RETOMANDO A EROS:
TRES MOMENTOS EN LA POESÍA FEMENINA HISPANOAMERICANA
AGUSTINI, MISTRAL Y PERI-ROSSI

POR

MARÍA ROSA OLIVERA-WILLIAMS
University of Notre Dame

Otra vez Eros que desata los miembros
dulce y amargo
monstruo invencible.

Safo/Cristina Peri-Rossi

El registro más antiguo de poesía escrita por una mujer se remonta a más de dos mil años y medio. La mujer era Safo de Lesbos, quien había compuesto y cantado composiciones líricas en las cuales dejó constancia de oraciones y ritos antiguos, así como del erotismo y los deseos de las mujeres. En un mundo apartado del espacio público, en un círculo privado de mujeres, cuyo poder estaba legitimizado por el culto a la diosa Afrodita, la poeta — basándonos en los pocos fragmentos que sobrevivieron a los ataques puritanos que culminaron en el siglo XII— da voz e imágenes a los deseos femeninos. A partir de esta antigua precursora, y a pesar de que su mundo se vuelve misterioso para nosotros lectores contemporáneos, las mujeres que tomaron la pluma poética han vuelto siempre a Eros.

Poco debería extrañarnos que la poesía tenga como tema recurrente el erotismo. En su trabajo clásico sobre el erotismo, Bataille señala que la poesía y el erotismo tienen como meta común la fusión de objetos separados, que ambos son intentos humanos de alcanzar la eternidad (32). Más todavía, se podría decir que toda gran literatura y especialmente la poesía realizan un acto lingüísticamente erótico. El signo lingüístico se enajena, se exilia de su círculo de significación, de su familia lingüística, atraído por otro significante con el cual desea fundirse por medio de la asociación metafórica. En palabras de Michèle Ramond: “Las condiciones para que el texto literario exista es que los signos de la lengua, más allá o más acá de su vocación referencial, se tornen en significantes. [...] los significantes se ponen en busca de otro significante y se erotizan. La lengua toda se vuelve el espacio de esta erotización inseparable del proceder literario que es, en su conjunto, proceder metafórico” (15). Si bien la naturaleza erótica de la literatura es un tema que no se debe pasar por alto, lo que nos interesa en este trabajo es señalar cómo tres poetisas hispanoamericanas del siglo veinte incursionan en el erotismo descubriendo por medio de su ficcionalización poética la dialéctica entre la exploración del ser y el reconocimiento de la otra persona. En otras palabras, cómo por medio de su poética cuestionan el tema central de la sexualidad humana: el descubrimiento del “yo” en su interrelación con “el otro”. La importancia de dicho asunto

ha movido a los grandes pensadores de nuestro tiempo, y el mismo toma renovadas fuerzas cuando se lo examina desde la perspectiva de las mujeres, quienes desde la antigüedad habían sido relegadas al papel de participantes pasivas en la relación erótica, la víctima que debía ser inmolada en el acto de amor. Sabemos que esta posición que limitaba la capacidad erótica de la mujer también limitaba su capacidad social y política. Estudiamos a continuación “Visión” de *Los cálices vacíos* (1913), de Delmira Agustini (1886-1914), “Los sonetos de la muerte” de *Desolación* (1922), de Gabriela Mistral (1889-1955), y *Babel bárbara* (1991), de Cristina Peri-Rossi (1941-). Estos tres momentos en la poesía hispanoamericana femenina nos permiten apreciar un desarrollo que va desde la concretización del deseo femenino, a un abandono voluntario del eros poético como pago exorbitante a adquirir una identidad legítima en un territorio masculino, hasta el reconocimiento mutuo de los deseos, y por lo tanto, de la existencia de los dos participantes en la experiencia erótica.

La sexualidad no puede aislarse de su contexto histórico. En la definición de la sexualidad que Henderson ofrece en su estudio de la cultura griega antigua dice: “Sexuality is that complex of reactions, interpretations, definitions, prohibitions, and norms that is created and maintained by a given culture in response to the fact of the two biological sexes” (Henderson 1250). La sexualidad como constructo del siglo veinte se ha utilizado para representar las diferencias sexuales (con lo que respecta a lo masculino, lo femenino o un status neutro), las orientaciones eróticas y las experiencias sexuales. Esta definición al poner énfasis en la naturaleza específicamente cultural de la sexualidad, nos permite entender que los diferentes modos del discurso y de los comportamientos sexuales cambian con el tiempo. Si gran número de los trabajos sobre la sexualidad se basan en el modelo psicoanalítico del falocentrismo y el complejo de la castración legitimando una cultura misógina, otras teorías y métodos psicoanalíticos más recientes apuntan a un cambio de foco que va de la ley del padre a la interrelación de la madre/niño y la sexualidad femenina.¹ Este desarrollo en las ideas sobre la sexualidad nos ayudarán a releer los tres poemas propuestos como tres etapas del discurso erótico femenino.

“HABLÁIS EL LENGUAJE NUEVO DE UNA REALIDAD HASTA AHORA MUDA”²

Cuando en 1913 se publica en Montevideo *Los cálices vacíos*, la voz de Delmira Agustini suena fuerte, sensual, inquietante. Podríamos decir que es una voz obscena, en el sentido de que su lenguaje poético incomoda desequilibrando un concepto estable de

¹Los nuevos estudios en psicoanálisis muestran que el niño no necesariamente evoluciona de un estado de indiferenciación con la madre a una separación abrupta de ella en el proceso de adquirir su identidad en el orden simbólico, como nos enseñara Freud y más tarde perfeccionara Lacan con su énfasis en la lógica peculiar del lenguaje, la ley como lenguaje. Para Lacan, es el deseo lo que marca la entrada del niño en el ámbito del Otro —el ámbito de la ley y el lenguaje. Los trabajos recientes de psicoanalistas como Jessica Benjamin (1988) *The Bonds of Love*, M. Klein (1975) *The Psychoanalysis of Children*, A.R. Jones (1985) “Writing the Body: toward an understanding of *l'écriture féminine*”, muestran que desde muy temprano el niño interactúa mutuamente con la madre, reconociendo la presencia del otro en el proceso de adquisición de la identidad. Este descubrimiento tiene fundamental importancia en las futuras relaciones eróticas de la vida del adulto.

²Alberto Zum Felde. “Carta abierta” (1914).

individualidad.³ Se trata de la individualidad masculina derivada del modelo binario de la pareja heterosexual. Lo que incomoda del discurso poético de Agustini es el entrometerse en el monopolio masculino al dar nombre al deseo. Desestabiliza la individualidad masculina del “ser deseante”. Asimismo, hace tambalear la individualidad femenina del “ser-objeto del deseo”: la deseada, la amada, la musa callada. Sabemos que la subversión de Agustini es peligrosa y que los críticos de su tiempo trataron de contestarla, o mejor dicho, acallarla, hacerla inofensiva. Magdalena García Pinto, en un esfuerzo muy necesario por desmitificar la lectura de la poesía de Agustini, recoge las opiniones de la crítica epocal descubriendo la ideología que les daba origen (véase García Pinto, “Prólogo”). De lo que se trata, con mayor o menor agudeza, es de responder a la bravata de la poeta recordándole su sexo, su cuerpo de mujer. De ahí las innumerables menciones a la hermosura y precocidad de una jovencita, incapaz de entender lo que escribe cuanto menos de escribirlo (comentario de Carlos Vaz Ferreira a *Cantos de la mañana*, 1910), a la exaltada sensibilidad de una lectora desordenada, a la joven atrapada en la inestabilidad de un mundo que estaba cambiando (de hija protegida y mimada, a esposa incomprendida, a divorciada, a víctima de un crimen pasional), y finalmente, la mujer que no puede escapar del ámbito del instinto. Lo que la crítica tradicional hizo con la obra de Agustini, y con la obra de todas las mujeres que escribieron desde una perspectiva femenina, es yuxtaponerle el peso biográfico como una efectiva mordaza. Al sofocársele su voz, una voz que debe ser silenciada, se le impide participar en los sistemas de significación, según la teoría lacaniana.

Pero lo que hace Agustini es nombrar lo innombrable en boca de mujer, darle voz a una realidad hasta el momento muda, como Zum Felde sabía y, en un arrebatado de exaltación, más “típico” de una mujer que de la mente analítica del brillante pensador uruguayo, publicarla en el periódico más prestigioso de aquellos años. El nuevo lenguaje de Agustini responde a un cambio en el mundo que le tocó vivir. Más que estar atrapada en las incertidumbres de la modernidad, Agustini se ubica en las grietas abiertas por ella. Movimientos feministas, sindicales, sufragistas, teorías anarquistas, socialistas, marxistas, laicización del Estado, reformas legislativas que toman en cuenta los derechos de los trabajadores, de las mujeres y de los niños, nueva moral sexual, sacuden a la decimonónica sociedad montevideana, en la primera década del siglo. Por supuesto, que a este fervor modernizante se le opone la tozudez pacata de la aldea, cuyos valores tradicionales triunfarán imponiéndose una década más tarde. Es interesante tener en cuenta que el sufragismo deberá esperar hasta 1940. El nuevo lenguaje de Agustini se origina en la tensión entre apertura/oclusión, libertad/opresión, lo nuevo/lo antiguo que se vive en el Uruguay de principios de siglo. Si recordamos a Althusser: “what art makes us see [...] is the ideology from which it is born, in which it bathes, from which it detaches itself as art, and to which it alludes” (83). Ideología para Althusser, como lo explica Belsey (45-46), es un sistema de representaciones (discursos, imágenes, mitos) con respecto a las relaciones reales en las cuales la gente vive.

En “Visión” Agustini crea la forma de su deseo en su “alcoba agrandada de soledad y miedo” (236). En la soledad de su individualidad femenina, el “yo” hablante se sumerge en “el profundo espejo del deseo” (236), del cual extrae a un Otro poliforme: “hongo

³ Georges Bataille explica la obscenidad en los siguientes términos: “L’obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de l’individualité durable et affirmée” (24).

gigante, muerto y vivo”, “un sediento”, “un enfermo”, “un creyente”, “un sauce”, “una torre de mármol”, “un cisne”, “una estatua”, deseante del cuerpo de mujer de ese “yo” que lo desea. Los símiles con los que la hablante se refiere al Otro van evolucionando desde la imagen borrosa del hongo a la imagen definida de la estatua, con toda la carga parnasista/modernista que ella implica. El pasaje del hongo que nace en la oscuridad húmeda de un rincón de la alcoba, lo que podríamos asociar con la oscuridad también húmeda del sexo de la mujer, sexualidad que se transforma en erotismo al necesitar la presencia del otro que también la desee, a la estatua marmórea del cuerpo de él (“la estatua de lirios de tu cuerpo”), anticipa el fracaso del deseo de la hablante.

En el trabajo de parir la palabra que nombre al amante de su deseo, y mi uso de “parir la palabra” no es gratuito ya que el cuerpo de ella se convierte en “la inicial de tu destino/ En la página oscura de mi lecho” (237), los símiles que intentan nombrarlo se yuxtaponen y anulan en el pujar balbuceante de ella. Es importante notar que ella está pariendo la palabra, y no el deseo, que ya existía: “Taciturno a mi lado apareciste”, pero qué hay que nombrar para que entre en la “vida”, para que no exista sólo en “un marco de ilusión”. De ahí que él se incline a ella como “el sediento”, “el enfermo”, “el creyente”, “el sauce”, etc. movido por la fuerza magnética del cuerpo de ella, cuerpo que es el lugar de la fuerza universal del deseo. Cuando el cuerpo de él se identifica con la estatua, contraparte de la belleza estatuaria de la Helena de los modernistas, o sea cuando encuentra un significativo dado por la cultura, el deseo de la hablante intenta desnaturalizarlo, erotizarlo, derretir la frialdad de la estatua, leáse esto como subvertir las imposiciones culturales con respecto a la sexualidad.⁴ El frío marmóreo de la estatua, como la rigidez inhumana de las normas que controlan el comportamiento entre los sexos, ya había sido atacado por los modernistas. En el poema introductorio de *Cantos de vida y esperanza* (1905), “Yo soy aquel [...]”, Darío erotiza a la estatua: “con aire tal y con ardor tan vivo,/que a la estatua nacían de repente/en el muslo viril patas de chivo/y dos cuernos de sátiro en la frente” (628). Pero Darío libera el erotismo masculino, “el muslo viril”, “las patas de chivo”, “los dos cuernos de sátiro”, con los cuales se acercará a la mujer, a quien querrá siempre como “una estatua bella”, delicioso objeto que le permitirá a él, en sus mejores momentos, trascender, alcanzar “la armonía del gran Todo” (629).⁵ Agustini en otro poema de *Los cálices vacíos*, “Plegaria”, le pedirá a Eros que

⁴ En el poema aparece otro símbolo cultural, hecho famoso por los modernistas, el cisne, con el cual también se identifica el cuerpo de él: “Y era mi mirada una culebra/Apuntada entre zarzas de pestañas./ Al cisne reverente de tu cuerpo” (237). El cisne, a pesar de su simbolismo hermafrodito, tiene un antiguo peso cultural para referirse al deseo erótico del hombre (es la hermosura del gran falo: es Zeus, dios poderoso, atrayendo a Leda). Contra el cisne va a arrebatar asimismo la mirada de la hablante convertida en culebra. Pero, la imagen que con mayor fuerza muestra las constricciones sexuales impuestas por la cultura es la de la estatua.

⁵ Es interesante notar que en el primer poemario del ciclo residencial, *Residencia en la tierra* (1925-1931), Pablo Neruda, en plena etapa vanguardista, también recurre al símbolo de la estatua para referirse a la mujer como objeto de su deseo. En “La noche del soldado” dice: “Ellas llevan anillos en cada dedo del pie, y brazaletes, y ajorcas en los tobillos, y además, collares de color, collares que retiro y examino, porque yo quiero sorprenderme ante un cuerpo ininterrumpido y compacto, y no mitigar mi beso. Yo peso con mis brazos cada nueva estatua, y bebo su remedio vivo con *sed masculina y en silencio*” (46, énfasis mío).

arrebate contra el mármol mortuorio de las estatuas (“—Eros: ¿acaso no sentiste nunca/ Piedad por las estatuas?” 258). Ya en 1907 en el poema titulado “La estatua”, presiente que ese “mármol duro” “Desalojara a la familia humana!” (101). Agustini en su fantasía poética ataca las restricciones sexuales metaforizadas en la estatua como acto liberador para los dos sexos, para “la familia humana”. En “Visión”, el deseo de la hablante, como la culebra que tienta a Adán y Eva a vivir, a reconocerse como hombre y mujer, se pone en marcha para desestabilizar las imposiciones de la cultura/estatua:⁶

Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
A la estatua de lirios de tu cuerpo! (237)

Foucault decía que la sexualidad está relacionada extraña y complejamente con una prohibición verbal y la obligación de decir la verdad, “of hiding what one does, and of deciphering who one is” (16). Agustini en la soledad de su alcoba sacude la prohibición verbal y comienza la dolorosa tarea de decir la verdad, de descifrar quién es.

¿Quién es esta mujer? La respuesta la encontramos en las tres últimas estrofas del poema. Es la mujer que ante la posibilidad de un abrazo de iguales, el abrazo de “una raza nueva” de mujeres y hombres, siente que “mis flores eróticas *son* dobles, /y mi estrella *es* más grande desde entonces” (237). En un poema escrito en el imperfecto y el pretérito del indicativo, los únicos verbos que se conjugan en el tiempo presente son los que se refieren a la magnitud de su deseo erótico, que como todo deseo, de cumplirse, tendrá que esperar al futuro. (“Yo esperaba suspensa el aletazo/ Del abrazo magnífico; un abrazo/ De cuatro brazos que la gloria viste/ De fiebre y de milagro, *será* un vuelo!” 237). Es la mujer que desea quebrar la estatua con la que la cultura regula la sexualidad y, por lo tanto, los sentimientos escondidos, los deseos, los pensamientos del individuo. Pero, la imagen del otro, proyección de su deseo, sigue siendo la de una estatua, que como en una visión de corte expresionista, se pierde en la sombra de la noche, en la negrura del silencio:

Y cuando,
Te abrí los ojos como un alma, ví
Que te hacías atrás y te envolvías
En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!

El poema de Agustini, como Althusser indica, nos permite entender la ideología que lo origina. “Visión” habla “el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda”, volviendo a Zum Felde. Habla de una realidad que en un momento de ciertas libertades le permite a la mujer tomar conciencia de su propio erotismo, y desear cambios sociales basados en el análisis de ese deseo. Pero, la efervescencia libertaria uruguaya dura muy pocos años, y

⁶ La culebra que parte de “la página oscura de mi lecho” puede ser leída asimismo como el acto de escribir. La hablante se apodera de un símbolo fálico, la culebra, y al hacerlo se apodera de la “pluma”, con la que arrebatará contra “la estatua” y “el cisne.” La escritura de ella, la escritura de su deseo, subvierte las imposiciones culturales: el silencio femenino. Ver mi artículo “Feminine Voices in Exile”.

Agustini parece presentir su brevedad. Su deseo erótico que se inicia como un hongo, capaz de tomar diversas formas, de ser un lenguaje nuevo para la realidad hasta ahora muda del erotismo femenino, termina constreñido en la forma de la estatua. Termina en el aborto de la “raza nueva”. Como observa García Pinto, hasta el mismo Zum Felde, cuando escribe uno de los trabajos más iluminadores sobre la literatura uruguaya, *Proceso intelectual del Uruguay* (1930), tratará de volver al silencio la realidad a la que el lenguaje nuevo de Agustini dio nombre. Zum Felde intentará des-erotizar la poesía de Agustini sublimándola, llevándola al plano de lo metafísico. Con o sin el reconocimiento de la crítica, lo cierto es que el erotismo de Agustini, como el canto del Cisne rubendariano, “no se cesa de oír”.

EN EL NOMBRE DEL PADRE

Los recientes estudios feministas y subalternos han movido a un número de críticos a releer la obra de Gabriela Mistral, descubriendo que la chilena ampliamente merecía ser laureada con el Nobel en 1945, pero por razones muy diferentes a las coreadas en su época. Los nuevos trabajos sobre Mistral levantan el peso de la biografía, del personaje Gabriela Mistral (la estatua oficial de la poeta mujer), para revelar la fuerza de su poética. Uno de los poemas que más ha atraído la opinión crítica es la trilogía de “Los sonetos de la muerte”. Se trata de un poema largo, en tres partes, que como dice Grinor Rojo, constituye un texto único (675), y que como descubre Jorge Guzmán crea un “yo” poético muy diferente al “yo” de *Desolación* entendido por la crítica tradicional (23). Nos referimos al mito de la mujer que conoció un gran amor en su vida y éste se troncha por la muerte del amado, la de la mujer que sufre ante la maternidad fracasada y vuelca su amor de madre en los hijos de otras mujeres. Todo esto como origen de una anécdota biográfica de Mistral, el suicidio de un novio que conoció a los dieciocho años.⁷ Lo que trata el poema largo de Mistral, según queda revelado después de la desmitificación crítica reciente del mismo, es del acto violento de una mujer que desea y lleva a cabo, por medio de un tercero (Dios), la muerte del amado. Mi contribución a la relectura mistraliana es mostrar que precisamente en “Los sonetos de la muerte” se celebra el acto ritual de abstenerse del gozo erótico para poder ocupar un espacio en el territorio regido por la Ley del Padre lacaniano.

Foucault decía que “Unlike other interdictions, sexual interdictions are constantly connected with the obligation to tell the truth about oneself” (16). De ahí, que la prohibición que la hablante de “Los sonetos [...]” se impone, o que no tiene más remedio que imponerse dadas las circunstancias, responde a un proceso de conocimiento de su ser. Este proceso será largo y tortuoso. Se exteriorizará en *Tala y Lagar*, como apunta Adriana Valdés, en diversas personas, o “máscaras”, que toman la palabra, alternativamente, sintiéndose siempre extrañas, extranjeras en un territorio que no es el suyo (685-693). Será un átomo dentro de la persona plural de lo indoamericano (momento positivo de la hablante que se siente, por momentos, pertenecer a una identidad colectiva), será la sacerdotisa, la sibila/la bruja, la exiliada, la loca, la fantasma. Volviendo nuevamente a Valdés, será el sujeto mujer, complejo, fragmentado, al margen de los sistemas de poder, que para tomar la palabra debe

⁷ En el artículo de Rojo sobre “Los sonetos de la muerte” se suman las opiniones críticas más coloridas sobre el poema. Ver nota 1.

renunciar al eros, y abrazar el ascetismo. Es la mujer que para poder construirse una identidad se cubre con la “máscara” de la vieja a los treinta años, que como un amuleto poderoso la libraré de la fuerza nefasta del instinto. Sabiduría versus instinto: alto pago, que alcanza las dimensiones de un pacto diabólico y deja a la mujer destrozada, incompleta. No sólo las hablantes de Mistral renuncian al gozo erótico, que en la época sigue colocando a la mujer como proyección del deseo masculino —mujer/musa, excluida del lenguaje, del poder, de la subjetividad, y sin embargo ocupando la cima de la estructura falocéntrica, en un árbol que Derrida (97) considera brota de “una enorme y vieja raíz” que ha estado creciendo, reproduciéndose, por miles de años. La hablante del soneto “A Eros”, de la argentina Alfonsina Storni (1892-1938), también tiene que realizar un acto ritual de desmitificación de Eros, dios del amor, o mejor dicho, demonio, según la vieja y sabia Diotima, cuya función era comunicar y unir a los seres vivos. Para Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, la comunicación erótica es monólogo del Otro, que, sin embargo, necesita de una receptora silenciosa. Así, se comprende la renuncia al eros: destrucción minuciosa y mecánica de un muñeco llamado Eros (“Como a un muñeco destripé tu vientre/ y examiné sus ruedas engañosas/ y muy envuelta en sus poleas de oro/ hallé una trampa que decía: sexo” *Mascarilla y trébol* 385), para Storni, muerte del amado, del Otro, del Dios-Padre, para Mistral (“Por las sendas mortales/ le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar!/ Arráncalo, Señor, a esas manos fatales/ o le hundes en el largo sueño que sabes dar!” 29).

Aceptamos la propuesta de Rojo y vemos “Los sonetos” como un juicio, en el cual una mujer es la acusada de la muerte del hombre a quien amó y se defiende ante un juez que es Dios. Los versos, por lo tanto, que mueven todo el drama poético son los dos últimos del tercer terceto: “¿Qué no sé del amor, que no tuve piedad?/ ¡Tú que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!” (29). No nos detendremos en los falsos alegatos que hace la hablante de las razones por las cuales mató al amado, al hombre, lo que ya ha hecho con exhaustivo entusiasmo Rojo, sino en la mujer que demanda este juicio, que clama, como es lo recurrente en los poemas de *Desolación*, por Dios. Pero veremos que esta vez no lo llama para que legitime su identidad de mujer que amó y fue traicionada (“Malas manos tomaron tu vida ...”; “Malas manos entraron trágicamente en él ...” 29), y por lo tanto, debe de ser perdonada, ya que mató por amor, sino para destituirlo de su papel de juez supremo. El proceso judicial que la hablante de “Los sonetos” origina pondrá en el banquillo de los acusados al Gran Juez. Repetirá la operación mítica de “bajar” el cuerpo del amado “del nicho helado en que los hombres te pusieron” (28) a la tierra en la que ella cavaré una cuna, para depositar al hombre transformado después de muerto en su hijo. Pero ahora la hablante “bajará” al Juez Supremo, a Dios-Padre, con todo el valor simbólico que Lacan nos enseñó, del sillón magistral al banquillo de los acusados. Es el Juez Todopoderoso el verdadero destinatario del discurso de la hablante y es él quien en los virajes poéticos ha pasado a ser el acusado.

¿De qué se le acusa a Dios? Es el Dios hebreo y cristiano, quien le da identidad a la mujer de *Desolación*. Dirá Valdés, la primera “persona” de Gabriela Mistral “se construye a sí misma de cara a Dios” (686). Esa primera identidad corresponde al espacio geográfico del valle del Elqui. Esa hablante, legitimada por Dios, desempeñará los papeles tradicionales de la mujer. Será la virgen, la madre, y, especialmente, la abandonada. La cultura del valle del Elqui es la de un matriarcado, pero un matriarcado signado por el abandono del hombre. La mujer necesita del hombre para tener identidad, pero éste la abandona limitando aun más

su tambaleante identidad. A Jaime Concha le gustaba hablar del círculo de mujeres rurales que no necesitaban de los hombres. Pero este círculo es un círculo de mujeres abandonadas, que se dejan oír en los clamores de la hablante del valle de Elqui, la que necesita la mirada de Dios, la que necesita la presencia del hombre, para ser. En “El nocturno de la Consumación”, de *Tala*, Dios, como su padre biológico, como su novio de la adolescencia, como los hombres de las mujeres del valle de Elqui, ya la ha olvidado/abandonado:

Te olvidaste del rostro que hiciste
 en un valle a una oscura mujer;
 olvidaste entre todas tus formas
 mi alzada de lento ciprés;
 cabras vivas, vicuñas doradas
 te cubrieron la triste y la fiel (116).

Se trata de una identidad angustiosa. Esta mujer que tiene una relación personal con Dios, en un medio rural, nos hace pensar en Safo, de quien hablamos al comienzo de este trabajo. Sabido es que en la antigüedad las mujeres y los niños eran considerados objetos con respecto a los sujetos masculinos que dominaban el espacio público y controlaban las actividades eróticas de las mujeres, limitándolas por medio de constructos sociales tales como el matrimonio, el cuidado por medio de guardianes, y la segregación. Pero segregadas del espacio público, estas mujeres de la antigüedad, recreadas por Safo en sus canciones, gozan de una extraña libertad que les permite desarrollar su propia “sexualidad” y crear arte desde una conciencia femenina. No es Dios-Padre quien les da identidad a estas mujeres, sino Afrodita, quien a pesar de su poder divino, capaz de dominar y destruir a los mortales, se coloca en el mismo nivel de la poeta para auxiliarla. Safo es capaz de hacer descender a Afrodita de la casa de su padre, Zeus, al ámbito mortal de la poeta, para hablarle cara a cara. Safo puede referirle a la diosa sus angustias amorosas porque ha destruido la dicotomía entre diosa/mortal, entre amo/esclavo, entre dominación/sumisión.

Chariot: beautiful, swift sparrows
 drew you above the black earth
 whirling their wings thick and fast,
 from heaven's ether through mid-air,

Suddenly they had arrived; but you, O Blessed Lady,
 with a smile on your immortal face,
 asked what I had suffered again and
 why I was calling again

And what I was most wanting to happen for me
 in my frenzied heart: Whom again shall I persuade
 to come back into friendship with you? Who,
 O Sappho, does you injustice?*

* La traducción al inglés del poema de Safo, conocido generalmente como “Himno a Afrodita”, pertenece a Jane McIntosh Snyder. *The Woman and the Lyre* (14-15).

Afrodita y Safo hablan una misma lengua. Hay una correspondencia en el sentir de ambas mujeres, aunque una sea una diosa (la diosa de las sonrisas), y la otra, una mortal. Afrodita conforta a Safo asegurándole que la falta de correspondencia en la relación erótica de los protagonistas humanos será revertida:

For if indeed she flees, soon she will pursue,
and though she receives not your gifts, she will give them,
and if she loves not now, soon she will love,
even against her will. (15)

Muy distinto es lo que ocurre con la hablante de “Los sonetos”. Si bien su relación con Dios es personal, no se quiebra la dicotomía del poder. Es Dios quien al darle la identidad que le ha dado la colocó en la situación en la que se encuentra. El llamado de la hablante de Gabriela Mistral no puede ser como el de Safo. Tiene que recurrir a la violencia. Tiene que ser una intimación judicial.

Ya nos habremos dado cuenta que la culpa de Dios es haberle negado la posibilidad de constituirse como mujer. Mejor dicho, el modelo de mujer que le permite Dios a la hablante del valle del Elqui es el de la mujer que depende del hombre y está subordinada a él, así como la hablante depende de Dios y es su súbdita. Dios no le permite a la hablante constituirse como mujer en igualdad de condiciones con el protagonista masculino en la relación amorosa. El hombre reproduce el papel del otro Él Todopoderoso, o sea reproduce la relación amo/sierva de Dios con la hablante. Esta situación se ha vuelto insoportable para la hablante de “Los sonetos”: “Retórnalo a mis brazos o le siegas en flor”. La muerte del amado simbólicamente representa el deseo de ella de quebrar con la relación de desigualdad a la que se halla condenada. El crimen de Dios es inmenso y merece la pena capital. Pero desaparecido ese Dios creador, que en *Desolación* irá perdiendo gradualmente su perfil hasta caer definitivamente en *Tala*, la hablante es también castigada a renunciar para siempre al gozo erótico.

Muerto Él, y sin la posibilidad de una diosa mujer que como la Afrodita de Safo la legitime, aunque más no sea en el espacio privado de la mujer, ella tendrá que crearse identidades desde un vacío. Condenada al desamor, será la sabia vieja solitaria que le cantará al mundo desde su orilla. Buscará religiones alternativas que legitimen su voz en el territorio del Padre, al cual ha entrado por un acto de violencia.⁹ Pero desde sus múltiples máscaras permanecerá siempre ajena a Eros. Irigaray dice: “We lack, we women with a sex of our own, a God in which to share, a word/language to share and to become” (83). La carencia de símbolos divinos femeninos en la cultura occidental del siglo veinte dificulta la posibilidad

⁹ En *Dirán que está en la Gloria*, libro que está al salir, Rojo habla de las religiones alternativas en la poesía de Mistral. Dedicó un capítulo a la teosofía, debido al constante interés de Mistral por la doctrina de Elena P. Blavatsky. Así como otro a la diosa pagana Gea, de lo que nadie hasta el momento se había ocupado. Lo importante del estudio de Rojo es que muestra cómo cristianismo, catolicismo, teosofía, paganismo, alternan en la poesía de Mistral, a veces en discursos contradictorios, pero sin que nunca una creencia religiosa llegue a sustituir completamente a la otra. Si un decreto de la Congregación del Santo Oficio de 1919, confirmado por Benedicto XV, declaraba la teosofía incompatible con la fe católica, la poesía de Mistral niega tal decreto.

de que símbolos orientados por las mujeres reemplacen imágenes y/o símbolos masculinos. Nuestra cultura, y especialmente la cultura de la primera mitad del siglo veinte en Latinoamérica, niega especificidad a lo femenino. Las mujeres quedan atrapadas en un mundo simbólico que las limita lingüística, psicoanalítica y sexualmente. Carecen de divinidades femeninas (bien se sabe que la Virgen María es uno de los símbolos más poderosos que tiene a su disposición la cultura falocéntrica para limitar al sujeto femenino¹⁰), carecen de símbolos del deseo, y también se les quiere negar el derecho a querer. La hablante de “Los sonetos” no va a ocupar el lugar de Dios-Padre, una vez que éste ha sido destituido de su puesto de juez. Por ser mujer, tal lugar, aun en el plano simbólico le es vedado. Pero quiere poder querer, quiere tener voz, y para ello, tiene que romper con la estructura binaria que desde Aristóteles hasta el siglo veinte ha colocado al hombre como el término positivo de la pareja y a la mujer como el término carente. La ruptura simbólica de Mistral es la de abstenerse a la relación con el otro masculino. Es el fin del goce erótico para probar el goce (si bien, tendrá más de dolor y soledad, no deja de ser “goce”) de la sabiduría.

“BABEL SABE QUE EL SILENCIO ES MENOS CABO”

En sociedades muy patriarcales la inocencia de una mujer, el hecho de que no sepa, la convierte en víctima propiciatoria de una ceremonia, la perversión que a mí, desde el punto de vista de la literatura me parece el gran tema de Occidente. Estoy totalmente de acuerdo con que es de lo más atractivo del mundo. Lo que pasa es que hay unas víctimas, entonces, desde el punto de vista moral, no puedo estar de acuerdo, aunque de pronto, estéticamente, sí. Pero yo no jugaría el otro rol. Si me dejan elegir [en el mundo real] como mujer, no puedo elegirlo. En el imaginario, si lo tengo que elegir, claro, me pongo del lugar del hombre. Yo también quiero disfrutar del secreto. No quiero ser la víctima propiciatoria. Quiero ser quien tiene el secreto (San Román, “Entrevista con Cristina Peri-Rossi” 1047).

Así respondía en 1986 Cristina Peri-Rossi a una pregunta sobre el valor estético de la perversión que le hiciera Gustavo San Román a la autora. La perversión del saber, de conocer el secreto, de dominar atrayendo a aquél que no sabe (en nuestra cultura, tradicionalmente el inocente, el que no sabe, es una “mujer”) con nuestra sabiduría es el deseo supremo de todo individuo. Es lo que mueve a Gabriela Mistral a abandonar La Casa de La Madre y entrar como intrusa en El País del Padre. Es lo que mueve a Delmira Agustini a anunciar su deseo. El problema que tienen estas mujeres, como lo indica Peri-Rossi, es ser precisamente mujeres en una cultura que las ha hecho víctimas. Tomar el papel del opresor, con toda la atracción estética que esto pueda acarrear, se vuelve una operación tortuosa para la mujer, aun en la construcción imaginaria.

¹⁰ Si bien es cierto que hubo y hay mujeres que se han valido de María como símbolo para subvertir las limitaciones que la cultura les ha estado imponiendo, tradicionalmente la Virgen, en su interpretación ortodoxa, ha sido usada por la cultura misógina como modelo de pasividad y obediencia. La falta de posición de la Virgen dentro de la jerarquía divina, su marginalidad, su peculiar naturaleza —ni divina, ni humana— ha servido asimismo para descolocar, marginar, a la mujer del espacio público, del ámbito del poder.

En 1984, en *La nave de los locos*, Peri-Rossi crea a Equis como un símbolo andrógino, como emblema de una relación de igualdad entre los sexos, que anularía el modelo de dominación masculina cuya perversión se ha ido consolidando a través de los siglos. Equis descubre la clave con la que sería posible poner cierto orden en el caos del mundo. El personaje masculino y su creadora perciben por medio del reconocimiento del otro —mujer y hombre como iguales— el equilibrio con el que sueña la humanidad desde el comienzo de los tiempos, según lo manifiesta el perfecto orden del Tapiz de la Creación (véase San Roman, “Sexual Politics”). En *Babel bárbara*, Peri-Rossi le canta al amor humano como el único medio que tienen los individuos (ya se trate de hombres o mujeres: “y en su libre gramática/ hay más de dos sexos —Alejandria—/ más de tres tiempos” *Babel bárbara* 69), de conocerse al reconocer “al otro” en ellos mismos. Eros en este poema largo —compuesto por sesenta secciones y al que podemos subdividir en cuatro series que reproducen los estadios del ritual del amor—¹¹ retoma su función de comunicador, conciliador entre los seres vivos, y al unirlos, el intermediario entre los dioses y los mortales, los conecta con Dios. *Babel bárbara* comienza con un Dios dormido que nos crea en su sueño:

Dios está dormido
y en sueños balbucea.
Somos las palabras de ese Dios
confuso
que en eterna soledad
habla para sí mismo (9).

Las palabras confusas del sueño de Dios explican nuestra otredad, nuestra diferencia, a pesar de provenir de un mismo creador. Pero es precisamente esa diferencia —nuestra unicidad humana, la razón de la “caída”, de la expulsión del paraíso de la homogeneidad anterior a ser las palabras “balbuceadas” por Dios— la que despierta el deseo de poseer la belleza del otro, ése/ésa que nos atrae por su diferencia y que de poseerla nos llevaría nuevamente al paraíso. Los poemas segundo y tercero de la primera serie¹² cantan el origen de la humanidad, cuyo signo es la diferenciación, que hace posible distinguir la belleza como reflejo de nuestro origen divino, y cuyo envés es el dolor, causado por la otredad y la salida del paraíso. En “La condena” se dice:

Ángeles caídos
fina piel de la nostalgia:
.....
Caímos
por el vértigo mayor de la belleza
a las múltiples patrias del dolor (10).

¹¹ Peri-Rossi no establece ninguna división en el poemario. *Babel bárbara* está compuesto de sesenta poemas titulados. Sin embargo, la unidad temática del mismo lo convierte en uno de los poemas largos líricos más hermosos en lengua castellana.

¹² Esta serie está compuesta por cuatro poemas titulados “Los hijos de Babel”, “La condena”, “Amar” y “Transfiguraciones”.

El deseo y el dolor originan el amor que hará posible recuperar el paraíso perdido. Pero el retorno al paraíso será un acto consciente, ganado por el conocimiento de nosotros y los otros en nosotros mismos. El amor en estos términos se asemeja al estado de gracia que, según los teólogos católicos, manifiesta la presencia de Dios en los humanos como anticipo al momento de recuperación del paraíso. Paraíso, entonces, es el momento póstumo de perfección en el que se alcanza la unión con Dios, haciendo irrelevante la diferencia entre la naturaleza humana y la divina.¹³ El amor humano emula ese momento de perfección póstuma, derribando las barreras que separan/individualizan a los amantes.

El tercer poema de la serie define el amor en los siguientes términos:

Amar es traducir
—traicionar—.

Nostálgicos para siempre
del paraíso antes de Babel (11).

Traducir es la traslación del otro/la otra en nosotros. Por lo tanto, se traiciona al intentar derribar la diferencia de ese otro que nos atrae. Es el deseo del paraíso nuestro motor principal hacia la obtención del máximo placer. Desde un estado de indiferenciación (felicidad inconsciente al ser las “palabras balbuceadas” por un Dios dormido), abrimos los ojos impulsados por la belleza de la otredad, de lo que no somos. Nuestra marca original, nuestra nostalgia del paraíso, nos lleva a querer violentar a ese otro/otra. Amamos la diferenciación y al amarla la traicionamos. El deseo erótico de la unión exige la desaparición de los opuestos.

Babel bárbara es el apogeo del descubrimiento de la otra, de Babel, nombre con que el poeta bautiza a la mujer rindiéndole homenaje a su calidad de extranjera. La serie más extensa del poema largo está dedicada al reconocimiento de los amantes y a la plasmación poética de la mutua atracción. Treinta y cinco poemas que van de “La extranjera” a “Clave” recrean el lento goce de descubrir la presencia del otro. Así, cuando “la extranjera” “mira” al poeta, los códigos culturales de éste con los que llevará a cabo el proceso de la “traducción”, de la asimilación de la otra al mundo cultural, se esconden. Ante la mirada de la extranjera: “mis ciudades se sumergen/oscurécense los cristales de las iglesias/que amo tanto/se ocultan los animales familiares/naufrajan las huellas de mi estirpe/y —confuso— balbuceo babélicas palabras/de imposible traducción” (“Las leyes de la hospitalidad” 19). También la extranjera realiza una operación de conocimiento del poeta: “Sus manos palpan mi cuerpo/como los pasos de un ciego./ [...] /Lame mis entrañas/ prueba el agua de las fuentes,/mide mis caminos,/ descubre túneles secretos” (“Babel, la curiosidad” 17). La extranjería de ambos los atrae, despierta el deseo de la unión y, por lo tanto, de la traducción. Ambos desean encontrar la palabra que los nombre. El poemario se erotiza. Las palabras se vuelven metáforas, que en su búsqueda de un significado absoluto, se alejan de lo que quieren nombrar, enriqueciéndolo, haciéndolo cada vez más extraño.

¹³ De acuerdo al Concilio de Efeso del año 431, el ser humano alcanza el momento de perfección cuando se une a Dios.

La sensualidad barroca de los poemas recuerdan al padre de la poesía erótica hispanoamericana, con quien Peri-Rossi coquetea desde su texto en poemas como “Misa profana” (53-55). Pero, a diferencia de Darío, el poeta que habla en *Babel* no es el sacerdote que preside una misa pagana y que puede penetrar en los misterios de la mujer/ diosa, esa “varona inmortal”, que “estupefacta” le “rugirá de amor”.¹⁴ El poeta de la “Misa profana” de Peri-Rossi es el individuo que no puede escapar a la fuerza del amor, de la atracción a la otredad de la mujer: “La fuerza primitiva de la carne/(segunda estación: los brazos en cruz)” (53). Desde el comienzo del tiempo, y la mitología griega nos lo recuerda, hasta los dioses se sienten atraídos a los mortales, por su calidad humana. En la religión cristiana, Jesús, la versión humana y amorosa de Dios, muere en una cruz. Esa muerte, escandalosa para un dios, es el supremo reconocimiento del “otro” como “igual”. La dialéctica hegeliana del amo/esclavo, o sea del dios/súbdito, se subvierte en el acto mayor de amor, la muerte humana de Jesús. ¿No es esa muerte el reconocimiento absoluto del “otro mortal”?

Para el poeta de *Babel* la clave del misterio de la interacción con la mujer está en saber reconocer su otredad. Ese reconocimiento lento y sensual que se lleva a cabo en una erupción de palabras que recorren el abecedario en busca de “la palabra” exacta que capture a Babel, en busca de la traducción feliz (sirvan como ejemplo “Abecedario”, “Y sigue”, “Babel bárbara” 48-50), recrean el preludio amoroso que llevará al éxtasis erótico y necesariamente a cierta violencia. Antes de pasar al estadio de la unión, debemos detenernos en la capacidad de Peri-Rossi para nombrar el deseo. Como ya habíamos mencionado al comienzo de este trabajo, para Lacan, y lo que diferencia su teoría de la de Freud, la sexualidad y el inconsciente sólo pueden ser entendidos en términos de una lógica peculiar del lenguaje. Según Groz, para Lacan tanto la sexualidad como el inconsciente “are structured, organized and made meaningful only in terms of a key or threshold signifier, which represents language and embodies the Father’s Law: the phallus” (20). Es el deseo lo que marca la entrada del niño en el dominio del Otro, lo que le permite entrar al mundo de la significación. Pero cuando el sujeto femenino, no-fálico, que también desea y reclama su entrada al mundo de la significación, lo hace, su posición dentro de lo simbólico será marginal. Ella no habla de y por ella misma, sino por medio de máscaras que imitan al sujeto fálico. Pero, en la obra de Peri-Rossi sus personajes masculinos no son máscaras que le permiten a la autora hablar, emitir sus deseos femeninos. En *Babel bárbara*, el poeta no entra ilegalmente al País del Padre, sino que lleva a cabo una operación que subvierte la relación antagónica de los sexos, masculino/femenino, sin idealizar la homosexualidad. El poeta de Peri-Rossi recrea al sujeto femenino en su multiplicidad, en su complejidad. El poeta que habla en *Babel*

¹⁴ Los versos que cito pertenecen al soneto “Ite, missa est” de *Prosas profanas* de Rubén Darío. Es cierto que no siempre el poeta rubendariano consigue penetrar en los arcanos de la mujer/diosa. Pero cuando esto ocurre, la frustración dolorosa del poeta se debe a la frivolidad de la diosa que se complace con el sufrimiento de sus adoradores. Sin embargo, el poeta con su calidad de visionario será el único que pueda llegar a descubrir el arcano de la diosa. Por lo tanto, el hombre con su capacidad de intérprete dentro de una cultura marcada con el signo del falocentrismo, será el único capaz de “entender”, “traducir” a la mujer. Esta queda incapacitada de realizar su propio autodescubrimiento. Ella no puede nombrarse. Simone de Beauvoir abre *Le Deuxième Sexe* con la siguiente aclaración: “Tout être humain femelle n’est donc pas nécessairement une femme; il lui fait participer à cette réalité mystérieuse et menacée qu’est la féminité”.

bárbara deja testimonio no sólo del deseo instintivo, que se satisfecerá con la posesión de la otra, sino del reconocimiento mutuo de la mujer/la extranjera con respecto a sí mismo. Por eso, en “Auto de fé” dice: “Con esa sujeción al deseo/llamada —otro sí— abnegación/ Sin ninguna simplicidad/Te amo” (37).

Babel se construye al margen de los complejos de castración y de las prohibiciones del orden simbólico. Los adjetivos que la nombran: “arisca”, “abstracta”, “ambigua”, “anacrónica”, “altiva”, “babélica”, “bostezante”, “belicosa”, “beligerante”, “balbucente”, etc. (48-50), muestran una subjetividad tan rica que rehusa ser simplemente el objeto/la musa del poeta. Cuando se habla de su sexo, no es éste el ámbito tabú, con su misterio y peligrosidad. La sexualidad de Babel es: “una geografía difusa/un pueblo desterrado” (“Amanecer primero” 44). La zona erótica en la que más se concentra para representar el cuerpo de la mujer es el vientre, lo que la asocia, como en la antigüedad, con la tierra (“Si fuera un elemento/sería la tierra profunda/con su hondo calor” (40) “Dije: ‘Tierra’/y era tu vientre” (44), “Tu placer es lento y duro/viene de lejos/ retumba en las entrañas/como las sordas/sacudidas de un volcán/dormido hace siglos bajo la tierra/y sonámbulo todavía” (61)). El cuerpo de la mujer vuelve a tener el primitivo poder germinal de la tierra, anterior a las leyes que dominaran su fuerza, que lo relegaran a la zona oscura de lo no-simbólico, de lo no-cultural.

La tercera serie formada por tres poemas, “Misa profana”, “Auto de fe” y “La búsqueda”, recrean el acto de amor. El deseo de poseer al otro, de destruir la barrera que lo diferencia que quien yo soy, es necesario en el plano de la fantasía. Ese deseo es la nostalgia de un paraíso original al que se quiere regresar. La unión de los amantes materializa la búsqueda de nuestros orígenes, la disolución de nuestra individualidad, el deseo de la muerte y de su superación:

Como el ciego escruta signos con las manos
yo busqué en ti una certeza antepasada:
de dónde venías
de qué fondo de mi pasado
y del pasado de la especie (58)

Jessica Benjamin observa que: “When I act upon the other it is vital that he be affected, so that I know that I exist—but not completely destroyed, so that I know he also exists” (38). Para que el objeto de nuestro deseo no desaparezca, imposibilitando toda tentativa de satisfacción, tiene que seguir existiendo en su otredad en el plano real. Tiene que sobrevivir a nuestra violencia. Esta es la clave esencial de la relación de mutualidad y su importancia en las relaciones eróticas. Benjamin dice: “Eros does not purge sexual fantasy—it plays with it—it is the element of survival, the difference the other can make, which distinguishes erotic union, which plays with the fantasy of domination, from real domination” (73-74).

La cuarta y última serie del poemario, constituida por quince poemas, se refiere a la sobrevivencia de los amantes después del acto de amor. En el poema titulado “La pasión”, los amantes son “sobrevivientes” de ese momento de disolución de la subjetividad y por lo tanto del tiempo cronológico (“¿Era un año largo como un siglo/o un siglo corto como un día?” 60). El retorno a la individualidad, al tiempo histórico no se carga de valor negativo:

Salimos del amor
 como de una catástrofe aérea
 Habíamos perdido la ropa
 los papeles
 a mí me faltaba un diente
 y a ti la noción del tiempo

 Éramos los sobrevivientes
 de un derrumbe
 de un volcán
 de las aguas arrebatadas
 Y nos despedimos con la vaga sensación
 de haber sobrevivido
 aunque no sabíamos para qué (60).

Los dos sobreviven mostrando signos, cicatrices, de la agresión que cada uno de ellos ha ejercido sobre el otro. Esta sobrevivencia es un nacer de nuevo. Es precisamente en este momento que la otra/mujer necesita ser nombrada/reconocida. Tradicionalmente, la mujer era nombrada como objeto del deseo en magníficas composiciones. Una vez terminada la unión amorosa, el poeta masculino, en nombre de la humanidad, tomaba la palabra para dejar constancia de nuestra soledad existencial, de nuestra tortura por alcanzar trascendencia, al cantar de su dolor. Así como la mujer desaparecía en la fantasía poética, también desaparecía en el plano real al pasar a ocupar la posición sumisa en el orden social que da primacía y poder a los deseos masculinos.

En *Babel bárbara*, Babel sabe que su desaparición como sujeto después de la unión del amor es una agresión intolerable y así lo dice el verso que sirve de epígrafe de esta sección de mi trabajo: “el silencio es menoscabo” (67). El poeta necesita nombrarla para que exista (“Te nombro, luego existes” 68), pero para reconocer su existencia independiente de la de él. El poeta se convierte así, no en “el pequeño dios” huidobriano, sino en el descifrador de ese complejo ser que es la mujer. Es la existencia de ella independiente de la de él que hace posible el amor, el deseo: “Te amo con la inmutabilidad de las leyes físicas/La tierra atrae a los cuerpos/como tú me atraes hacia tu centro” (62). Babel se pare a sí misma (“El parto” 77-78), es palabra prístina que necesita ser codificada. Babel como ser simbiótico, como “ciertas algas” (“Simbiosis” 73), como ser social necesita de otro ser para existir. La existencia que propone Peri-Rossi demanda la igualdad y el respeto de la pareja universal.

CONCLUSIÓN

Los poemas de Delmira Agustini, Gabriela Mistral y Cristina Peri-Rossi que acabamos de analizar muestran tres períodos en la creación de una subjetividad femenina que ha ido transformándose en Hispanomérica a lo largo de este siglo. Por supuesto, que el salto temporal que va de la obra de Mistral a la de Peri-Rossi no marca un vacío en el proceso de constitución de un sujeto femenino por las mujeres. Hechos históricos importantes signan la segunda mitad del siglo en nuestra América: el caso Eva Perón, en la Argentina, la revolución cubana, la revolución estudiantil del 68, con todas sus ramificaciones, las dictaduras militares en los países del Cono Sur, los movimientos feministas internacionales,

la emergencia de la mujer profesional. Todos estos eventos afectan directamente a la mujer, y por lo tanto, a la relación entre los sexos. La segunda mitad del siglo es rica en transformaciones con respecto al sujeto femenino, aunque no siempre los derechos conquistados por las mujeres se tradujeron en una mejora en la delicada relación entre los sexos. La elección de estas tres grandes figuras de la poesía hispanoamericana no niega la colaboración de otras mujeres poetisas que hicieron posible el paso gradual que va del "corte a cercén" del gozo erótico de una Mistral a la concepción de una pareja de iguales en Peri-Rossi. Pero, en la *Babel bárbara* de Peri-Rossi, el deseo frustrado de "una raza nueva" de "cuatro raíces", con el que soñaba Agustini, se materializa, si no todavía en el plano real, en el plano de la fantasía.

OBRAS CITADAS

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Magdalena García Pinto, ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. B. Brewster, trad. New York: Monthly Review, 1972.
- Bataille, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- Belsey, Catherine. "Constructing the subject: deconstructing the text". *Feminist Criticism and Social Change*. J. Newton & D. Rosenfelt, eds. New York & London: Routledge, 1985.
- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love*. New York: Pantheon Books, 1988.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1968.
- Derrida, Jacques. "The Purveyor of Truth". W. Domingo, J. Hulbert, M. Ron & M. R. Logan, trans. *Yale French Studies* 52 (1975).
- Foucault, Michel. "Technologies of the self". *Technologies of the Self*. L. H. Martin et al. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.
- García Pinto, Magdalena. "Prólogo". *Delmira Agustini. Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Grosz, Elizabeth. *Sexual Subversions: Three French Feminists*. Sydney: Allen & Unwin, 1989.
- Guzmán, Jorge. "Gabriela Mistral: 'por hambre de su carne'". *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile, 1985.
- Henderson, Jeffrey. "Greek Attitudes Toward Sex". *Civilizations of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*. Michael Grant & Rachael Kitzinger, eds. New York, 1988.
- Irigaray, Luce. *Sexes et parentés*. Paris: Minuit, 1987.
- Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body: toward an understanding of l'écriture féminine". *Feminist Criticism and Social Change*. J. Newton & D. Rosenfelt, eds. New York & London: Routledge, 1985.
- Klein, M. *The Psycho-analysis of Children II*. A. Strachey, trad. New York: The Free Press, 1975.

- McIntosh Snyder, Jane. *The Woman and the Lyre*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1989.
- Mistral, Gabriela. *Desolación. Ternura. Lagar*. Mexico: Porrúa, 1986.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra (1925-1935)*. 9a. ed. Buenos Aires: Losada, 1988.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Feminine Voices in Exile". *Engendering the Word. Feminist Essays in Psychosexual Poetics*. T. Berg, A. Elfenbein, J. Larsen & E. Sparks, eds. Urbana & Chicago: University of Illinois, 1989.
- Peri-Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- _____. *Babel bárbara*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Ramond, Michèle. "Eros y literatura o Eros y Psique a la letra". *Eros literario*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Rojo, Grínor. "'¿Qué no sé del amor?'" Para una nueva lectura de 'Los sonetos de la muerte', de Gabriela Mistral". *Revista Iberoamericana* LX/168-169 (1994).
- San Román, Gustavo. "Entrevista con Cristina Peri-Rossi". *Revista Iberoamericana* LVIII/160-161(1992): 1041-1048.
- _____. "Sexual Politics in Cristina Peri-Rossi". *Journal of Hispanic Research* II (1993-1994).
- Storni, Alfonsina. *Obrapoética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1964.
- Valdés, Adriana. "Identidades tránsfugas. (Lectura de Tala)". *Revista Iberoamericana* LX/168-169 (julio-diciembre 1994).
- Zum Felde, Alberto. "Carta abierta". *El Día* (21 de febrero de 1914).
- _____. *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Claridad, 1941.