

Las Voces Conflictivas entre los Discursos Masculinos y Femeninos en la Representación de la Mujer Moderna en la Poesía Modernista

Eun-Kyung Choi*
Korea University, Korea

Choi, Eun-Kyung (2013) "Competing Voices in Male and Female Discourses in the Representation of Modern Women in Latin American Modernist Poetry"

ABSTRACT

This work analyzes the representation of modern women in Latin American Modernist poems by male and female poets. The competing voices between male and female discourses in their representation of modern women is interpreted as cause and effect, in other words, as a reaction of male and female poets, triggered by socio-cultural changes linked to urbanization and the sexual emancipation of women in the modern era. With that in mind, it first analyzes the condemnation of modern women as vampires, chimeras, and/or morphine, by a male Latin American Modernist poet Julián del Casal. Next, this work examines the expression of sexual desire in Latin American Modernist poems by Delmira Agustini, who openly expresses her sexual desire and dares to call herself as vampire. Finally, the work examines the poems of María Eugenia Vaz Ferreira, who limitedly expresses her sexual desire, and those of Gabriela Mistral, who abstains from expressing it. Especially for the analysis of sexual desires expressed in the poems by Vaz Ferreira and Mistral, this work applies the psychoanalytic terms "condensation" and "displacement".

Key Words: Latin American Modernist poetry, Julián del Casal, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Gabriela Mistral, vampires, modern women

* Eun-kyung Choi is a lecturer of Spanish language and literature at Korea University, Korea (Email: echoi4@korea.ac.kr).

INTRODUCCIÓN

En la época moderna, en el aspecto sociológico, con el desarrollo de la industrialización y urbanización, las mujeres pudieron salir del hogar cuando empezaron a trabajar en las fábricas. Este fenómeno social les dio más libertad a principios del siglo XX y promovió la creación de una nueva identidad femenina: la mujer independiente, soltera, individualista y/o seductora. Las mujeres modernas crearon sus propios dominios, alejándose de la casa donde predominaba el patriarcado absoluto del siglo pasado. A su vez frente a este cambio social abrupto, los seres masculinos empezaron a sentirse amenazados por estas nuevas identidades. Como consecuencia, predomina la violencia doméstica, las violaciones sexuales y el aborto para impedir que las mujeres salieran de la casa (Giordano 2012). En el campo de la literatura también se presencia esta manifestación de la condena a las mujeres modernas ejercida por los hombres. La representación de la mujer con estas nuevas identidades en la poesía modernista es el reflejo de esta situación. Poetas como Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, y Gabriela Mistral, las representaron en su poesía. Por su parte el poeta modernista cubano Julián del Casal rompe el canon representando a las mujeres sexualmente emancipadas como los vampiros y/o la morfina que atrapan a los hombres y que los llevan a la muerte.

Este trabajo analizará la diferencia entre las representaciones de dos discursos tales como la reacción de estos poetas, causa y efecto, propiciados por el cambio socio-político y psicológico antemencionado. También probará que esta diferencia es causada por este fenómeno social, como una respuesta literaria al cambio social. Por una parte, los poemas de las poetisas que expresan libremente su sexualidad femenina como causa, y por otra parte los poemas de los poetas masculinos que las condenan como reacción de este nuevo fenómeno. Las tres poetisas modernistas, Agustini, Vaz Ferreira, y Mistral tienen en común que manifiestan sus deseos sexuales por distintos cauces. La diferencia en sus manifestaciones se debe a la dificultad de representar sus propios deseos sexuales por la opresión de la sociedad y por la educación de la iglesia de aquella época. Por ello, al analizar la expresión de los deseos sexuales en los poemas de las poetisas modernistas, este trabajo, junto con el estudio socio-político de la época, utilizará el acercamiento psicoanalítico para ver la función de la subconsciencia en el acto de escribir. Algunas personas pueden expresar y responder a ellos, pero otros tienen dificultad de hacerlos y los oprimen. A la primera categoría pertenece la poeta uruguaya Agustini,

quien expresa libremente, por lo menos en el texto literario, su deseo sexual y a la segunda pertenece la poeta chilena Mistral que exalta, por lo menos en su texto literario, su parte maternal y así lo reprime. En medio de las dos, se sitúa la poeta uruguaya Vaz Ferreira, quien habla de sus deseos sexuales de una manera indirecta y mística. En otras palabras, no se lo trata abiertamente como Agustini ni tampoco lo oprime como Mistral. Este trabajo analizará poemas de estos cuatro poetas no sólo porque son poetas modernistas más famosos sino también porque Agustini, Vaz Ferreira y Mistral expresan sus deseos sexuales de diferentes maneras en sus poemas y que ellas mismas son las mujeres modernas con nuevas identidades, una mujer seductora, una soltera, una mujer que imagina a tener un hijo respectivamente y Del Casal escribe poemas en que se ve la condena hacia el nuevo tipo de las mujeres.

LOS DISCURSOS MASCULINOS Y FEMENINOS SOBRE LA *FEMME FATAL* EN LA POESÍA MODERNISTA – DEL CASAL Y AGUSTINI

Dado el carácter revolucionario de la corriente literaria del modernismo en Hispanoamérica aparece la sensualidad como uno de los temas principales de la poesía modernista, los poemas sensuales de Rubén Darío, por ejemplo. También en esta época, Sigmund Freud por primera vez en la historia de la psicología definió el impulso sexual como el elemento fundamental en el comportamiento humano. En la época anterior sin embargo, bajo la regla estricta de la religión católica no se representaba abiertamente la sexualidad ni el erotismo en la literatura, especialmente si se trataba de la voz femenina. Se consideraba a la mujer como una propiedad privada del hombre en los hogares y de Dios en los conventos.

Es evidente que a los hombres de principios del siglo XX la emancipación sexual de las mujeres les pareciera amenazante. Por esta razón la relación próxima entre el deseo sexual y la muerte lleva a los autores a crear la imagen de *femme fatal* como diablo o vampiro. Por consiguiente, en esa época los poetas masculinos, como el cubano Julián del Casal (1863-1893), empezaron a condenar a las mujeres liberales, o la *femme fatal*, como vampiros, quimeras o morfina que llevan a su vez a los hombres a la muerte. Del Casal, uno de los poetas modernistas más famosos, en su poema “La canción de la morfina”, describe a la *femme fatal* como la morfina. En aquel entonces, la morfina era el único remedio que se

conocía para curar la tuberculosis. Por otro lado, la gente la usaba como droga para obtener placer y su mal uso la llevaba a la muerte; de allí que la noción de la morfina fue comparada con la *femme fatal*. Del Casal describe a la *femme fatal* como la morfina que deleita al hombre con el amor sensual, pero al mismo tiempo que ofrece un “mortal deseo” y los lleva a “la calma de la Muerte.” En el poema, habla una *femme fatal*, que personifica la morfina y describe a los hombres como los amantes de la quimera:

Amantes de la quimera
 Yo calmaré vuestro mal:
 Soy la dicha artificial,
 que es la dicha verdadera.
 [...]

 encantadora sirena
 que atrae, con su canción
 hacia la oculta región
 en que fallece la pena;
 [...]

 Guardo, para fascinar
 al que siento en derredor,
 deleites como el amor,
 secretos como la mar.
 [...]

 Quien me ha probado una vez
 nunca me abandonará.
 ¿Qué otra embriaguez hallará
 superior a mi embriaguez?
 [...]

 Yo soy el único bien que nunca engendró el hastío
 Nada iguala el poder mío!
 Dentro de mí hay un Edén!

Y ofrezco al *mortal deseo*
 del ser que hirió ruda suerte,
 con *la calma de la Muerte*,
 la dulzura del Leteo.
 (*Poesías completas*, 1993, itálicas mías)

Este discurso masculino sobre la *femme fatal*, describe a la mujer como la morfina que ofrece el mortal deseo y lleva a los hombres a la calma de la Muerte. Esta noción de *femme fatal* es igual que la del vampiro que le lleva al placer supremo para saciarse de su sangre y luego lo deja en los brazos de la muerte.

Frente a este tipo de concepción, los hombres de la época sintieron miedo de ellas. Del Casal una vez más nos ofrece un discurso masculino sobre esas mujeres con una nueva identidad. En su poema “Las quimeras”, las condena pero esta vez, como las quimeras y se burla de ellas:

Bajo un cielo oscuro [...] encontré muchos hombres que marchaban encorvados.

Cada uno llevaba sobre su espalda una *Quimera* enorme, tan pesada como un saco de harina o de carbón o la cartuchera de un soldado romano.

Pero *la monstruosa bestia*, lejos de ser un peso inerte, envolvía y oprimía al hombre con sus músculos elásticos y potentes: se afianzaba con sus dos garras largas al pecho de su cabalgadura y su cabeza fabulosa coronaba la frente del hombre como uno de esos cascos horribles con los cuales los generales antiguos inspiraban más terror a sus enemigos.

Llamé a uno de aquellos hombres y le pregunté a dónde iban así. Respondiéndome que no sabía nada, ni él, ni los otros pero que evidentemente iban a alguna parte. (*Poesías completas*, 1993, itálicas mías)

En este fragmento del sentido absurdo, Del Casal se burla de esas mujeres que oprimen a los hombres con su enorme peso, haciéndolos ciegos y mudos. Otra vez los hombres penalizan a las mujeres, y esta vez representando las voces masculinas, Del Casal define a las mujeres con nuevas identidades como unas quimeras que esperan a su víctima, que siguen a los hombres imponiendo dicho peso, y que en cuanto los atrapa, no los dejan salir. Aquí no les importa si el acto sexual se consumiera o no: si la mujer no obedecía al sistema antiguo del patriarcado absoluto, entonces eran condenada como fantasma; vampiro o quimera.

Según Tzvetan Todorov, la literatura fantástica nos permite cruzar ciertas fronteras que antes eran inaccesibles. Todorov cita a Peter Penzoldt, diciendo: “Para muchos autores, lo sobrenatural fue un mero pretexto para escribir cosas que nunca se atreverían a decir en los términos realistas”¹ (Todorov 1975, 158, traducción mía). Especialmente del siglo XIX, para algunos escritores el evento sobrenatural era un simple pretexto para expresar algunos impulsos sexuales extraordinarios, los cuales la literatura realista nunca se atrevería a expresar, por ejemplo, “incesto, homosexualidad, amor hacia varias personas al mismo tiempo, necrofilia, sexualidad excesiva los cuales existen en la lista de los temas prohibidos según la censura

1 “For many authors, the supernatural was merely a pretext to describe things they would never have dared to mention in realistic terms”.

establecida”² (Todorov 1975, 158, traducción mía). Definir los sexuales anormales como un resultado de una influencia diabólica era la mejor manera de aprobar la censura. Como dice Todorov, “el censor aceptará los excesos sexuales si se los atribuyen a la influencia del diablo”³ (Todorov 1975, 159, traducción mía). Igual que la función social de la literatura fantástica del siglo XIX, en los poemas modernistas de la voz masculina condena a *femme fatal* como un vampiro ya que definir los impulsos sexuales masculinos como una influencia diabólica de ellas, deja a los hombres libres de toda culpa y culpa de todo a las mujeres. Esta sutil función social o la manipulación de la literatura fantástica del siglo XIX y del principio del siglo XX, fortifica la fraternidad entre los hombres, identificando a las mujeres como el enemigo de todos los seres humanos: el vampiro.

En esta circunstancia opresiva y estricta del ambiente social en que reprimían a las mujeres, la apariencia de los poemas de la poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) que expuso los deseos sexuales femeninos en sus poemas, era una gran revolución. Sus poemas expresan no solamente sus deseos sexuales sino también evocan los deseos sexuales de los hombres. Por ejemplo, en su poema “Nocturno” invita a los hombres a su lecho blanco para hacer el amor:

Amémonos por eso! [...]
 sobre mi lecho en blanco,
 tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
 como espuma de vicio
 Invierno, Invierno, Invierno,
 caigamos en un ramo de rosas y de lirios!
 (*Los cálices vacíos*, 1968)

De esta manera la poeta propone al hombre hacer el amor, diciendo “amémonos” y lo invita a su lecho. Según el crítico Arturo Sergio Visca, su obra literaria revela una doble personalidad de la poeta:

la de una niña poco menos que ingenua, sometida al rigor de la casi despótica autoridad materna, y cuya vida, despojada de experiencias vitales intensas hasta el momento de su casamiento con Enrique Job Reyes y la dramática situación posterior se deslizó plácidamente en medio de la más vulgar calma

2 “incest, homosexuality, love for several persons at once, necrophilia, excessive sensuality [...] a list of forbidden theme, established by some censor”.

3 “Sexual excesses will be more readily accepted by any censor if they are attributed to the devil”.

burguesa; todos los días, escribía, en afebrados arrebatos, poemas traspasados de candente erotismo. (Sergio Visca 1969, 3)

Bajo la severa tutela de su madre, Agustini de niña vivía en un mundo apartado. Dice Sergio Visca que “Delima Agustini vivía la vida de la nena, la señorita hogareña, y vivía apartada del mundo, sin amigas, que no concurría a fiestas ni reuniones que no fueran estrictamente familiares” (Sergio Visca 1969, 3). Su rutina se evidencia en su poema “Oh, tú” donde canta ella su vida capturada en una torre llena de aburrimiento:

Yo vivía en la torre inclinada
de la Melancolía [...]
Las arañas del tedio, las arañas más grises,
en silencio y en gris tejían y tejían.
(*Los cálices vacíos*, 1968)

De esta manera las palabras, “Melancolía” y “las arañas de tedio”, reflejan el sentido de lo anteriormente descrito.

Según Sergio Visca, en el silencio y soledad de su cuarto era donde surgía la otra, su doble personalidad, que pensaba y escribía cosas que nada tenían que ver con aquella nena (Sergio Visca 1969, 3). Así esa nena empezó a transformarse en una mujer liberal después de saber el placer desconocido. En su poema “La ruptura”, se describe la pérdida de su virginidad como el corte de una cadena fuerte. Diferente a las otras mujeres de su época, Agustini, en vez de lamentar u ocultar la pérdida de la virginidad, sigue su camino y explora por curiosidad el interior de su cuerpo:

Érase una *cadena fuerte* como un destino,
sacra como una vida, sensible como un alma;
la corté con un lirio y sigo mi camino
con la frialdad magnífica de la Muerte [...] Con calma

Curiosidad mi espíritu se asoma a su *laguna interior*, y el cristal de las *aguas dormidas*
refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas.
(*Los cálices vacíos*, 1968, itálicas mías)

Ella habla abiertamente lo que le pasa a su órgano sexual femenino, lo cual en las palabras según el poema, es su “laguna”, “interior”, o “el cristal de las aguas dormidas”. En su poema, ella es una mujer

individualista absolutamente ajena a la realidad de sus condiciones y es una mujer revolucionaria a la que no le importan los ojos de otras personas de su época.

En el poema “Ofrendando el libro: a Eros” alaba el órgano sexual masculino como una religión, utilizando la metáfora de tronco o plantas gigantes:

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
esencial de los troncos discordantes
del placer y el dolor, plantas gigantes.

[...]

Porque sobre el Espacio te diviso,
puente de luz, perfume y melodía,
comunicando infierno y paraíso.

Con alma fúlgica y carne sombría.

(*Los cálices vacíos*, 1968)

El órgano sexual masculino en este poema es metaforizado como los “troncos del placer y el dolor” o “plantas gigantes”.

Ese mismo tronco o planta gigante aparece como el cisne en el poema “Cisne” y su cuerpo interior como un lago. En este poema, Agustini otra vez expresa abiertamente su impulso sexual. Esta vez recrea el símbolo *par excellence* del modernismo, el cisne de Rubén Darío, que a su vez simboliza el órgano sexual masculino. Su cuerpo interior es también simbolizado como el lago claro que se reacciona con su pensamiento erótico. En ese cuerpo interior (el lago) arde o vibra el cisne.

Pupila azul de mi parque
es el sensitivo espejo
de un lago claro, muy claro! [...]
tan claro que a veces creo
que en su cristalina página
se imprime mi pensamiento.

Flor del aire, flor del agua,
alma del lago es un cisne
con dos pupilas humanas,
grave y gentil como un príncipe;
alas lirio, remos rosas...

pico en fuego, cuello triste
y orgulloso, y la blancura
y la suavidad de un cisne...

(*Los cálices vacíos*, 1968)

Aquí “cisne con dos pupilas humanas”, con “alas lirio”, y con “pico en fuego, cuello triste”, “el cisne blanco, orgulloso y suave” simbolizan el órgano sexual masculino y “el sensitivo espejo que se imprime mi pensamiento”, “lago claro”, “cristalina página” simbolizan el órgano sexual femenino.

Sergio Visca, citando a Alberto Zum Felde, dice que identificar a Agustini sólo como una poeta erótica sería, sin embargo, un error y es porque su poema es más bien un sacrificio ya que su finalidad no está en el goce carnal:

[...] no se la juzgaría bien si se la tomara simplemente como una poeta erótica, en el sentido corriente de este término [...]. Su erotismo es de hondura metafísica, y está sublimizado por las ansias y las torturas del espíritu [...]. En la poesía de Delmira Agustini hay sexualidad apasionada y desnuda, pero no hay propiamente sensualismo. El deseo amoroso, el goce carnal, no aparece nunca como una finalidad en sus poemas; son como un camino hacia el más allá de sí misma, tienen el sentido trágico y casi religioso de un rito sacrificial. Son sacrificio a un dios: Eros, del cual ella es la sacerdotisa. (Sergio Visca 1969, 4)

Como dice Sergio Visca y como se ve en el título de la colección de sus poemas, *Los cálices vacíos*, Agustini representa el acto sexual como un acto religioso, en el que ella sacrifica al hombre para dedicarlo a Eros.

En el poema “Lo inefable”, se destaca el tema antes descrito de Eros como un dios y ella como una sacerdotisa que entrega la sexualidad masculina como una ofrenda a un dios.

¿De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?
(*Poesías completas*, 1971)

Aquí sus deseos carnales de la noche fueron comparados con el brillo de todas las estrellas en el cielo. Ciertamente se exalta la sexualidad y erotismo pero no existe presencia del amor: Ella no alcanza a dar flor pero da fulgor. Ella, una estrella dormida, devora el alma y carne del hombre abrasándolo por completo dentro de su cuerpo.

La mujer que devora el alma y carne del hombre, una *femme fatale*, crece y se desarrolla en los poemas de Agustini y llegó a definirse a sí misma como un vampiro que chupa, esta vez, el semen de los hombres,

pero no la sangre. Lo que describe todo el poema “El vampiro” es un acto sexual, una felación: sentir el corazón es sentir el órgano sexual masculino, sangrarlo en llanto simboliza la eyaculación, y la daga rara, el órgano sexual masculino. La poeta invoca que el hombre llegue al clímax para que ella sacie su sed sexual:

En el regazo de la tarde triste
yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
sentirte el corazón! Palideciste
hasta la voz, tus párpados de cera,

Bajaron... y callaste... Pareciste
oír pasar la Muerte... Yo que abriera
tu herida mordí en ella -¿me sentiste?-
como en el oro de un panal mordiera

Y exprimí más, traidora, dulcemente
tu corazón herido mortalmente,
por la cruel *daga rara* y exquisita
de un mal sin nombre, hasta *sangrarlo en llanto!*
Y las mil bocas de mi sed maldita
tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.

[...]
¿Por qué fui *tu vampiro de amargura?*
¿Soy flor o *estirpe de una especie oscura*
que come llagas y que bebe el llanto?
(*Poesías completas*, 1971, itálicas mías)

Aquí la voz poética femenina protesta por ser definida por su amante como “un vampiro de amargura”, preguntándole si la considera como una flor o como un vampiro. Es una denuncia hacia los hombres que las condenan como vampiro o según el poema, como “estirpe de una especie oscura”, aun después de aprovecharse de ellas. Se puede imaginar el gran impacto que habría dado esta expresión liberal a la gente de principios del siglo XX.

Aunque los dos poetas modernistas, Del Casal y Agustini narran el mismo tema, el de la *femme fatal*, hay gran diferencia entre ellos. El discurso masculino de Del Casal, condena a las mujeres fatales y las define como vampiro. El discurso femenino sobre *femme fatal* de Agustini activamente opta por ser un vampiro, reclamando su reivindicación. Por esta razón, la reivindicación del derecho de la parte del vampiro en el poema de Agustini es importante, ya que a los hombres que participan igualmente en el acto sexual, Agustini los denuncia por su penalización a las mujeres,

la cual es una característica egoísta en cuanto al sexo que se refiere. A lo mejor hastiada por esta característica de los hombres, la poeta expresa a sí misma como una persona que puede sentir el impulso sexual pero no el amor, la razón por la cual en sus poemas está presente el erotismo pero ausente el amor.

MECANISMOS PARA REPRESENTAR INDIRECTAMENTE LOS DESEOS SEXUALES FEMENINOS (CONDENSACIÓN Y DESPLAZAMIENTO) EN LA POESÍA MODERNISTA - VAZ FERREIRA Y MISTRAL

Las maneras de aliviar el impulso sexual, satisfacerlo y expresarlo abiertamente, fue castigada severamente por la sociedad a principios del siglo XX. Los hombres acusaban a las mujeres de ser vampiro. Los poemas de Agustini (1886-1914) no fueron aceptados por la sociedad, la razón por la cual no se pudieron publicar sus poemas sino hasta finales del siglo XX. Oprimiendo el impulso sexual, aunque fue aceptada por la sociedad, las mujeres modernas sufrieron angustia y ansiedad.

En esta parte del trabajo vamos a examinar los deseos sexuales expresados en los poemas de otras dos poetisas representantes del modernismo latinoamericano, María Eugenia Vaz Ferreira y Gabriela Mistral. Sobre todo, diferente a la primera parte del trabajo donde está presente la condenación de los hombres a las mujeres modernas como vampiro, aquí la condenación viene de la psicología de las mismas poetisas, una auto-censura al expresar sus propios deseos sexuales. Para indicarlos, primero aplicando el acercamiento psicológico, sobre todo, “la condensación” y “el desplazamiento” respectivamente, examinaré las expresiones escondidas de los deseos sexuales, representadas de manera oprimida y substituida de Vaz Ferreira y Mistral.

La “mujer sola”, como la “mujer seductora”, era una identidad nueva en aquella época, ya que antes todas las mujeres tenían que casarse y sólo tenían dos opciones, estar casadas o ser monjas. Con la industrialización, se vislumbraron otro tipo de mujeres más independientes. A pesar de sus características extremadamente diferentes, Vaz Ferreira y Mistral tenían una misma identidad: solteras. Diferente a Agustini, Vaz Ferreira y Mistral no expresan abiertamente sus deseos sexuales en sus poemas, aunque

esto no signifique que ellas no los tengan. El hecho es que mientras quieren expresarlos, la subconsciencia que fue moldeada por la educación y la religión, las frena a expresarlos directamente. Sin embargo, cuando queda todavía el deseo, intervienen inconscientemente dos mecanismos: el de la condensación y el del desplazamiento. Estos mecanismos facilitan el reflejo de los deseos de las poetas aunque desvían su primer significado sexual, superponiendo una imagen asexual a él.

Estos dos mecanismos son descubrimientos por el psicoanálisis. Los psicoanalistas, siguiendo la teoría de Freud, analizaron el proceso del sueño y descubrieron que éste “suele ser representado como un rompecabezas donde las imágenes representan unas palabras o unas sílabas”⁴ (Lacan 2001, 73, traducción mía). Jacques Lacan dice que estas imágenes son productos de dos mecanismos: la condensación y el desplazamiento:

En el sueño (*Traumarbeit*) ocurren dos mecanismos de la condensación y el desplazamiento: La condensación ocurre porque generalmente las imágenes del sueño son condensadas y funcionan en la estructura de la superposición del significante, lo cual es el campo de la metáfora. Y esto es la razón por la cual las imágenes del sueño usan la metáfora. Y el desplazamiento ocurre por las consideraciones de la representabilidad, una limitación que opera dentro del sistema. Y esto es la razón por la cual ellas usan la metonimia.⁵ (Lacan 2001, 74, traducción mía)

El proceso de expresar los deseos sexuales en el poema es similar al proceso de soñar. Es porque así como el sueño, la mayoría de los poemas utilizan metáforas condensando y superponiendo el significante al significado; lo cual es, en términos psicoanalíticos, la condensación. Igualmente, las poetas consideran inconscientemente la representabilidad de sus deseos sexuales bajo la firma de su propio nombre y así los autolimita, presentando sólo una parte de ellos como una unidad. De esa manera ocurre el desplazamiento. Esa es la razón por la cual Vaz Ferreira utilizando la metáfora y Mistral utilizando la metonimia, expresan sus deseos sexuales a través de los mecanismos de la condensación y del desplazamiento respectivamente.

Primero en los poemas de la poeta uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira

4 “The dream is a rebus. Rebus is a puzzle where pictures represent words or syllables”.

5 “In dream work (*Traumarbeit*) two mechanisms of condensation and displacement occur. Condensation occurs because dream images are usually condensed and function in the structure of the superimposition of signifier, which is the field of metaphor. And that’s why dream images use metaphor. And displacement occurs because of the considerations of representability, a limitation operating within the system. And that’s why they use metonymy”.

(1875-1914) se destaca la condensación (*Verdichtung*): la estructura de la superposición de significante sobre el significado. Ella vivía sola en la soledad, guardando sus deseos dentro de sí misma sin gritarlos a la gente. Hugo J. Verani, sin embargo, dice que Vaz Ferreira fue la primera persona que poetizó las ansias de su sexo que antes jamás fue posible expresar. Ella fue la que abrió el camino a Agustini, quien era mucho más joven. Si Agustini forma en su poema el sensualismo físico, Vaz Ferreira forma el sensualismo metafísico. Dice Verani:

María Eugenia fue, en rigor, la primera mujer uruguaya con voz lírica inconfundible, la primera mujer (social, sexual) que muy pronto desembocará en el lirismo sensual y confessional. [...] Ella] poetizó las ansias de su sexo y planteó el amor como tema literario, en la época de severa rigidez que imponía a la mujer sumisión y dependencia total e intolerable. (Verani 1986, 9)

Dice Arqueles Vela, no obstante, que el tema principal de Vaz Ferreira es el vacío. Ella desea algo que no puede alcanzar, lo cual le crea la ansiedad y la angustia.

Ella escribió los poemas de un vacío colgado y en ellos no hay Dios no hay fuerza pero sólo hay tanta descripción de vacío y nada. Por eso en su poesía alma y cuerpo se han nutrido de amargura en su estancia interior con algo de ascetismo. Es decir, ella vive en la fiereza que aprisiona su materia intacta y escribe la estética de lo que no puede encarnar. (Vela 1987, 141)

La mujer sola como Vaz Ferreira vivía con su ansiedad apartada del mundo exterior. En los poemas de Agustini y Vaz Ferreira existe el deseo sexual de cada poeta, sin embargo, lo que destaca la diferencia entre ellas es la presencia del amante. En los poemas de Agustini está presente el amante pero al contrario, en los de Vaz Ferreira él no existe y sólo predominan la ansiedad y la soledad. En “El novio ausente” se ve esta soledad debido a la ausencia del amor por el hombre:

y en las almas de las novias
la plenitud del deseo.
[...]
Todo está como Dios manda
divinamente en su puesto,
solamente mis dos brazos
vacíos quedan, mi dueño.
(*La otra isla de los cánticos*, 1968)

Aquí ella habla hacia su estado oscuro interior, representando su soledad con las palabras de “dos brazos vacíos” aunque sus almas están “llenas del deseo”. También se ven sus soledades abstractas en el poema “Desde la celda”:

Ay de aquel que fuera un día / novio de la soledad!
 Después de este amor supremo / ¿a quién amaré?
 [...]

 Los aldabones golpean / con rumor de eternidad
 y el corazón solitario / le responde: más allá [...]

 Sí más allá de sí mismo, / más allá del propio mal,
 Amorosamente solo / con su mal de soledad.
 (*La isla de los cánticos*, 1968)

En vez de narrar directamente sus deseos, Vaz Ferreira lo sustituye por la imagen de la soledad de la noche. Con las palabras de “novio que se fue un día”, “el corazón solitario” y “amorosamente solo” Vaz Ferreira expresa su deseo sexual sustituyéndolo por la ausencia del novio.

También en su otro poema “Nocturno”, ella habla del deseo expresando su soledad de la noche como un árbol nocturno, cubierto por la nieve:

Arbol nocturno, alma mía,
 sólo mía y solitaria [...]

 cubierto estás por la nieve
 de una noche triste y larga!

Por eso si te sacude
 alguna amorosa ráfaga,
 en vez de un sendal de flores
 cae una lluvia de lágrimas...
 (*La isla de los cánticos*, 1968)

De esta manera las palabras “alma mía solitaria”, “noche triste y larga”, “lluvia de lágrimas” reflejan la soledad de la poeta y al mismo tiempo expresa su deseo sexual sustituyéndolo por las expresiones de la soledad.

La poeta con el deseo insatisfecho de la noche otra vez autodefine como una quimera con ansia en busca de carne humana. En el poema “Las quimeras” Vaz Ferreira dice:

Sangre bullente de las bocas rojas
 sangre que brilla
 [...]

más seguí torvamente y tristemente
 porque también me ungieron en mala hora
 con sedes y ambiciones sobrehumanas,
 con deseos profundos e imposibles,
 y voy como vosotros
 también inaccesible e impotente,
 cargando con la cruz de la quimera,
 ajustada a la sien ardua corona,
 sin poder claudicar
 y sin tocar la carne de la vida
 jamás, jamás, jamás.
 (*La isla de los cánticos*, 1968)

Sin embargo, esta vez diferente al vampiro de Agustini, la quimera de Vaz Ferreira es impotente y es inaccesible a la carne humana. Así como la poeta, esta quimera con la sed y con los deseos profundos, busca la carne humana pero jamás puede acceder a ella. Al contrario al “vampiro” activo y devorador del hombre de Agustini, “las quimeras” de Vaz Ferreira andan en soledad con la ansiedad sin poder satisfacer su sed. Esa quimera en sus poemas es como la poeta misma.

Aquí Vaz Ferreira utiliza la metáfora mística y abstracta para expresar escondida e indirectamente sus deseos sexuales. La imagen del árbol nocturno o quimera, el significante, superpone al significado, la soledad de la poeta por la ausencia del amor del sexo opuesto. Esa condensación logra crear una estética metafísica, que es muy diferente a la física de los poemas de Agustini. Agustini también utiliza la metáfora, por ejemplo, el órgano sexual masculino como una daga rara, pero su uso es más bien una sustitución de palabra a palabra que equivale a lo mismo, pero no condensa el significado ni lo pone debajo del significante. Al contrario de Agustini, Vaz Ferreira condensa sus sentimientos e ideas y los subordina a unas palabras místicas y metafóricas. Gracias al mecanismo de la condensación, Vaz Ferreira puede salvarse de la maldición de la sociedad y puede mostrar indirectamente lo que ella quiere decir.

Para escaparse de la condenación social hacia la mujer con la nueva identidad sólo existía una única manera: identificarse con el papel antiguo de las mujeres: buena madre, buena esposa o niña buena. A esa categoría pertenece la poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957). Su poesía es la contraposición de la lírica femenina hispanoamericana porque si otras poetas tratan temas nuevos y revolucionarios, sus poemas son neutrales y conservadores. Los poemas de Mistral carecen de la sensualidad de Agustini y del misticismo de Vaz Ferreira. Su poema es la descripción de su vida sin gozos femeninos: el tema recurrente de su producción

poética suele ser el de “la madre” y de “la naturaleza”. Pero estos temas también son resultados del amor incumplido que se marcó fuerte dentro de su mente. Esta causa puede buscar su raíz en el poema “Desolación”, único poema que muestra su amor hacia un hombre:

La bruma espesa, eterna, para que olvide dónde
me ha arrojado la mar en su ola de salmuera.
La tierra a la que vine no tiene primavera:
Tiene una noche larga que culpa madre me esconde.

[...]

Los barcos cuyas velas blanquean en el puerto
vienen de tierras donde no están los que son míos;
Sus hombres de ojos claros no conocen mis ríos
y traen frutos pálidos, sin la luz de mis huertos.

Y la interrogación que sube a mi garganta
al mirarlos pasar, me desciende, vencida:
Hablan extrañas lenguas y no la conmovida
Lengua que en tierra de oro mi vieja madre canta.
(*Poesía*, 1967)

Aquí Mistral expresa con más fuerza lírica el despertar del amor cuando ella tuvo su primer y único novio a los diecisiete años, quién se suicidó por honor poco después. En este poema, la poeta expresa el arrebatamiento de la presencia del hombre y el no tener palabras para expresarlo. Anderson Imbert al respecto dice:

El pudor de haber sido mirada por él y la vergüenza de mirarse a sí misma y verse pobre en la desnudez y dulce calentura del cuerpo. Pero después de la muerte de su amado, ella continúa con otras variaciones al amor universal, al amor a Dios, a la naturaleza, a la madre. (Imbert 1960, 570)

En el mismo sentido Eliseo Diego explica quién era ese hombre y cuál fue la tragedia que le sucedió a Mistral:

[El] nombre verdadera [de Gabriela Mistral] Lucila Godoy era la nueva maestra en el pueblo, La Compañía. Ella se le encargó recoger periódicamente la correspondencia de la escuela en la estación del ferrocarril, y allí sus quietos ojos solemnes rodearon por primera vez a un joven empleado [...]. Para desdicha suya se le había acercado justamente lo opuesto de la norma; se le había acercado nada menos que la criatura por quien, esperaban las tierras americanas desde hacía más de cuatrocientos años. Unas relaciones, siempre muy frágiles, paseos del novio con una de las muchachas “bien” del pueblo, un rompimiento cuya intensidad asusta a la madre de la llamada

Lucila. Poco tiempo después el joven empleado de ferrocarriles anuncia su compromiso con “la otra” y, la víspera misma de sus bodas, la muerte violenta que irrumpe por la propia mano. (Diego 1967, 7-8)

La biografía de Mistral es un factor muy importante para determinar la función que tienen en sus poemas las palabras “madre” e “hijo”. Ya que después de esta tragedia, ella se transforma en una mujer fuerte que se dedica a escribir sólo sobre la madre, la naturaleza, y el Dios. Por ejemplo, en el siguiente poema la poeta canta canciones de cuna a su hijo imaginario. En su poema “La madre triste” se ve que Mistral somete su locura impúber.

Duerma en ti la carne mía
Mi zozobra, mi temblor.
En ti ciérrense mis ojos:
duerma en ti mi corazón!
(*Poesía* 1967)

Como se puede ver en este poema, su poesía es amorosa y amoratoria pero es un amor hacia un ser inexistente, un hijo. Es importante saber que el tema de sensualismo cambió por el dolor corporal y la tristeza de la “madre” causada por su sueño frustrado de ser la mujer de un hombre con varios hijos. En otras palabras, su poema se vale de recursos estilísticos para narrar lo que no tiene, un deseo fracasado, y como consecuencia, ella ve a un hijo fantasmagórico. Parece que la tragedia, el suicidio de su amado, le hizo prometerse a sí misma reprimir sus deseos sexuales. En mi opinión, por esta razón Mistral autocensura y sustituye en su subconsciencia el deseo sexual, una parte importante de la feminidad, por otra imagen más aceptable a la sociedad: la de la madre. Por consiguiente, en los poemas de Mistral se destaca el desplazamiento de tomar una parte de la feminidad que es la maternidad y presentarla como toda la feminidad, lo cual es, en términos literarios, la metonimia y en términos psicológicos, el desplazamiento.

Si analizo este fenómeno de Mistral en términos psicoanalíticos, esta sustitución del deseo sexual por el ansia de tener un hijo viene del problema psicológico, mecanismo onírico conocido como desplazamiento. Durante el proceso del sueño, el sujeto que sueña en vez de proyectar la imagen de lo que quiere expresar, lo desplaza por otras imágenes que son partes de la imagen que realmente quiere representar. Aún en la subconsciencia funciona el control de la autocensura. Es decir, el sujeto que sueña, primero reprime la imagen que quiere decir y la sustituye, proyectando sólo una

parte de la unidad como su totalidad.

La racionalización de este mecanismo se posa en la dificultad de la representación de estas imágenes en una conciencia social y moral. Todorov cuando habla de la antemencionada función social de la literatura fantástica también comenta otro tipo de censura, indicando que, aparte de la censura institucional, existe otro tipo que es la censura que funciona en la mente de los autores:

Aparte de la censura institucionalizada, existe otro tipo más sutil y más general: la censura que funciona en la mente de los mismos autores. la penalización de ciertos actos por la sociedad provoca la penalización en y por los autores individuales, prohibirlo a lo fantástico es una manera de combatir contra esta mente de la censura.⁶ (Todorov 1975, 158-159, traducción mía)

Debido a esta censura que funciona en la mente, Mistral opta por ser una mujer asexual que es la madre de hijo obtenido sin tener una relación sexual con un hombre como, por ejemplo, la Virgen María. En sus poemas ella siempre habla de su hijo y su maternidad, cantándole canciones de cuna. Esto supone la existencia de algo raro, ausente y escondido en sus poemas.

Ella habla del hijo. La palabra “el hijo” en su poema, no tiene un significado general sino que sólo puede tener sentido en la relación vital con la palabra “deseo sexual”. Aunque el hijo y el deseo sexual no parezcan tener conexión alguna entre ellos, en la relación de la definición semántica de la palabra dentro del sistema del lenguaje, tienen una relación directa: el hijo es el producto del acto sexual. Aunque la relación entre ellas parezca débil, tienen conexión en la red de los significantes. Lacan nos da un ejemplo de una *aphasia* por causa del desplazamiento. Un paciente tenía un problema lingüístico para expresar la palabra “el barco”. Cada vez que quería decir “el barco (*ship*)”, él decía “navegar (*to sail*)”. Aunque la conexión entre “el barco” y “navegar” no existe en primera instancia, en la red de los significantes sí que existe la relación: se navega por el barco. Esta conexión de palabra por palabra es en lo que se basa la metonimia de la palabra “el barco(*ship*)” por la palabra “navegar(*to sail*)”:

6 “Apart from institutionalized censorship, there is another kind, more subtle and more general: the censorship which functions in the psyche of the authors themselves. The penalization of certain acts by society provokes a penalization invoked in and by the individual himself, forbidding him to the fantastic is a means of combat against this mind of censorship as well as the other”.

Treinta navegar (sails) [en el mar] - la palabra barco es escondida en la metonimia [...] por tomar su sentido figurativo, a través de la repetición ilimitada del mismo viejo ejemplo, sólo para aumentar su presencia oscurecida [voilà!] no tanto aquellas navegaciones ilustres como la definición que iban a ilustrar [...] No vemos ninguna conexión entre el barco (ship) y navegar (sails) en ningún lugar pero en el significante, vemos que esto existe en la conexión de palabra por palabra en que la metonimia se basa.⁷ (Lacan 2001, 156)

De la misma manera, Mistral cada vez que quiere expresar su deseo sexual, habla de la maternidad hacia su hijo. Así que aquí se evidencia función del desplazamiento con el uso de metonimia de la palabra “el deseo sexual” por “el hijo”.

Otra razón es que en sus poemas, Mistral parece no satisfacerse con la presencia del hijo: si de verdad tener un hijo fuese su deseo más importante, no habría que tener tantos suspiros en sus poemas cuando ya tiene uno. Por ejemplo, en su poema “El suplicio”, ella no está feliz y se queja de sus veinte años de soledad sin placer, aunque ya tiene uno:

Tengo ya veinte años en la carne hundido
-y es caliente el puñal-
un verso enorme, un verso con cimeras
de pleamar.

De albergarlo sumisa, las entrañas
cansa su majestad.
¿Con esta pobre boca que ha mentido
se ha de cantar?

Las palabras caducas de los hombres
no han el calor
de sus lenguas de fuego, de su viva
tremolación.

Como un hijo, con cuajo de mi sangre
se sustenta él,
y un hijo no bebió más sangre en seno

7 “Thirty sails [on the sea] -the word ship is concealed in the metonymy [...] by taking on its figurative sense, through the endless repetition of the same old example, only to increase its presence, obscured [voilà!] not so much those illustrious sails [voilà] as the definition they were supposed to illustrate [...] we see the connection between ship and sail is nowhere but in the signifier, and that it is in the word-to-word connection that metonymy is based”.

de una mujer.

Terrible don! Socarradura larga
que hace aullar!
El que vino a clavarlo en mis entrañas
tenga piedad!
(*Poesía*, 1967, itálicas mías)

Aquí la presencia del hijo no la satisface, al contrario este hijo parece un vampiro que bebe la sangre de la madre. Esta vez el hijo es la causa del dolor de la poeta. Como consecuencia, en la primera suposición de su deseo de tener un hijo, se pierde su validez y surge la pregunta: ¿qué es realmente lo que quiere ella? Detrás de tantas palabras, madre e hijo, esconde su deseo hacia algo que está ausente en ella.

De lo anterior se puede concluir que algunos poemas de Mistral pertenecen verdaderamente a la literatura fantástica en la que los lectores vacilan en su interpretación del evento sobrenatural entre lo maravilloso y lo extraño. En su poema “Meciendo”, se ve este elemento fantástico así:

El mar sus millares de olas
mece, divino.
Oyendo a los mares amantes,
mezo a mi niño.

El viento errabundo en la noche
mece los trigos.
Oyendo a los vientos amantes,
mezo a mi niño.

Dios padre sus miles de mundos
mece sin ruido.
Sintiendo su mano en la sombra
mezo a mi niño.
(*Poesía*, 1967)

En este poema no existe el niño a quien ella mece sino es el viento, que mece al trigo, el mar que mece a la ola y Dios que mece al mundo. Sin embargo, hipnotizada por el sonido de la ola mecida por el mar y el trigo por el viento, ella ve al fantasma del niño y empieza a mecerlo, hasta un punto que realmente siente en la sombra una mano del niño. Frente a este evento sobrenatural existen dos interpretaciones posibles: Una es dejar la regla de la realidad intacta y permitir una explicación lógica de este mundo al fenómeno sobrenatural: lo extraño (*the uncanny*);

y la otra es aceptar el evento sobrenatural tal como es, a través de aplicar una nueva regla sobrenatural para explicar este fenómeno: lo maravilloso (*the marvelous*). Según Todorov, la literatura fantástica reside en la frontera de los dos géneros, lo extraño y lo maravilloso: “Lo fantástico parece existir en la frontera de los dos géneros, lo maravilloso y lo extraño”⁸ (Todorov 1975, 41). Si se considera el fantasma del niño como una figura hipnótica del sueño, o la locura, el niño no existe en tanto una explicación de lo extraño. Sin embargo, si se lo considera como una verdad, como su propio hijo, el niño sí que existe como una explicación de lo maravilloso. Los lectores no pueden saber qué es lo que realmente ocurre, ya que el texto induce a los lectores la vacilación en la interpretación del evento sobrenatural entre las dos interpretaciones.

Este poema de Mistral es más fantástico que el poema “El vampiro” de Agustini y “Las quimeras” de Vaz Ferreira. El vampiro y las quimeras, cuya aparición es un evento sobrenatural, eran meramente alegorías de la mujer moderna con nuevas identidades en los poemas de las dos poetas. Sin embargo, con este poema, Mistral es quien encarna lo esencial de la literatura fantástica. Los lectores de Agustini y Vaz Ferreira se inclinan más por la explicación que define el fenómeno como una ilusión. Pero los de Mistral hacen a los lectores vacilar en su interpretación del poema entre lo extraño y lo maravilloso. La presencia de los seres fantasmagóricos o la del evento sobrenatural no es el elemento principal de la literatura fantástica sino la vacilación por parte de los lectores en la interpretación del evento sobrenatural entre lo maravilloso y lo extraño. La única mujer entre las tres poetas que no recibe la crítica de la sociedad, es Mistral. Al contrario de las condenaciones que recibieron las otras dos, Mistral fue alabada como la Madre de Latinoamérica y recibió el Premio Nobel de literatura en 1945.

CONCLUSIÓN

En conclusión, en este trabajo se examinaron los discursos masculinos y femeninos en la representación de la mujer moderna con las diferentes identidades: la *femme fatale*, la mujer sola y la madre. Primero se examinaron los discursos masculinos en esta representación a través de los poemas de Del Casal, los cuales la condena como la morfina o la quimera. Sin

8 “The fantastic seems to be located on the frontier of two genres, the marvelous and the uncanny”.

embargo, los discursos femeninos de la representación de la mujer moderna en la poesía modernista hablan, al contrario, los temas del erotismo y la sexualidad con el dolor y sufrimiento de las mujeres. Las poetas Agustini, Vaz Ferreira y Mistral cantan su sensualidad, su soledad y su maternidad respectivamente y reciben consecuencias por la expresión de sus deseos sexuales de sus propias maneras. Si se expresa todo como Agustini, se sufre la crítica severa de la sociedad, si se expresa indirectamente como Vaz Ferreira se sufre el ansia y la angustia, y si se lo reprime absolutamente como Mistral, aparece elementos inexplicables en sus poemas. Otro de los mecanismos de análisis consistió en revisar los mecanismos de la condensación y el desplazamiento, para indicar cómo Vaz Ferreira y Mistral expresan sus deseos sexuales en su producción lírica.

Los discursos masculinos fueron más destacados en el modernismo por los autores como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, etc. Estos poetas masculinos modernistas crearon un mundo bello del arte por el arte, lo cual es *simulacro* que ignora el dolor y sufrimiento de las mujeres. Creo que estas voces conflictivas entre los discursos femeninos y los discursos masculinos en la representación de la mujer con la nueva identidad se tienen que remontar en el tiempo desde el principio de la historia para ser estudiadas dentro del contexto histórico, socio-político y psicoanalítico para recuperar las voces escondidas dentro de los discursos femeninos.

REFERENCIAS

- Acereda, Alberto(1997), *Rubén Darío: Poesía erótica*, Madrid: Hiperión.
- Agustini, Delmira(1968), *Los cálices vacíos*, Buenos Aires: América Latina.
- _____(1969), *Correspondencia íntima*, Arturo Sergio Visca(ed.), Montevideo: Biblioteca Nacional.
- _____(1971), *Poesías completas*, Manuel Alvar(ed.), Barcelona: Editorial Labor.
- Darío, Rubén(1920), *Prosas profanas*, París: C. Bouret.
- _____(1993), *Azul*, Bogotá: Panamericana.
- Del Casal, Julián(1993), *Poesías completas y pequeños poemas en prosa*, Esperanza Figueroa(ed.), Miami: Universal.
- Diego, Eliseo(1967), “Prólogo,” *Poesías*, La Habana: Casa de las Américas, pp. 1-20.
- Giordano, Verónica(2012), *Ciudadanas incapaces: La construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el siglo XX*, Buenos Aires: Teseo.
- Imbert, Anderson(1960), *Literatura hispanoamericana*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Lacan, Jaques(2001), “The Insistence of the Letter in the Unconscious,” *Modern Criticism and Theory*, Singapore: Longman, pp. 61-87.
- Mistral, Gabriela(1967), *Poesías*, Prólogo de Eliseo Diego, La Habana: Casa de las Américas.
- Sergio Visca, Arturo(1969), “La poesía de Delmira Agustini,” *Correspondencia íntima*, Montevideo: Biblioteca Nacional, pp. 1-20.
- Todorov, Tzvetan(1975), *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, New York: Cornell University Press.
- Vaz Ferreira, María Eugenia(1968), *La isla de los cánticos*, Buenos Aires: América Latina.
- _____(1986), *Poesías completas*, Hugo J. Verani(ed.), Montevideo: De la Plaza.
- Vela, Arqueles(1987), *El modernismo*, México D.F.: Porrúa.
- Verani, Hugo J.(1986), “Prólogo,” *Poesías completas*, Montevideo: De la Plaza, pp. 1-20.
- Zum Felde, Alberto(1930), *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo: Nacional Colorada.

Article Received: 2013. 10. 04

Revised: 2013. 11. 03

Accepted: 2013. 11. 09