídem*.

LORENZO (Fastidiado).—¡No rompas la puerta! Te pregunto si estás solo. (Alza la voz. Con buena voluntad.) ¿Escuchas? ¿Te paso un papelito debajo de la puerta? (Se levanta, toma un papel del cajón de la mesa y escribe algo, primero de pie, luego toma una silla y se sienta. Escribe lentamente, con dificultad y parsimonia. Ignacio sigue golpeando en la puerta) ¹⁰.

La abrumadora fuerza psicológica con que interactúan estos personajes, como fenómeno de causa y efecto, hace más notoria la influencia de una realidad externa monstruosamente represiva. Increíblemente, ambos hermanos se refugian en sí mismos, en una bondad que ya no los acoge, bajo el estímulo de los recursos que prevalecen: la delación, la tortura y la muerte. Un microcosmo humano, estéticamente compuesto, que revela una realidad social imperturbable.

Lo que recuerdo que me importaba señalar en *Los siameses* era que nunca se mata impunemente, que siempre que castigamos a otro, nos estamos castigando a nosotros mismos; cada vez que hacemos una amputación con respecto al otro, eso se invierte y la terminamos por padecer nosotros mismos ¹¹.

Griselda Gambaro rechaza el «parámetro del absurdo» ¹² que ciertos críticos pertinaces aplican al analizar sus obras. Identifica, sí, algunas vetas que se han formado del grotesco y que pueden reconocerse por una textura patética, trágica y en algunos casos tragicómica. Como se demuestra en *Los siameses*, por cierto.

LUISA GONZALEZ

Aunque esta dramaturga es escasamente conocida al exterior de Costa Rica, puede ubicársela dentro del movimiento generado alrededor del Grupo Tierra Negra de San José. Su pieza *A ras del suelo*, cuya versión revisada corresponde

¹⁰ Página 96, *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, Girol Books, Inc., Colección Telón, Ottawa, 1979.

¹¹ Página 32, *Griselda Gambaro Teatro*.

¹² Página 13, ref., ibídem.

a 1977, es un curioso experimento en el que insensiblemente se combinan rasgos costumbristas y grotescos, si se considera que

los pilares éticos del costumbrismo son los de la moral tradicional¹³,

donde

los personajes se manejan con los conceptos usados para ordenar al hombre dentro del sistema¹⁴,

y donde, a su turno,

los conflictos se definen de una manera simple... dentro de un sector económico mísero y explotado¹⁵.

En cambio, lo grotesco conlleva, como diría Claudia Kaiser-Lenoir, «una vuelta al teatro de los mitos desmontados»¹⁶. Si se continúa en su línea de pensamiento, «ya no existe aquí un restablecimiento del orden ni un retorno a lo normal, porque tanto la normalidad como el orden son enjuiciados y declarados inoperantes por el grotesco»¹⁷. No obstante esta aproximación, también hay que considerar que el grotesco aquí se contradice un tanto, en términos de clasificación estilística de esta obra en particular, pues básicamente preconiza «su certeza de que todo intento de rebelión es vano y conduce al aislamiento»¹⁸. El grotesco niega la posibilidad del enfrentamiento positivo del hombre con la realidad. En *A ras del suelo*, en cambio, hay un personaje, Lucía, la heroína, quien toma conciencia de esa dura realidad circundante y se atreve a desafiarla, sabiendo muy bien que al hacerlo lleva todas las de perder desde el punto de vista de lo inmediato, de lo que tiene ahora. Por otro lado, lo que es muy positivo, ella no estará aislada ni mucho menos sola en su vida de ahora en adelante. Podría agregarse que en *A ras del suelo* el cos-

¹³ Página 47, *El Grotesco Criollo: Estilo Teatral de una Epoca*, Claudia Kaiser-Lenoir, Casa de las Américas, La Habana, 1977.

¹⁴ Página 47, *ibídem*.

¹⁵ Página 47, *ibídem*.

¹⁶ Página 48, *ibídem*.

¹⁷ Página 49, *ibídem*.

¹⁸ Páginas 56-57, *ibídem*.

tumbrismo del conventillo, etapa de la que logró desembarazarse la narrativa latinoamericana hace ya algún tiempo, persiste como ingrediente estilístico de peso. Las criaturas de Luisa González adquieren prácticamente contornos de personajes de sainete, sin asomos de connotaciones negativas, aunque sólo hasta el momento en que la protagonista comienza a pensar por su cuenta y se convierte en personaje en relieve, después de haber sido parejo y lineal por algún tiempo. Lo importante es que, al evolucionar, convence a otros personajes que estaban hechos y condicionados para aceptar una realidad social injusta e impuesta de arriba abajo.

Luisa González estructura su pieza en trece escenas, que ella llama cuadros, y a lo largo de éstas va presentando a sus personajes, todos estereotipos de un estrato social inferior. Actúan en un contexto de trabajo y sacrificio, donde laboran esforzadamente desde la madrugada hasta la puesta de sol o más tarde. Lo hacen bajo el mismo techo y apenas para sobrevivir. Una realidad que no cambia; su percepción no logra conceptualizarse, sino que deviene en queja constante, fatalista y manida en relación a las grandes injusticias de la vida. ¿Qué sucede, entonces? Porque una realidad así no puede cambiarse de la noche a la mañana por obra y gracia de un toque mágico. Se puede adivinar lo que va a suceder con relativa facilidad: la educación producirá el milagro; alguien de la familia, Lucía («flacuchenta, insumisa y rebelde») ¹⁹, con el apoyo de una dama influyente, consigue ingresar a la Escuela Normal, donde se convertirá —con gran altruísmo de su familia y mucha abnegación personal— en flamante maestra primaria. Al llevar libros a casa, su tío, zapatero remendón, comenzará a interesarse en las letras, a juntarlas, a hacerlas palabras y frases y oraciones que le permitirán leer los panfletos de un emergente partido marxista. Debido a este parentesco sanguíneo, que más adelante se hará ideológico, la joven Lucía perderá sus excelentes calificaciones profesionales y por extensión su cargo de profesora. Es ahí cuando se produce la gran decisión: compartirá sus conocimientos, su experiencia profesional con los trabajadores, los alfabetizará y luchará junto a ellos cuando

¹⁹ Página 314, *A ras del suelo*, de Luisa González, antologada en *Teatro Popular y Cambio Social en América Latina*, editora Sonia Gutiérrez, Editorial Universitaria Centroamericana, Costa Rica, 1979.

estén preparados para comprender la realidad social, económica y política que viven, cuando estén preparados para explicársela y actuar. La historia parte el año 1912 y termina en los tiempos de Guantánamera, una hermosa canción dedicada a las guajiras cubanas. «En la lucha nunca seré una maestra desocupada»²⁰, expresa la joven. Su madre, su tía y sus hermanos también cambiarán y encontrarán un lugar donde puedan sentirse menos resignados y fatalistas, un lugar con todos los que necesitan unirse, sólida y solidariamente, para ganar una batalla que hay que dar. *A ras del suelo*, quizá un poco ingenua y demasiada extensa, no deja de ser una inspiracional pieza para leer y para escenificar.

MARUXA VILALTA

También comenzó escribiendo cuentos y novelas y, como Isidora Aguirre y Griselda Gambaro, pudo apreciar la fuerza incontenible del teatro, de «su sabor mágico»²¹, como lo expresa ella misma. Sus dos primeras novelas, *Los desorientados* y *Dos colores para el paisaje*, no obstante haber sido contundentes éxitos literarios, entraron por la puerta ancha al teatro y allí comenzó una carrera triunfal:

... en ese ambiente de «costumbrismo» —léase borrachos, tiros, pistolas, hombres «muy machos», mujeres honradas y otras deshonoradas— se les ocurrió saltar a escena a mis personajes... que protestaban contra convencionalismos...²².

Y lo hacían con un lenguaje distinto, con «ideas propias sobre la independencia y la libertad de los jóvenes»²³, tal vez porque a ella misma la habían discriminado porque era innovadora y, más que todo, porque era mujer. Su teatro no haría concesiones, ni mucho menos podría en ningún momento y de ninguna manera claudicar. Para interiorizarse debidamente del trabajo teatral aprovechó sus primeras obras

²⁰ Página 318, *ibídem*.

²¹ Página 8, *Maruxa Vilalta Teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, Colección Popular, 1981.

²² Página 8, *ibídem*.

²³ Página 9, *ibídem*.

para desempeñarse como directora de escena, trabajo que le enseñó mucho desde el punto de vista de sus posibilidades como dramaturga. Uno de los temas sobre el que pensaba con insistencia era el de España bajo la dictadura de Franco, pues se repetía dolorosamente en diversos países de la América Latina. Los elementos que reunió para hacer *Un país feliz*, 1964, una de sus primeras obras, convergieron hacia la realidad de su propio continente, con su secuela de represión sobre amplios sectores sociales donde la miseria se enseñoreaba, donde unos pocos podían «ningunear» a las mayorías. En *Un país feliz*, Maruxa Vilalta retrata a una familia que vio días mejores, José y Felisa y sus dos hijos, Víctor y Mariana, universitarios, un par de amigos, uno que ya no lo será más porque ha tomado partido con la dictadura, Santiago, quien se ha enriquecido gracias a sus torcidos contactos, y el otro, Román, muy joven e impulsivo, compañero de ideales de los hijos. Como el hogar se ve ostensiblemente afectado por las medidas económicas del gobierno, tienen que aceptar un huésped, un turista que viene de un país opulento, quien no ve más allá de lo que quiere enfocar con su aburrida cámara:

KURT.—Precisamente lo que yo quería... ¡Ah, todo es perfecto aquí! La casa, el sol, el país... ¡Este país es un perfecto paraíso! ²⁴.

Hasta que imperceptiblemente comienza a darse cuenta de que las cosas no son tan idílicas como en un comienzo le parecieron:

JOSE.—¿Un paraíso?

KURT.—¿Se dan cuenta de que a esta hora todavía hay luz? ¡Qué luz tan maravillosa! (A Felisa.) Viendo en el auto hacia aquí vimos un precioso paisaje. Pasamos muchos campos de naranjas... A mí me gustan mucho las naranjas... Bueno, aquí tienen ustedes tantas que seguramente ya ni las comen.

JOSE.—No siempre las comemos.

FELISA.—Resultan bastante caras.

²⁴ Página 107, *Un país feliz*, antologada en *Maruxa Vilalta Teatro*.

KURT.—¿Caras? ¿Las naranjas caras en un lugar donde hay tantas?

JOSE.—Son para la exportación ²⁵.

De esta manera, paulatinamente, Kurt va captando el verdadero sentido de esa realidad; ve a los jóvenes arriesgarse en la lucha contra la dictadura, los ve tan nobles y valientes que lo hacen sentirse incómodo. Después de una serie de sucesos que culminan con el asesinato de Víctor, comienza a sentir el peso de una extraña culpabilidad que va agachándole los hombros. Ahora se explica las cosas como son, el país podría ser un paraíso, pero no lo es. Los delatores, los traidores, los torturadores, los militares, de civil o de uniforme, oscurecen el paisaje humano y lo terrorizan. Será un paraíso sólo cuando haya libertad. Maruxa Vilalta logró una excelente caracterización de todos estos seres que pueblan su obra, como también de la tristeza y trágica realidad de los países dependientes. Lo más significativo quizá es ver cómo fue mezclando sus elementos dramáticos a través de un argumento convincente, estilísticamente dinámico y políticamente sólido. Los hechos dramáticos que ocurren en *Un país feliz* constituyen una lacerante forma de confirmar una realidad que castiga a la América Latina desde hace ya demasiado tiempo y que sus hijos tienen que cambiar de una vez por todas.

Siempre es estimulante, desde el punto de vista del espectador aprovechado, hallar al personaje que experimenta un cambio, sea éste lento o abrupto, respecto de su manera de ser o de ver las cosas. Las realidades manejadas estéticamente en una obra de teatro son la respuesta, pues en ellas se han sumido o se han expuesto quienes mostrarán los efectos del cambio, de la evolución. ¿Quién cambia en *Un país feliz*? Maruxa Vilalta parece confirmar la sospecha de que casi todos los personajes refuerzan su convicción compartida de libertad y justicia. Por otro lado, Santiago, el oportunista, retrocede aún más y se aleja de su propia humanidad. Sólo queda Kurt, el turista que buscaba divertirse en un país que realmente no le provocaba conocer, entre personas que tampoco le interesaban como seres humanos. Se espera que regrese a su propio país con una visión distinta y que su

²⁵ Páginas 107-108, *ibídem*.

conocimiento de esa realidad, más bien osmótico, lo haga pensar de otra manera. Podría quizá, a su vuelta a la metrópolis, explicar a otros, por ejemplo, cómo se dio cuenta de que las agencias de turismo, como los diarios oficialistas, también mienten. ¡Eso siquiera!

Maruxa Vilalta, además de las obras ya mencionadas, ha estrenado *Soliloquio del Tiempo*, *Un día loco*, *La última letra*, *El 9*, *Cuestión de narices*, *Esta noche juntos*, *amándonos tanto*, entre otras.

AMAYA CLUNES

No se incurre en ningún riesgo al afirmar que la tradición teatral chilena adquirió perfiles definitivos cuando en los años cuarenta las universidades, primero la de Chile, luego la Católica, la de Concepción, la Técnica del Estado y las demás, prohicieron las escuelas de teatro donde se formarían actores y técnicos y donde los dramaturgos verían sus piezas producidas profesionalmente. El teatro comercial no dejó de existir, aunque llevó una existencia precaria en más de un sentido. En cambio, las universidades erigieron sus propios teatros, formaron elencos y ofrecieron al público en general las mejores obras del repertorio internacional. Así fue cultivándose un público cada vez más exigente y el teatro pasó a ser una atracción permanente y confiable. Se formaron generaciones de actores y actrices, directores, iluminadores, vestuaristas, escenógrafos, etc. Amaya Clunes, guiada por una vocación artística muy fuerte, se matriculó en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, y allí comenzó a buscar respuestas a su incontenible curiosidad. Para ella, entrar en el mundo del teatro significaba animarse a ser diferente, atreverse a tomar decisiones tan difíciles para una muchacha que comenzaba. Significaba también iniciarse en una especialidad que no se había desarrollado a niveles realmente profesionales, una especialidad que la comprometería para siempre. Los alumnos de escenografía no eran numerosos, no había recursos para hacer un seguimiento individual del progreso de cada uno; era como abrirse paso en terreno desconocido e inseguro. Amaya Clunes, en entrevista reciente, reconoce que los resultados de la enseñanza de sus profesores

tenía que reflejarse, como sucedió, en la práctica de su profesión. A esto se agrega la capacidad individual de la escenógrafa. Menciona con gratitud a sus ex profesores Oscar Navarro y Héctor del Campo, especialmente. Fueron altamente inspiradores para ella por su humanismo, su formación, su creatividad y su estilo de vida. El teatro universitario le brindaba al estudiante un contacto real con todos los aspectos de la actividad, de una manera particularizada a la vez que integral. Además, agrega Amaya, tanto profesores como alumnos concebían el teatro dentro del contexto social, no como una abstracción artística solamente. El teatro universitario se nutría en la reflexión y en la práctica a niveles de alta exigencia.

En cuanto a un papel especial de la mujer en el teatro chileno de algunas décadas atrás, Amaya Clunes confirma el hecho de que lo más difícil para quienes se iniciaban en el teatro, e incluso en la actualidad, fue tumbar prejuicios que venían del propio hogar, de la familia, de la cultura. El teatro era una actividad «perversa», no recomendable para señoritas, ni tampoco para los muchachos. Era un problema que además tenía connotaciones económicas, pues no se podía vivir del teatro. Amaya reconoce que no tuvo dificultades una vez que estuvo en la escuela y continuó ejerciendo su profesión como escenógrafa por el hecho de ser mujer. No había muchas escenógrafas; se destacaban apenas tres: Alicia Cristal, Bruna Contreras y Amaya Clunes. Por lo demás, en Chile, la incorporación de la mujer al mundo del trabajo profesional venía de mucho antes y el movimiento social ofrecía cada vez más la oportunidad de participación sin discriminaciones fastidiosas.

Comenzó su carrera con el montaje de *Los Papeleros*, de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán, uno de los grandes del teatro chileno. Hizo la escenografía y el vestuario; el estilo de la puesta se basó en principios brechtianos. Un aprendizaje muy valioso para Amaya Clunes. En seguida, le correspondió trabajar en *Los Invasores*, de Egon Wolff, dirigida por Víctor Jara, para continuar con piezas como *Romeo y Julieta*, traducida por Pablo Neruda y dirigida por Eugenio Guzmán; *La dama del canasto*, también dirigida por Eugenio Guzmán, con quien Amaya trabajó en muchas obras más, y quien falleció hace algunos meses en Santiago. También

hizo el vestuario de *El círculo de tiza caucasiano*, dirigida por Atahualpa del Cioppo; la escenografía para *La gran prescripción*, dirigida por Edgardo Bruna; *Escuela de mujeres*, *Comedia Negra*, *Las tres hermanas*, *Las Armas y el Hombre*, *La cantante calva*, *El tribunal de honor*, *Don Juan*, *Arturo y el Angel* y *La zapatera prodigiosa*, entre otras. También en su capacidad de escenógrafa creó diferentes ballets: *Cascanueces*, *Capicúa 7/14*, *Obertura al movimiento*, *Variaciones y Adagio*, *Folklore chileno*. Diseñó el vestuario y los decorados para la televisión y el cine chilenos: *Martín Rivas*, *O'Higgins*, *La Quintrala*, *ABC del amor*, *Balmaceda*, etc. Ha participado en un sinnúmero de exposiciones en Alemania, Hungría y Canadá. «Contribuímos a que la mujer se incorporara a la actividad técnica, fuímos pioneras, y eso fue para nosotras muy positivo»²⁶, dice Amaya en una reciente entrevista celebrada en Montreal, donde actualmente trabaja como profesora del departamento de teatro de la Universidad de Quebec. Esto le ha permitido continuar en su labor didáctica, comenzada en Chile, en la Escuela de Teatro. Sus inquietudes profesionales le han llevado a realizar interesantes investigaciones técnicas que han ido siendo publicadas; también ha presentado con sus alumnos ejercicios como *Rabinal Achi*, un ritual basado en escritos mayas, y recientemente una exposición, *Gótico Clunesco*, donde había muestras de vestuario a través de las épocas dentro de un contexto escenográfico, con música, curioso y original.

Las conclusiones que se derivan de este trabajo sobre las mujeres en el teatro latinoamericano ha ido sugiriéndose a través de las opiniones de las creadoras presentadas en él, de las formas y contenidos de su obra, de la importancia que todas ellas, sin excepción, han dado a la realidad social y política. Ahí reside la esencia de su inspiración dramática y teatral; el arte, para ellas, no puede estar separado de la sociedad, de los hombres y las mujeres. Reconocen las taras culturales que aún retrasan el progreso social, como el machismo, por ejemplo. Pero sus obras, en el caso de las dramaturgas, no son sobre el machismo o los derechos

²⁶ Amaya Clunes, entrevista grabada a comienzos de enero de 1989 en Montreal, Canadá.

negados a la mujer; más bien, sin ponerse de acuerdo, como una reacción espontánea, han abierto una constante que muestra, demuestra y denuncia la violación de los derechos humanos, la injusticia social en sus países respectivos y en el continente. Como dice Amaya Clunes, «estamos preocupadas de los problemas globales de nuestra sociedad; quizá fuera necesario en algún momento preocuparse del problema íntimo de la mujer (léase feminismo), pero no tenemos tiempo»²⁷.

²⁷ *Ibíd.*

Artes Plásticas

FRIDA KAHLO (1907-1954)
MEXICO

AMELIA PELAEZ (1896-1968)
CUBA

DELIA DEL CARRIL (1885-1989)
ARGENTINA

ROSER BRU (1923)
ESPAÑA/CHILE

GRACIA BARRIOS (1927)
CHILE

MARIA DE LA PAZ JARAMILLO (1948)
COLOMBIA

FRIDA KAHLO
MEXICO, 1907-1954

Al intentar escribir sobre pintoras de América Latina vamos a omitir a muchas de ellas; a demasiadas. Y partiendo de esta injusticia comenzaremos por Frida Kahlo, que nació un 6 de julio y murió un 13 de julio en Coyoacán, México. Sufrió un grave accidente de joven, cuando un tranvía chocó

con el autobús en que viajaba. Un pie, la espina dorsal y la pelvis fueron hechos pedazos y su vida se convirtió en una implacable lucha contra su mala salud. Se casó dos veces con Diego Rivera, el gran muralista mexicano, a quien llamaba «arquitecto de la vida», agregando «tú eres la combinación de todos los números». Esta «asesinada por vida» se pinta y repinta mil veces. En su obra fundamental titulada «Las dos Fridas» está planteada la dualidad ya desde su nacimiento, de su destino. Son dos mujeres autorretratadas que comparten un mismo corazón-umbilical. La formal Frida europea —de su padre Kahlo— y la magia desafiante mexicana —de su madre, que ella describe como «indígena y española»—. La vida y la obra de Frida están completamente anudadas: sus triunfos y sus carencias. Su no maternidad, su «columna rota» —título de uno de sus dolorosos autorretratos—. Su cabeza como modelo; sus títulos «pensando en la muerte», «Diego en mi pensamiento», pintándolo a él entre sus cejas —cejas que se juntan en un doble arco, por voluntad propia—. Pelo que ella se pone, la calavera entrecejas. La calavera tan mexicana que parece esperar. El pensar de Frida en la muerte y pintar un «Viva la vida», título de otra de sus obras.

La pintura de Frida Kahlo es una obra que, en lugar de desaparecer, se va haciendo presente. ¿Podría Frida Kahlo haberse dado fuera de México? Creemos que no. Y es además de americana una de las más personalísimas pintoras. Esta «Gran ocultadora» que en su obra va develando toda su vida.

Una mujer que finalmente decide sobre su vida con un «esperaré un poco más...» unos días antes de su muerte. Esta mujer que está por la vida, pero que no puede más, a quien André Breton definió como «una bomba amarrada con una cinta».—*Roser Bru*.

Esta mujer, que encarna quizá como ninguna otra el amor a la vida a partir del reconocimiento en sí mismo de la pulsión de muerte, había aprendido largo tiempo atrás a sublimar extraordinariamente sus frustrados proyectos, no sólo a través de su pintura, sino también mediante la artísticidad que logró dar a su propia existencia y a la formidable proyección directa de su persona, que «como las dos caras

de Jano era adorable como una hermosa sonrisa y profunda y cruel como la amargura de la vida».—*Diego Rivera*.

Pensar en los innumerables autorretratos y en el espejo bajo el dosel de la cama; mirar el propio rostro, «sujeto a tenderse como objeto», para citar en el contexto de esta exposición un verso de César Vallejo; hacer del propio rostro el lugar de trabajo en que se construye reiterada y fallidamente la propia imagen. Desde Frida Kahlo —amputación de miembros, invalidez, rotura de columna, desangramiento, frustración de la maternidad— pensar en la actividad de fijar una imagen como la actividad propia de la carencia: como la voluntad que se erige sobre la nada. Pensar en los autorretratos como forma de prestarse arrogancia, de adquirir prestancia, de cubrir con vestidos suntuosos de tehuana una pierna más corta, una mutilación final. Pintar autorretratos: hacer, desde la desintegración física, la constitución de una mirada y un gesto imperioso, la voluntad de invención de sí misma.

Desde ahí —la invención de la propia imagen a partir de la propia carencia— pensar en la identidad como travestismo. En el caso de Frida Kahlo, triple travestismo. Travestida en traje de hombre; travestida en el arreglo siempre excesivo, escenográfico, de la hiperfemineidad: más mujer que las mujeres, diría el travesti, recoger en una imagen el paroxismo de lo femenino, independientemente de cuál sea el soporte corporal.—*Adriana Valdés*.

AMELIA PELAEZ
CUBA, 1896-1968

La más representativa pintora de la isla. Estudió en La Habana y en París, coincidiendo allí en la época de Picasso, Gris, Joyce, Gertrude Stein y Hemingway. Volvió a Cuba el año 1934, donde reencontró el barroco antillano en arquitecturas, baldosas, puertas, rejas y mamparas con vidrios de colores. Su pintura tiene, pues, este ingrediente americano de la isla de Cuba, de las grandes casonas donde ella vivió siempre. Del arabesco negro que va amarrando todo, desde vegetaciones a vitrales. De la intimidad primera de su pintura

algo onírica pasa a esta obra diríamos alegre, fértil, generosa del trópico.—*Roser Bru.*

No me interesa copiar el objeto. A veces me pregunto: ¿Para qué pintar naranjas de un verismo exterior? Lo que importa es la relación del motivo con uno mismo, con nuestra personalidad, y el poder que tiene el artista de organizar sus emociones. Esta es la razón por la cual rompí, deliberadamente, con las apariencias. Una de las grandes adquisiciones de los artistas de hoy es haber encontrado la expresión por el color. Siguiendo este principio, he dedicado todos mis mejores esfuerzos durante estos últimos años. Acostumbrada a expresar mis emociones valiéndome de la pintura, qué podría decir yo al público, por medio de la palabra escrita, a fin de hacerlo sentir, no comprender, desde luego, esta honda emoción, este choque de mi sensibilidad con el natural.—*Amelia Peláez.*

(Análisis de su actitud hacia la pintura exponiendo que es algo más que un ejercicio de color y composición y que no puede ignorarse la expresión de la dimensión subjetiva. 1936.)

Amelia Peláez es una de las artistas más destacadas de este siglo, aunque todavía permanece por descubrir en todo su valor. Existen dos causas fundamentales para ello. La primera es que luego de su retorno a Cuba en 1934 no realizó esfuerzo alguno para incorporarse al mundo artístico de Nueva York o París. (Debe recordarse que, al igual que la mexicana Frida Kahlo, se le conoce sólo por su primer nombre, y sus cuadros son «Amelias».) Aunque rodeada de un pequeño pero selecto grupo de coleccionistas, críticos y curadores (incluyendo a Alfred H. Barr, director-fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York), nunca se preocupó por ser reconocida, dejando que el mundo viniese a ella si así lo deseaba. La segunda causa de su relativa oscuridad es que su vida era la de una sacerdotisa del arte. No pertenecía a extravagantes círculos bohemios o a grupos políticos y culturales de «avant-garde» ni experimentó las pasiones tormentosas de una Frida Kahlo o de una Georgia O'Keefe.

Al igual que su tío, el poeta Julián del Casal, Amelia pertenece tanto a este mundo como a otro diferente. No es coincidencia que considerase su don artístico legado directo de su tío.

Los cuadros de Amelia son, más que cubismo tropical, soluciones brillantes «a la cubana». Sus flores de invernadero y sus mujeres lánguidas están más cerca de ese otro mundo, del eroticismo reprimido y de la melancolía de los simbolistas que de la robusta lujuria de Picasso y Braque. Su amor por lo barroco, lo decorativo, también sugieren a Matisse, pero Amelia no comparte la sensualidad tan obvia y la exuberante alegría de vivir del artista francés.

Amelia aprovecha las lecciones del modernismo dirigidas a descomponer y reconstruir nuevamente las formas y colores cubanos para lograr un pasado colonial barroco, resultando en la transmutación que constituye la verdadera característica de un genio.—*Giulio V. Blanc*.

(Museo Cubano de Arte y Cultura. Retrospectiva de 1894-1968. 15 de julio-15 de agosto de 1988. Miami, Florida, Estados Unidos.)

DELIA DEL CARRIL ARGENTINA, 1885-1989

Delia del Carril, argentina de nacimiento, hace su obra en Chile; una obra siempre aplazada por ser mujer, mujer de Pablo Neruda. Es por esto que en su madurez, ya sola, realiza su obra con una tenacidad de «hormiga» —como se la ha llamado cariñosamente— una hormiga de hormigón. Ella sabe que tiene poco tiempo, que su forma de vivir va a ser por fin su trabajo. La invención de estos caballos-humanos que conocía desde la infancia en las pampas argentinas. Su tema, pues, es su infancia. Sabía de los huesos del animal, de su tacto, de la humedad del hocico, de la mirada, de los distintos pelos y contrapelos. Y como lo sabía desde su infancia argentina, le subió a la memoria en renovada savia.

Ella quería ser muy realista, pero por suerte no lo era tanto. Hizo caballos de invención desde la realidad, pero con anatomías de ortopedia, con dolor humano.

Partió desde el grabado en blanco y negro. Hizo «el cantar de los cantares» batallando con las figuras humanas. Después empezó con grandes cabezas y con el tema de los

caballos. Comenzó brutalmente a hundir la plancha de cobre con el ácido fuerte, que tenía que formar esta especie de río negro que iba a reseguir toda su obra. Así sus temas se iban construyendo como grandes vitrales —quizá ella, que fue amiga de Léger, aprendió de él este construir en negro, limitar y dar una fuerza sin disimulo.

Fue allí, en el Taller 99, en Santiago, que le oímos decir «todo debe ser demasiado». Al ver que su imaginación desbordaba cualquier límite y que «nada» cabía en la plancha de cobre. Antúnez y yo le dijimos: «Hormiga, debes emprender tu obra en grandes papeles.» Y en este soporte empezó a hacer sus grandes caballos, pero los papeles cada vez se hacían más pequeños para su obra más grande, acumulada de la energía de toda la vida. Y ya los tamaños fueron más y más grandes, y los blancos y negros más y más intensos. Era de una inamovible voluntad cuando quería algo. Y éste era en definitiva lo que ella hacía coincidir, pero era como si otros lo hubieran decidido. Después de 1973 sus caballos-caballos se hicieron dificultosos, se fueron desintegrando. Allí, en su habitación de siempre, estaba uno empezado meses y meses. Hasta que todo trabajo cesó. Delia del Carril cumplió cien años y se fue apagando. Y está ahora en los ciento cuatro, quieta en su casa, en su cama, fuera del tiempo. La última vez que me habló me dijo, mirando hacia la ventana: «Los caballos vinieron esta noche.»—*Roser Bru*.

Delia del Carril posee una rica formación cultural. Nace en la Argentina y en la década del veinte participa en la gestación del grupo de intelectuales Martín Fierro, de resonancia interna y países vecinos. Después viaja a Europa y conoce a Pablo Neruda. Estudia pintura en París con André Lhote y Fernand Léger (1881-1955). En 1954 se incorpora al taller de Stanley William Hayter. Depura su técnica, sin disminuir la fuerza primitiva de su potencia imaginativa.

Su obra transmite vitalidad y poderío expresivo. Grandes y gruesas líneas de negro caracterizan sus huecograbados, aguatinas y aguafuertes. Ha dicho una vez que «me interesa hacer vida; por eso dicen que mis caballos son humanos», sentencia que resume su concepto de arte. Pintura y grabado son uno e inseparables en la artista y los caballos y las figuras humanas denotan una obstinación de imágenes y alternativas

de desarrollo distinto en cada obra que emprende. Jamás cae en la copia a sí misma ni en la reiteración inconsciente. Constituyen, obra y personalidad, ejemplos de tesón y prodigalidad.— *Milan Ivelic y Gaspar Galaz.*

(De «Chile, Arte Actual», Ediciones Universitarias, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.)

ROSER BRU ESPAÑA/CHILE

Barcelona, 1923. Llegó a Chile en 1939, refugiada de la guerra civil española. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Santiago y en el Taller 99.

Roser Bru relacionó desde sus primeras obras, a comienzos de los años sesenta, el dibujo, el grabado y la pintura. Entrecruzar distintos medios significa entrecruzar procesos manuales para generar una figuración inédita. Ella planteó su derecho a discrepar de los sistemas de producción que encasillaban la actividad artística.

Los significantes se ordenan para articular una imagen que se encuadra dentro de las técnicas de representación que la pintura ha privilegiado: pone en escena una imaginería que se apropia de los datos del mundo visible. Pinta y dibuja cuerpos, rostros y objetos que delatan sus respectivas cargas denotativas. Pero al concluir esta etapa comienza otra que pone en crisis la estabilidad de la representación mediante la borradura, la tachadura (gráfica sobrepuesta a la pintura), el cubrimiento (exhumar y luego volver a enterrar), la inclusión de signos como cintas negras o los colores de la bandera chilena y española, fotos y textos escritos que se incorporan a los anteriores para cubrir significados o descubrir otros.

Para Roser Bru, la pintura es un soporte reflexivo sobre la vida y la muerte, polaridad siempre presente en su trabajo. Pareciera que no hay una memoria detenida, fija para siempre; la revisa incansablemente desarmando eventuales estructuras que pretendan inmovilizar la revisión crítica, protestataria o denunciadora de los datos de la memoria. Vuelve una y otra vez al pasado como si fuera presente, ubicándose ella

misma en el lugar de los hechos.—*Milan Ivelic y Gaspar Galaz.*

(De «Chile, Arte Actual», Ediciones Universitarias, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.)

Roser defiende su visión como la defiende Matisse: «El pintor no tiene otros enemigos que sus malos cuadros...»

En el despliegue de su vocabulario, la aproximación a la materia es varia: desde la superficie borrable a la corporeidad modelada. La multiplicidad agitada de una vida que se acelera mientras recoge el modelo viviente, cargado de experiencias y cicatrices. La presencia de la figura de Roser, a veces hierática, siempre volcada en gestos materiales, afirma —como dice Adriana Valdés—: «Una permanencia en el umbral incierto entre la naturaleza y la cultura, la pulsión y la significación, lo biológico y lo social.»—*Alberto Pérez.*

(Del catálogo «Chile vive», Madrid, España, 1987.)

La obra de Roser Bru no es nunca fría, técnica o distante, antes bien lo contrario. Si habla de personajes históricos, si evoca grandes obras de arte o notables pintores, si recuerda amigos del presente o del pasado, lo hace desde una experiencia mnemotécnica, vivida, asimilada, pasada por el más íntimo cedazo de los sentimientos y las convicciones y servida en un lenguaje ora tierno ora reactivo, que combina el grito liberalizador de la protesta con la suavidad sensible de un color o de una figura amable.

No son sólo los críticos quienes han insistido en esta persistencia de la memoria, sino ella misma, cuando titula muchas de sus obras con este nombre, con la única diferencia de los numerales romanos que las acompañan.

No debe sorprendernos que documentos como la fotografía del soldado caído en el frente, de Robert Capa, la hayan motivado iconográficamente hasta producir un tipo de pintura que vierte todo su potencial plástico sobre la imaginaria fotográfica.—*Daniel Giralt-Miracle.*

(Barcelona, abril de 1986.)

GRACIA BARRIOS
CHILE

Santiago de Chile, 1927. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Profesora de dibujo de la Escuela de Bellas Artes. Profesora visitante de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile.

Gracia Barrios tiene la fuerza de un vendaval, de un aluvión, cuando muestra el continente y la patria nuestra. A qué describir la inteligencia de sus claroscuros, la fuerza de sus impulsos, de sus presiones, de su energía contenida. Sus figuras, bajo un techo tormentoso, tienen la misma potencia instintiva, agresiva, testimonial de las de Roser Bru, pero se mueven hacia un no se sabe dónde... Nada hay de casual en la sigla, la letra, el número, el símbolo, la palabra que indica la línea en que corre el autobús con sus pasajeros proscritos; o las manos estampadas en blanco sobre espaldas negras que empujan, empujan y empujan, aparentemente sin destino. ¿Hacia dónde? ¿Para qué? Gracia Barrios ha vivido, ha amado, ha engendrado, ha decidido su destino, pero sobre todo Gracia ha pintado al hombre americano y al que más cerca tiene: al habitante de Chile, que en sus figuraciones ella misma ha parido. En el exilio, partido en mil sectores desde abajo de la tierra, ha recorrido «el aire indefinible, la luna de los cráteres, la seca luna derramada sobre las cicatrices...». Todo ello, como Neruda, Gracia lo ha sentido en el dolor de esta tierra torturada; y sin teatralidad, sin aspavientos, lo ha hecho visible en las máscaras eternas y geológicas de nuestros habitantes. En las sombras que empujan.—
Alberto Pérez.

(De «Chile Vive», Madrid, España, 1988.)

La fuente de la propuesta plástica de Gracia Barrios es su mirada sobre la actividad humana en la vida cotidiana. Su mirada no es registradora del instante ni actúa a modo de estímulo-respuesta; al contrario, es una mirada que se toma su tiempo no en mirar, sino en pensar sobre lo mirado, y ello con profunda efectividad. Esta actitud afectiva atenúa la especulación analítica, aunque sin hacerla desaparecer.

Advertimos una estructura bipolar, donde el polo de la afectividad actúa en la apropiación del mundo cotidiano expresado en su pintura y dibujo mediante signos icónicos que

articulan una figuración narrativa del hombre y de la mujer, del paisaje natural y urbano. El signo icónico también es representación de imágenes fotográficas precisas: misiles, retratos de la vida social, oradores, etc. Por su parte, el polo analítico, entendido como fuerza estructurante, organiza los signos icónicos sintácticamente y semánticamente.

Al mismo tiempo que dispone las imágenes, introduce factores de redundancia mediante la palabra escrita, los números o ciertas señales (círculo rojo, por ejemplo) destinadas, a nuestro juicio, a reforzar el significado. En este sentido, sus obras debilitan acentuadamente la ambigüedad que caracteriza a gran parte de la producción artística contemporánea.

Es pertinente volver aquí al concepto de figuración narrativa que empleamos antes y que conviene explicar. Nos parece que la elaboración y organización de las imágenes se orientan a establecer un puente de comunicación entre la obra y el receptor que sea lo suficientemente franqueable para que se produzca el proceso de comunicación. La artista recupera la capacidad comunicativa de la pintura, que parecía haberse perdido en la efervescencia especulativa sobre sí misma.—*Milan Ivelic y Gaspar Galaz.*

(De «Chile, Arte Actual», Ediciones Universitarias, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.)

MARIA DE LA PAZ JARAMILLO COLOMBIA

Nace en Manizales, Colombia, en 1948. Estudios de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, en Bogotá, en 1968-1973; Chelsea School of Arts de Londres, Taller de Hayter en París y Taller Camnitzer en Italia, en 1978.

Hay que mirar, para empezar, qué es lo que pinta. Figuras, solas o en compañía, en primer plano o en lo que en cine se llama «plano americano»: planos en todo caso, más fotográficos o cinematográficos que tradicionalmente (renacentistamente) pictóricos; y por añadidura planos literalmente planos, como luego veremos. Figuras que no son meras «figuras» plásticas, indiferenciadas («figura reclinada», «figura de espaldas»), sino que tienen una función, digamos, profesional:

cantantes, bailarines de salsa o de bolero, prostitutas, parejas de novios; y que son esa función antes que simples pretextos formales —en el sentido en que las escenas históricas o religiosas o mitológicas de la pintura de otros siglos eran pretextos formales para pintar «figuras reclinadas» o «figuras de espaldas»—. Es decir, las figuras de María de la Paz tienen una existencia previa por fuera de sus cuadros. Una realidad extra pictórica. Pero esa realidad es notoriamente falsa. De ahí que las figuras pintadas por María de la Paz estén como bañadas todas ellas en un perfume de artificialidad, de inautenticidad: gente que no huele a gente, sino a pachulí.

Eso se debe a que la vida que llevan —en los cuadros y fuera de ellos— es una vida pública, de exhibición, en lugares públicos y visiblemente iluminados con luz artificial: discotecas, bailaderos, salones. Allí donde la gente acude —oliendo de verdad a pachulí— para mostrarse, para ser vista, para ser mirada, para adoptar una pose. Es gente exhibiéndose.

Desde el punto de vista formal, la pintura de María de la Paz recuerda el desaliño técnico del expresionismo, por una parte, y por otra, la temática del pop art. ¿Expresionismo pop? No. Pues aunque haya reminiscencias de los expresionistas de posguerra —Appel o Alechinsky— en los colores y en las formas y del pop inglés en el tratamiento —Kitaj y el primer Hockney—, los orígenes más directos de la pintura de María de la Paz están más atrás, en el «fauvismo» de antes de la primera guerra. Pero esta erudición en realidad no viene a cuento. María de la Paz no es una fauvista de libro, sino una *fauve* natural: literalmente, una fiera suelta por los sal-seaderos de Cali y las casas de tango de Medellín, pintarrajeando fotos. Y si insisto en lo de las fotos, y las llamo pintarrajeadas, es porque tanto los colores violentos de María de la Paz como sus temas no tienen su modelo en la historia del arte, sino en la realidad inmediata: son los colores verdaderos, auténticos, de esa realidad artificial y mestiza que retrata.

Porque, ya dije antes, lo que hace pintar a María de la Paz Jaramillo no es la ambición intelectual y estética de crear formas en el lienzo ni el juego sensual con el color o la materia, sino un deseo que tal vez podría llamarse sociológico: el de retratar una realidad social. Una realidad precisa y

restringida, que es la de lo «lobo», lo cursi, lo kitsch. Pero no en el sentido metafísico y escatológico que le infunde el novelista checo Milan Kundera: lo kitsch como un ocultamiento, un disfraz de lo obsceno. Sino en un sentido que corresponde directamente a su objetivo explícito: un disfraz de sí mismo. Disfraz por el disfraz: por el placer de lo falso. Que es, en fin de cuentas, ya que a eso íbamos, el placer original, el más auténtico placer del arte.—Antonio Caballero.

(Del libro «Maripaz», editado en Colombia, Litografía Arco, coordinación de Rita Agudelo, dirección general de Ivonne Nicholls.)

ENSAYOS

<i>Angeles Maeso: Notas para una revisión de lo femenino en literatura</i>	7
<i>Beth Miller: Por una autodefinición artística (Aspectos creativos en Rosario Castellanos)</i>	17
<i>Pedro Bravo-Elizondo: Belén de Sárraga y su influencia en la mujer del Norte Grande</i>	31
<i>Antonio Campaña: Desde el Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou</i>	41
<i>Patricia Rubio: La fragmentación: Principio ordenador en la ficción de Luisa Valenzuela</i>	63
<i>José María Naharro-Calderón: El cuerpo marino de la poesía de Mercedes Escolano</i>	73
<i>Marcelo Coddou: «La casa de los espíritus» y la historia.</i>	89

POESIA

<i>Concepción Silva Belinzón</i>	101
<i>Luz Machado</i>	106
<i>Ileana Espinel</i>	113

NARRATIVA

<i>Ana Vásquez: Elegancia</i>	119
--------------------------------------	-----

MUSICA

<i>Mario Milanca Guzmán: Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño</i>	129
--	-----

CINE

<i>Zuzana Pick: Las mujeres en el cine: entre lo nuevo y lo viejo</i>	145
--	-----

FOLKLORE

<i>Inés Dölz - Blackburn: Introducción a la poesía amorosa de Violeta Parra: recolección, reelaboración y creación</i>	159
---	-----

TEATRO

<i>Enrique Sandoval: Teatro Latinoamericano: cuatro dramaturgas y una escenógrafa</i>	171
--	-----

ARTES PLASTICAS

<i>Frida Kahlo, Amelia Peláez, Delia del Carril, Roser Bru, Gracia Barrios, María de la Paz Jaramillo</i>	189
--	-----

EDITORIAL ORIGENES

(Plaza de Tuy, 4. 28029 Madrid)

De nuestro fondo editorial

- ANTONIO MACHADO AND THE GENERATION OF 1898: A RETROSPECTIVE, edición de John P. Gabriele.
Gladys Vila Barnés: EL UNIVERSO NARRATIVO DE AUGUSTO ROA BASTOS.
ANTOLOGIA DEL CUENTO LATINOAMERICANO, edición de Fernando Burgos.
Luis González Cruz: EL UNIVERSO CREADOR DE EUGENIO D'ORS.
Rafael Osuna: PABLO NERUDA Y NANCY CUNARD.
Juan Manuel Marcos: DE GARCIA MARQUEZ AL POST-BOOM. GENIO Y VIRTUOSISMO DE VALLE-INCLAN, edición de John P. Gabriele.
Richard Wright: ESPAÑA PAGANA.
Jorge Luis Borges: CARTAS DE JUVENTUD (1921-1922), edición y estudio crítico de Carlos Meneses.
Fernando Burgos: LA NOVELA MODERNA HISPANOAMERICANA.
Francisco Matos Paoli: SOMBRA VERDADERA.
David Viñas: LOS DUEÑOS DE LA TIERRA.
Leopoldo de Luis (Premio Nacional de Poesía): DEL TEMOR Y DE LA MISERIA.
ANTOLOGIA DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO, ed. de Eugenio Suárez-Galbán Guerra.
Silverio Lanza: EL AÑO TRISTE, ed. de José M. Domínguez Rodríguez (tomo I de *Obras completas*).
Aurora de Albornoz, Julio Rodríguez Luis: SENSEMAYA: LA POESIA NEGRA EN EL MUNDO HISPANOHABLANTE.
Julio Cortázar: CARTAS A UNA PELIRROJA, ed. Evelyn Picón Garfield.
Etelvina Astrada: LAS PENAS CAPITALES.
Concha Zardoya: LOS PERPLEJOS HALLAZGOS.
Carlos Oquendo de Amat: 5 METROS DE POEMAS.
Varios: LA INSULA SIN NOMBRE (Homenaje a Nilita Vientos José Luis Cano y Enrique Canito).

LITERATURA CHILENA, creación y crítica

Desde 1977 a 1987 fue publicada cuatro veces al año.

Desde 1988 se publica un número monográfico anual.

El presente está dedicado a la mujer y la cultura en el mundo hispano.

El anterior fue una antología de poesía chilena, titulada «A través del soneto».

LITERATURA CHILENA
creación y crítica

Apartado 14.591

28080 Madrid - España

LITERATURA CHILENA

VOLUMEN 13 / NOS. 1 - 2 - 3 - 4

1989

MADRID / ESPAÑA // LOS ANGELES / CALIFORNIA

AÑO 13 / Nos. 47 - 48 - 49 - 50

Con esta edición continuamos con la norma establecida el año pasado de dedicar la edición anual a un tema específico. En esta oportunidad se trata de la mujer, el arte y la cultura en el mundo hispano e hispanoamericano. Literatura, poesía, teatro, música, artes plásticas, cine, folklore y ensayo son los capítulos en que hemos hecho énfasis.

LITERATURA CHILENA, creación y crítica, completa con el presente volumen su número 50. Sus inicios corresponden al año 1977, en la ciudad de Los Angeles, California, en esa oportunidad bajo el nombre de «Literatura Chilena en el exilio». Su periodicidad regular fue de cuatro números correspondiendo con las estaciones del año.

Desde 1981 su nombre es el actual y su publicación periódica trimestral se prolongó hasta el año 1987 sin interrupción.

Desde el año pasado nos hemos reducido a un volumen anual monográfico. El anterior estuvo dedicado al soneto chileno, volumen antológico, desde los tiempos coloniales hasta las actuales generaciones definitivas, y contó con la colaboración del poeta y ensayista Antonio Campaña.