



FEMINISMO Y TRANSGRESIÓN EN LAS OBRAS DE ALFONSINA STORNI, GABRIELA MISTRAL Y JUANA DE IBARBOUROU

ANA SKLEDAR MATIJEVIĆ

(a.skledar-matijevic@bak.hr)

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS APLICADAS BALTAZAR ZAPREŠIĆ, CROACIA

Recibido: 13/11/15. Aceptado: 26/01/16

1. Introducción

Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou son indudablemente tres poetas centrales de la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. Es evidente que las tres poetas tienen antecedentes y que representan una continuación lógica de una larga tradición, pero expresan su tiempo específico, contemporáneamente, de acuerdo con la situación social, cultural y política del momento. Después de las tres poetas mencionadas, comienza un período largo de gran actividad poética de mujeres, que siguen en la misma línea que sus precursoras, desarrollando la poesía en sus direcciones específicas. Sin embargo su rica herencia se puede leer en sus versos.

Trataremos de determinar qué tipo de literatura se consideraba adecuada para las mujeres de su época y definir el marco permitido para ellas. Usando el método de *close reading* compararemos las obras de las tres poetas entre sí (analizando sus temas y motivos más importantes y más frecuentes) y con el marco definido. Se observarán eventuales salidas de dicho marco y su transgresión, teniendo en cuenta las teorías literarias feministas.



2. El marco permitido

La literatura no ha sido siempre considerada una actividad adecuada para mujeres y en efecto, no había muchas que tuvieran la oportunidad de ejercerla. Según Rivero:

En toda clase social, en todo ambiente, en todo continente, en toda cultura, como lo ha demostrado ampliamente la antropología cultural, las mujeres han sido relegadas al mero ejercicio biológico-socializador, e históricamente privadas de influencia en la esfera pública — por consiguiente, silenciadas en el discurso oficial y en el artístico (Rivero, 1994: 26).

La literatura fue el privilegio de los educados, y la educación siempre suponía un mejor estatus económico. En *Una habitación propia*, Virginia Woolf, partiendo de su propia experiencia, lo resume: « (...) una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir (...)» (Woolf, 1989: 4)¹. Maggie Humm concluye: «Naturalmente, el cómo las mujeres escribían era cómo les estaba permitido escribir» (Humm, 1994: 5)².

Y lo que les fue permitido (en la primera parte del siglo XX, la época en la cual escriben y publican Storni, Mistral e Ibarbourou) tradicionalmente fueron los géneros confesionales como el diario, la carta y las memorias; dedicados al público femenino, de contenido «femenino», que significa: tratando los temas permitidos (el mundo doméstico, la naturaleza, el amor romántico y maternal). Según Oviedo, « (...) parecía “natural” que las mujeres cultivasen la poesía amorosa y confesional, pero no que fuesen demasiado impúdicas o invadiesen otros terrenos literarios» (Oviedo, 2002: 250). Servén Díez afirma:

En consonancia con todo lo antedicho, se marcaban, hasta la pasada centuria, fuertes diferencias en los roles asignados social y culturalmente a cada sexo, es decir, la tradición construía estereotipos privativos de género: los hombres se destinaban a la vida pública, a la representación del núcleo familiar o colectivo en el exterior, y ostentaban la autoridad máxima; las mujeres habían de recluirse en el interior del hogar, cuidar a la familia y someterse sin discusión a la autoridad del padre de familia. De ahí que a las mujeres se reservara una educación limitada casi exclusivamente a la economía doméstica, que ellas se atrevieran casi exclusivamente a cultivar géneros cuasi-privados, como las cartas o los diarios, y que sólo osaran difundir sus escritos previa autorización de algún varón, sea éste el propio confesor o bien un reconocido intelectual (Servén Díez, 2008: 11).

¹ « A woman must have money and a room of her own if she is to write» (Woolf, 1989:4).

² «Of course, how women wrote is how they were allowed to write» (Humm, 1994: 5).

Esta literatura de mujeres para mujeres no gozaba del mismo prestigio que la literatura donde los protagonistas eran hombres, consecuencia de una tradición social, política, religiosa y cultural (Arriaga Flórez, 2003: 28). Según Peppino Barale,

Durante siglos los valores culturales fueron predominantemente masculinos y las características femeninas consideradas de menor valor porque representaban la parte emocional y no razonada de la humanidad (Peppino Barale, 2008: 118).

Por eso, a veces algunas autoras intentaban escribir como si fueran hombres, y hasta adoptando seudónimos masculinos. Es interesante que todavía, según Carmen Ollé, «en una mujer se ve siempre más lo privado, lo personal, lo subjetivo, y se confunde generalmente a la narradora con la autora» (Bossio, 2001). Rosario Castellanos, según Humm la iniciadora de la crítica feminista en América Hispánica, destaca las peculiaridades de la situación hispanoamericana diciendo: «Las mujeres latinoamericanas toman la literatura entre sus manos como espejos» (Humm, 1994: 273)³. Según Martínez, el género testimonial es el género con la más larga tradición en la América Hispánica, porque «según creía Victoria Ocampo, permite explicar en qué consiste la condición de ser latinoamericano» (Martínez, 1999: 2):

Lo que define a la literatura femenina latinoamericana es indudablemente su diversa y multidimensional especificidad cultural, repartida en diecinueve países que difieren profundamente en su constitución racial, en su desarrollo histórico y en sus estructuras sociopolíticas. La experiencia femenina en los países andinos, con su altísimo índice de población indígena y de pobreza, difiere de la experiencia femenina en el cono sur, victimizado por la tiranía dictatorial y la censura; las dos, a su vez, son distintas de la experiencia caribeña de Cuba o Puerto Rico, países mediatizados de manera decisiva y tan diferente por el poder de los Estados Unidos. Lucía Guerra afirma, con razón creo yo, que la contribución del feminismo latinoamericano radica precisamente en su énfasis en la heterogeneidad, "nunca ajena a los procesos históricos. Es también la heterogeneidad latinoamericana la que ha permitido explorar, desde una nueva perspectiva feminista, un imaginario del mestizaje en el cual la mujer se representa con una autonomía y poder que la distingue de las imágenes construidas en la cultura europea" (Martínez, 1999: 2).

Servén Díez destaca que la literatura es «transmisora de unos modelos de feminidad, de acuerdo con las pautas de la ideología de donde emerge» (Servén Díez, 2008: 9). Así, el canon literario hispanoamericano de la primera mitad del siglo xx es resultado de un proceso de «selección subjetiva e influida por la cultura y condicionada por las normas, criterios y cosmovisión de un momento histórico concreto» (Servén Díez, 2008: 8), es decir es un espacio estrictamente delineado y fuertemente delimitado y sobre todo androcéntrico. Consecuentemente, según Bassnet, la lista de los grandes

³ «Latin American women take literature between their hands like mirrors» (Humm, 1994: 273).

nombres de la literatura latinoamericana de la época no incluye mujeres (Bassnet, 1990: 1), con excepción de Sor Juana Inés de la Cruz, quien según Torres Ortiz «logró un reconocimiento canónico consistente, si bien la historiografía tendió a subrayar su marginalidad por encima de sus méritos literarios» (Torres Ortiz, 1992: 144). Sin embargo, mujeres escribían porque «un texto no es sólo un objeto estético o un artefacto lingüístico, sino también una muestra de los anhelos y las dificultades humanas» (Servén Díez, 2008: 10).

3. ¿Dónde se encuentran Storni, Mistral e Ibarbourou?

Ahora se plantea la pregunta: ¿dónde se encuentran Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou? Es evidente que las tres poetas no son feministas en el sentido moderno de la palabra (aunque la más cercana es Storni). Según Oviedo:

En algunos casos, estas poetas dejaron expreso testimonio de la desventajosa situación social en la que encontraba la mujer, y la criticaron. No todas, sin embargo, lo hicieron desde un punto de vista «feminista» (hubo quienes se sometieron a los clichés) y su grado de conciencia del problema varía mucho (Oviedo, 2002: 25).

No obstante, las tres poetas son transgresoras porque no hacen caso de las normas sociales que las limitan – Storni con sus ideas de liberación sexual, Mistral con la insistencia en la educación para las mujeres e Ibarbourou con su libre tratamiento del erotismo. Para demostrarlo, hay que comparar los motivos más frecuentes de las tres autoras y encontrar el patrón; entonces, ubicarlo en las condiciones sociales (teniendo en cuenta lo que fue permitido a las mujeres), compararlo con el «marco permitido» y observar la transgresión que las tres poetas estudiadas hacen: dentro del marco, con eventuales salidas fuera de él (en la poesía y en la vida personal).

Jacques Derrida ha desarrollado la técnica de *close reading* o lectura atenta que apareció en la crítica anglosajona a mediados del siglo XX, que supone la observación de las metáforas y palabras clave, sobre las cuales se basa el análisis de la obra literaria. Lo vamos a aplicar a la comparación de los motivos literarios más frecuentes de las tres poetas estudiadas, para encontrar el patrón y las coincidencias.

El tema central de Alfonsina Storni es el amor, y los motivos más frecuentes, además del amor mismo, son la naturaleza y los paisajes (con las siguientes palabras

clave: flores, rosas, jardines, bosques, selvas, primavera, mariposas, aves, paisaje marino), a veces contrapuestos al paisaje urbano, y a tres motivos recurrentes que usualmente aparecen juntos - la noche, la luna y la muerte. Estos motivos coinciden en buena parte con los centrales en la obra de Gabriela Mistral: la naturaleza, a la cual se añade el panamericanismo, la vida y la muerte, la noche y el sueño, el amor (que comprende el amor maternal también, especialmente en conexión con su maternidad frustrada), la escuela (y los niños) y la religión. De forma semejante, el tema central de Juana de Ibarbourou a lo largo de su obra, es el amor, acompañado por la juventud y la belleza, que se manifiestan en la naturaleza y que es, en algunas instancias, similar a la naturaleza de Alfonsina Storni (el mundo vegetal, las flores, las fragancias, los animales, la tierra, el viento, el agua), mientras en la fase madura le preocupan: la noche, la vigilia, la soledad y la muerte, que en efecto representa la ausencia del amor y la naturaleza exuberante de su juventud.

Es obvio a primera vista que la mayoría de los temas, motivos y símbolos más frecuentes en las tres poetisas coinciden casi por completo. Por ejemplo, la naturaleza, como paisaje, escenario o tema de inspiración, está presente en la poesía de las tres. Aunque el tema principal de la poesía de Alfonsina Storni es el amor, el motivo central es la naturaleza. Frecuentemente usa la naturaleza para describir su estado de ánimo, y en este sentido destaca el motivo del mar, conectado con la muerte, que es especialmente significativo si tenemos en cuenta el destino de la poeta:

En el fondo del mar
hay una casa
de cristal.
[...]
Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar
[...]
Y sobre mi cabeza
arden, en el crepúsculo,

las erizadas puntas del mar (Storni, 1994: 327-328).

Frecuentemente aparecen ríos y agua en general. Los submotivos que aparecen son: la primavera, mariposas, rosas, plantas en general, jardines y selvas, palomas y golondrinas... Las flores, y especialmente las rosas, que aparecen en todos sus libros; son importantes porque a veces la autora se iguala con ellos, por ejemplo en *Las rosas*, poema inédito de 1916, el año de la publicación de *La inquietud del rosal*: «Cuando

mueran las rosas, cuando mueran / Ven a verme morir a mí también» (Storni, 1994: 409). Los jardines, bosques y selvas, usualmente sirven de escenario a los encuentros amorosos. La primavera es un motivo que acompaña la naturaleza, y tiene un significado positivo. Es presentada como edad joven, y significa la juventud, el optimismo, el amor, la belleza y, finalmente, la vida. La mariposa es el símbolo de la primavera y representa a la naturaleza y la vida. Además de las mariposas, frecuentemente aparecen aves, usualmente golondrinas y palomas que también representan la primavera – la estación de la juventud (que se puede comparar con la poesía de Juana de Ibarbourou):

¡Las dulces golondrinas que en invierno se van
y que dejan al nido abandonado y solo
para cruzar el mar!
[...]
¡Golondrinas, llegaos! ¡Golondrinas, venid!
Venid primaverales, con las alas de luto
llegaos hasta mi (Storni, 2002:15).

El motivo definitivamente más frecuente en la poesía de Juana de Ibarbourou es la naturaleza: el mundo vegetal (bosques, selvas, árboles que muchas veces aparecen personificados, por ejemplo en *La cuna* se dirige al «árbol vigoroso que dio el cedro» (Ibarbourou, 1960: 76), del cual fue hecha la cuna de su hijo:

Árbol inmenso que te hiciste humilde
Para acunar a un niño entre tus gajos:
¡Has de mecer los hijos de mis hijos!
¡Toda mi raza dormirá en tus brazos! (Ibarbourou, 1960: 77),

entonces frutas, flores, fragancias y miel); y el mundo animal, junto a los elementos (la tierra, el viento, y especialmente el agua). Ello no representa solamente el paisaje o escenario en los poemas, sino es la manifestación de Dios y un reflejo del estado espiritual de la autora, semejante a la naturaleza de Alfonsina Storni. Otro rasgo semejante es que la primavera significa amor y juventud, y en efecto la naturaleza en general es igualada con la edad temprana, como por ejemplo: «Te amo y soy joven, huelo a primavera» (Ibarbourou, 1960: 87), o «Un aroma frutal que da a mi cuerpo / Un constante sabor a primavera» (1960: 86). La autora se ve muy conectada con la naturaleza y por eso, la vida en la ciudad no la satisface. La ausencia de la naturaleza es interpretada como la ausencia de la vida.

Mientras en los primeros libros de poesía de Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante* de 1919 y *Raíz salvaje* de 1922, la naturaleza es alegre y salvaje, en la medida en que cambia la autora durante su vida, cambian también los motivos de la naturaleza. En los libros de la fase madura, la naturaleza ya no es tan brillante, ya no está erotizada, sino que existe un dominio de la noche, la vigilia y la desesperación causadas por la soledad; la noche ya no es tan agradable como en la juventud.). En *Elegía por una casa*, de *Perdida*, libro publicado en 1950, declara:

Aquí la tierra ni siquiera es tierra;
No tiene azul, ni libertad, ni aurora.
Se han vuelto acero hasta las golondrinas,
Y de hierro y estaño son las hojas (Ibarbourou, 1960: 175).

Los colores, siempre presentes en su naturaleza, sufren el mismo cambio; desde los brillantes colores de la juventud, el rojo y blanco de las flores, el verde de la naturaleza y las frutas moradas, hasta el azul tranquilo dominante en *Azor* (publicado en 1953) y hasta los colores de metales y colores oscuros en la obra tardía.

Por otro lado, la naturaleza para Gabriela Mistral, significa primariamente su paisaje montañoso natal – se trata de una gran alabanza de la naturaleza chilena y en general, a todo el continente sudamericano. Las montañas, los montes, los cerros y las colinas, los vientos, la sal y las arenas, las viñas y los pinares, el mar, las orillas, las playas, las piedras y los bosques, junto con los animales (típicos del continente) se perciben de manera panteísta, y además, a menudo están entrelazados con el elemento indígena. Por ejemplo, la naturaleza es el motivo central de la entera sección de *Lagar*, su penúltimo libro de poesía publicado en 1954, titulada simplemente *Naturaleza*, que contiene poemas como *Paisajes de Patagonia*:

un árbol blanco, roto
y mordido de llagas,
en el que el viento, vuelto
mi desesperación, aúlla y pasa (Mistral, 2001: 107).

Los elementos de la naturaleza muchas veces son personificados, por ejemplo la tierra, y a veces, la naturaleza en general, se perciben como la madre. Según Zemborain,

Las referencias explícitas a las relaciones humanas se trasmutan en relaciones con la naturaleza: aire-padre, luz-madre, agua-amante, animales-niños perdidos, frutas –niñas, piña-amazona, montaña-mujer, trigo-cuerpo de Cristo, pinar-madre, carro del cielo-dios, fuego-arcángel. tierra-madre (Zemborain, 2002: 100).

Al motivo de la naturaleza se añade el grupo de motivos (pan)americanos y patrióticos. Es evidente que la naturaleza, aunque tiene una presencia muy fuerte en la obra de Gabriela Mistral, es muy distinta de la naturaleza erotizada de Juana de Ibarbourou y al idílico escenario primaveral de Alfonsina Storni.

El paisaje marino aparece en la fase madura de Alfonsina Storni y de Juana de Ibarbourou, en ambos casos reflejando una crisis personal. Para Storni el mar aparece en el contexto de la premonición de su propia muerte (especialmente en *Partida* y *Yo en el fondo del mar*, del *Mundo de siete pozos* de 1934), mientras para Ibarbourou significa la soledad, el sentimiento de estar perdida, y consecuentemente un presentimiento de la muerte. Por eso usa vocabulario marino de forma más frecuente en su libro *Perdida*, que marca un momento crítico de su vida. El agua en todas sus formas (pozos y charcas, fuentes, ondas y gotas, lluvia, mar, río) es un motivo frecuente e importante en toda su obra.

Los elementos – el agua, el aire y el viento, y la tierra – se distinguen en la poesía de Gabriela Mistral (una sección de *Tala* está titulada *Materias*) y ocupan un lugar importante en toda la obra de Juana de Ibarbourou, pero de manera distinta que en la obra de Mistral. Por ejemplo, el viento y a veces la brisa, en Ibarbourou son personificados: «Y dormían los vientos enconados / En el seno profundo de los montes» (Ibarbourou, 1960: 208), son sus amigos: «Mi amigo el viento juega con espadas» (1960: 206), y el sonido que produce el viento es comparado con la música: «Los órganos del viento» (1960: 183); mientras que Mistral no comprende la naturaleza de manera tan personal porque su emoción dominante en cuanto a la naturaleza, es el patriotismo, como es evidente en el *Poema de Chile*, publicado póstumamente en 1967, la obra que Mistral va escribiendo toda su vida. Se trata de setenta y siete romances que constituyen un libro homogéneo, en el cual redescubre su país natal, recorre sus paisajes y su naturaleza, pero también trata la gente.

La noche aparece en las obras de las tres poetisas: para Storni en conexión con la muerte, para Mistral ligada al sueño, que a veces sirve como metáfora de la muerte y, para Ibarbourou conectada con la soledad, la ausencia de amor, la vigilia, y, finalmente, la muerte. Para Alfonsina Storni, la noche, la luna y la muerte forman un grupo de motivos que se entrelazan con la naturaleza. En la fase temprana, la noche es

frecuentemente conectada con el amor y las ansias amorosas, mientras que en la fase madura ocurre un cambio desde el punto de vista de la autora – la noche ya no se describe románticamente, ahora los motivos de la noche y la luna vienen acompañados por el motivo de la muerte. Un cambio semejante ocurre en la obra de Juana de Ibarbourou – la noche no es muy frecuente en los primeros libros y cuando aparece usualmente tiene connotaciones amorosas: «A dormir una noche en el campo / Y en tus brazos pasar hasta el día» (Ibarbourou, 1960: 95). Pero a partir de *La rosa de los vientos* (de 1930) la noche no aparece más en conexión con el amor, sino con el sueño, y cada vez más con el insomnio y la soledad. En *Despertar* hay un verso significativo: «Hay que matar la vigilia enemiga» (Ibarbourou, 1960: 128). La noche, acompañada por la luna llena y las estrellas, usualmente aparece en un contexto pesimista, y se oponen al alba y a la luz del día. La noche representa la muerte y el día representa la vida, semejante al tratamiento de la noche y el sueño en la obra de Gabriela Mistral, cuya noche, incluso en la obra temprana, se ve desprovista de connotaciones amorosas. Por ejemplo, *La medianoche*, es un nocturno típico. Se trata de un paisaje de noche: «Fina, la medianoche. / Oigo los nudos del rosal:» (Mistral, 2001: 333). Igualmente, *Deshecha*:

Estamos bajo la noche
las criaturas completas:
los muros, blancos de fieles;
el pinar lleno de esencia (Mistral, 2001: 397).

El símbolo de la noche y del sueño encontramos en canciones de cuna, en las cuales el niño dormido es un motivo frecuente. Por ejemplo, *Me tuviste* empieza con «Duérmete, mi niño, / duérmete sonriendo» (Mistral, 2001: 198), o en *La cajita de Olinalá* dice:

Lindos sueños
hace soñar:
hace reír,
hace llorar (Mistral, 2001: 256).

La premonición de la muerte se encuentra en la poesía de Storni ya en los libros tempranos, y sigue desarrollándose hasta su culminación en los últimos poemas, que en efecto le sirvieron de nota de suicida. También aparecen dos «submotivos»: la enfermedad y la despedida, acompañados por los símbolos de la luna, el sueño y el otoño. En el mismo contexto aparece el motivo de enfermedad, representado por el invierno y por la noche. En su poesía ocurre un cambio de la percepción de la muerte;

desde el miedo que le provoca y el sentimiento de que represente un fin definitivo; la angustia, la depresión y el pesimismo, hasta la aceptación de la muerte como parte del ciclo de la vida. El poema que destaca es *Épitafo para mi tumba* (publicado en 1925 en *Ocre*), por la ironía en cuanto al sentimiento de la muerte próxima. El texto empieza muy directamente – «Aquí descanso yo: dice Alfonsina...» (Storni, 2002: 121), y continúa con los símbolos de la muerte propios de su poesía: el sueño - «Duermo mi sueño eterno a pierna suelta...» (Storni, 2002: 121), «La mujer, que en el suelo está dormida,...» (Storni, 2002: 122), la naturaleza, las estaciones - «El verano mis sueños no madura, la primavera el pulso no me apura» (Storni, 2002: 121) y la luna - «Nace la luna nueva» (Storni, 2002: 122).

Un proceso semejante ocurre en la poesía de Juana de Ibarbourou, quien en su obra temprana tiene una actitud desafiante ante la muerte, pero, pasados los años y avanzada su vida, la muerte se vuelve en una presencia constante, hasta que se convierte en una amenaza y, consecuentemente, en una preocupación poética. *La última muerte* (de *Perdida*, 1950) ofrece una buena ilustración:

Ahora tengo la muerte
Sin voz, sin ojos, sin color ni cara,
La que no es presencia, ni paisaje,
Ni terrena esperanza (Ibarbourou, 1960: 202).

La muerte también está presente en toda la obra de Gabriela Mistral, puesto que su vida personal fue marcada por las muertes de personas queridas, especialmente la de su amante joven (al que dedica *Los sonetos de la muerte* que resultan ser su entrada al mundo poético), su madre y su hijo adoptivo. Está muy presente en *Desolación*, por ejemplo en *Los huesos de los muertos* que emana la conciencia de una separación final:

Los huesos de los muertos
hielo sutil saben espolvorear
sobre las bocas de los que quisieron.
¡Y éstas no pueden nunca más besar! (Mistral, 2001: 99).

En *Tala* (de 1938) la muerte es el motivo central de la sección *La muerte de mi madre*, mientras que en los libros posteriores aparece de manera indirecta, en conexión con el motivo de sueño. Todo ello lo lleva más lejos en su última obra (*Poema de Chile*), donde su voz poética es su voz propia de la ultratumba.

Otro motivo en que coinciden es la religión, o más precisamente, la religiosidad. Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, puesto que en su vida privada eran muy

religiosas, lo expresaban mediante su poesía donde lo religioso se encuentra como el tema de poemas y como motivo recurrente. Para Mistral, la religión es una presencia constante, pero como tema de su poesía, es más destacado en *Desolación*, el primer libro, publicado en 1922; mientras que Ibarbourou escribe *Fundación de la Iglesia Católica* y *Amor divino* de Azor en que predominan los motivos religiosos. En ambos casos se trata de una religiosidad panteísta, con rasgos de franciscanismo. Alfonsina Storni, por otra parte, aunque abiertamente atea, no excluye motivos bíblicos de su poesía y escribe *Dejad dormir a Cristo*, con temática exclusivamente religiosa.

Los temas y motivos más frecuentes de las tres poetas coinciden casi completamente, pero lo que difiere son sus puntos de vista, y esto es más evidente con respecto al tema del amor. El amor se puede considerar el tema central de Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, y definitivamente un motivo importante de Gabriela Mistral. Hay que tener en cuenta que, según Robert Lima, la sociedad acepta la relación amorosa dentro del matrimonio, o que conduce al matrimonio, especialmente en las sociedades hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, los hombres siempre han tenido el «derecho» de expresar sus sentimientos amorosos (incluso la manifestación física del amor), fuera del matrimonio, sin causar escándalos porque la sociedad toleraba este tipo de expresión sexual hasta cierto punto. Pero, este «derecho» ha sido negado a las mujeres. Cada salida del marco del matrimonio ha sido condenada «como adulterio de la casada y como prostitución de la soltera» (Lima, 1984: 42). Es evidente que existen dobles normas éticas, y se aplican no solo a la vida social y familiar, sino también a la literatura, y, en el caso de las tres poetas estudiadas, a la poesía amorosa.

En el mundo hispánico no ha sido menor categoría la contribución de cuatro voces femeninas de gran fama internacional. Mediante Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou se oyó por primera vez en las letras hispánicas un grito femenino de hondo erotismo. En estas cuatro mujeres hispanoamericanas la forma expresiva ha sido la poesía, pero su impacto sobrepasa los límites literarios, ya que sus obras directa o indirectamente, proponen la igualdad sexual de la mujer a base de motivaciones libidinosas que paralelan a las del hombre (Lima, 1984: 43).

Gabriela Mistral es un caso específico, y por eso no era considerada escandalosa en cuanto al tema de amor; el amor está presente, pero se trata del amor platónico, del amor en potencia, sin manifestaciones físicas. Perdió a su amante en la juventud y este abandono inesperado marcó toda su vida, y ha causado incluso que evitara el contacto

sexual, rechazando la oportunidad de establecer relaciones con mínimas tendencias a desarrollarse en algo más que platónicas. Según Lima, «la fidelidad a la memoria de un amor ya finado y evasión de otra posibilidad de amar caracterizan la vida de la mujer y la poesía de Gabriela Mistral» (Lima, 1984: 51). El amor como motivo aparece más frecuentemente en el primer libro, *Desolación* (1922) y más tarde este motivo evoluciona en el amor maternal. En *Palabras serenas* concluye: «la vida es oro y dulzura de trigo / es breve el odio e inmenso el amor» (Mistral, 2001: 104), que se puede interpretar como la actitud de la autora frente al amor, mientras en los primeros versos de *Canciones de Solveig I* se da a entender que no pierde la fe en amor: «Eterno amor, te espero todavía» (2001: 119). Por eso, el amor de sus poemas, que estaba dentro de las limitaciones impuestas, no se consideraba «problemático» por la sociedad, que en cambio se concentraba en otros aspectos de su poesía y vida personal que mantenían la imagen pública de la poeta – la maestra rural y la gran ilustradora, eternamente dedicada a la enseñanza y a su país.

En Alfonsina Storni «se destaca un conflicto de suma magnitud entre su libido y el impulso de encaminar al sexo femenino hacia una nueva posición igualitaria en relaciones sexuales» (Lima, 1984: 51). Por una parte, se rebela contra la posición femenina tradicional y es abiertamente partidaria de la liberación sexual, que confirma no solo con su vida personal, sino con su poesía. El ejemplo más conocido es *Tú me quieres blanca* (de 1918), donde, siguiendo la misma línea en que Sor Juana Inés de la Cruz (*Hombres necios*), ataca y desafía el doble criterio que se aplica a los hombres y a las mujeres en cuanto a sus actividades sexuales. Hay que mencionar otros poemas significantes, como por ejemplo *Hombre pequeñito* o *Uno*, donde la mujer es el sujeto activo y el hombre un objeto sexual. La poeta asume e invierte la típica actitud masculina y lo verbaliza en forma de poema. Pero, por otra parte, al mismo tiempo es conservadora, porque su mirada nunca se convierte en acción.

Desde mi asiento, inexpressiva, espío
sin mirar casi, su perfil de cobre.
¿Me siente acaso? ¿Sabe que está sobre
su tenso cuello este deseo mío
de deslizar la mano suavemente
por el hombro potente? (Storni, 1994: 324).

Confiesa que no puede vivir sin amor, y a pesar del hecho de que claramente exprese su oposición a las estructuras sociales tradicionales que oprimen a las mujeres,

en sus relaciones amorosas asume el papel destinado a la mujer, la pasividad. Según Lima, «su adherencia a la causa feminista toma segundo lugar frente al instinto sexual» (Lima, 1984: 53).

En la obra de Juana de Ibarbourou «no existen la búsqueda imaginaria de Delmira Agustini, la frustración del sexo de Gabriela Mistral, o la dicotomía de Alfonsina Storni» Lima (1984: 54). Ella, o más precisamente su voz poética, goza de su cuerpo, de su belleza y juventud, entregándose enteramente a su amante y reconectándose con la naturaleza. En *Salvaje* declara: «Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena» (Ibarbourou, 1960: 50) y por eso se dirige a su amante: «Te doy mi alma desnuda» (1960: 19) y le invita: «Amémonos.» (1960: 11), en poemas epónimos. Aunque es bastante explícita en la expresión de sus deseos sexuales y en la descripción del acto amoroso, no presenta una amenaza a la moralidad social, porque a pesar de ser muy explícitos, sus poemas son dedicados a su esposo, ubicándose dentro del marco permitido. También, insistiendo en el lazo con la naturaleza, en el gozo dionisiaco y en la sensualidad sana y natural, hace que su poesía erótica sea aceptable; la vida como es descrita en sus poemas, conduce a un equilibrio mental y físico. Su única preocupación es la fugacidad de la vida y el miedo de que este gozo juvenil se acabe. Y tiene razón, puesto que en su fase madura no le quedan más que las memorias del amor pasado. Sin embargo, «Juana de Ibarbourou vive el momento de su plenitud sexual en el reconocimiento estoico de que la condición humana es irónica y cruel, sobre todo con respecto a la sexualidad» (Lima, 1984: 58).

Según Lima, las tres poetisas, precedidas por Delmira Agustini, son «cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica» (Lima, 1984: 58), pero hay que destacar que, aunque el momento erótico está muy presente en sus poemas, no hay elementos pornográficos, ni lenguaje obsceno. Simplemente, «han revelado en palabras íntimas sus ansias sexuales – [...], quietistas en el caso de Gabriela Mistral, feministas según la expresión de Alfonsina Storni, y paganas en los cantos de Juana de Ibarbourou» (Lima, 1984: 58). Expresando su sexualidad, desafían a la sociedad hipócrita que había querido controlar y hasta ignorar el erotismo femenino.

4. La transgresión en las vidas y en las obras de Storni, Mistral e Ibarbourou

Después de haber definido el marco permitido y de haber comparado los temas y los motivos más frecuentes de las tres autoras estudiadas, hay que observar sus salidas del marco, o las subversiones que hicieron dentro del mismo.

Aunque Mistral, Storni e Ibarbourou no eran feministas en el sentido moderno, ni pertenecían a grupos u organizaciones feministas, es obvio que mediante sus obras iniciaron cambios importantes en la percepción pública de la mujer como poeta. Según Gutiérrez Estupiñán, «son innumerables las estrategias de subversión; unas más evidentes que otras. Y no todas las escritoras las cultivan» (Gutiérrez Estupiñán, 1996: 4). Pero, las tres poetas estudiadas, continuando una larga tradición inherente a la historia de la literatura hispanoamericana (para mencionar solo Sor Juana, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Delmira Agustini), desarrollan sus modos de expresión específicos que resultan en el cambio del canon literario.

La revisión del canon que efectúa la literatura femenina latinoamericana coincide con las enmiendas que hacen las literaturas femeninas de otras lenguas integrando temas antes "prohibidos," como la sexualidad de la mujer, la denuncia de la opresión patriarcal, la búsqueda de la identidad, lo que supone el proceso de escribir para una mujer en la sociedad actual. Se distingue de las otras literaturas por incorporar la problemática tercermundista del colonialismo, del silencio ocasionado por la tortura política, y de la violación ecológica (Martínez, 1999: 1).

Alfonsina Storni era transgresora primariamente en el campo de su vida personal y esto se refleja en su poesía. Eligió ser madre soltera una época en que su elección se consideraba vergonzosa. Además era joven y estaba completamente sola en Buenos Aires, una ciudad grande, sin empleo y sin seguridad. Hay que mencionar que ser escritor en aquella época, no se consideraba un trabajo «verdadero», y menos aún ser escritora. Por eso, al conseguir un puesto docente, regresa al marco permitido en la época: la enseñanza, porque comprende el cuidado de los niños, un rol considerado natural para las mujeres. Ser madre soltera es un trabajo difícil y requiere coraje; por eso se puede concluir que un siglo atrás fue por lo menos doblemente difícil, por el estigma social. No sorprende, pues, que algunos de sus amigos se enteraron de su «*hijo fruto de amor*» (Storni, 1994: 52) cuando ya era casi adulto. Otra elección personal de Alfonsina Storni que resulta transgresora fue la soltería, y aunque no son confirmadas, mantuvo relaciones con algunos hombres y tenía una activa vida social; frecuentaba lugares donde se reunían artistas, escritores, poetas. Su vida personal, atormentada hasta cierto

punto, se refleja en su poesía, no tanto en las metáforas o en el vocabulario, sino en la actitud, la manera directa de expresión de sus sentimientos amorosos (que incluyen el deseo sexual) y la franqueza que lo acompañaba. Aunque ahora algunas imágenes que se refieren al amor (y primariamente al amor sexual) no resultan tan innovadoras y sorprendentes como en el tiempo de la publicación, hay que considerar las circunstancias sociales que no permitían la activación del papel de la mujer. Además, Alfonsina Storni expresaba su opinión sobre importantes temas sociales en artículos publicados en varios periódicos, sin conformarse con ser «la poetisa» cuyos poemas sirven de adorno en las páginas de revistas para mujeres, entre los consejos de belleza, recetas de cocina y la última moda de sombreros.

A primera vista, Gabriela Mistral se halla dentro del marco permitido. Se trata de una maestra casta, dedicada a la educación de los niños, de los indígenas, de los pobres. Tiene una vida regular, sin escándalos (por lo menos conocidos durante su vida, porque años después de su muerte se trataron de inventar algunos). Además ama y sirve a su patria. En cuanto a su poesía, se halla dentro del marco también. Sus temas centrales: la naturaleza, el patriotismo, el amor platónico, la maternidad frustrada, la escuela y la religión, aunque no se puede negar la fuerte presencia de la muerte, son temas permitidos para una mujer. No obstante, su transgresión es probablemente la mayor de las tres poetisas: ganó el Premio Nobel. El hecho de entrar a los cánones literarios representa una transgresión, porque la literatura «seria» ha sido reservada a los hombres. Sin embargo, la primera galardonada en el continente sudamericano para literatura, ha sido una mujer. Pero, la situación no es muy distinta en otros continentes: en total, desde 1901, el Premio Nobel fue otorgado a 851 hombres y a solamente 49 mujeres. En más de un siglo que lleva entregándose, lo recibieron 14 latinoamericanos. En 1945 lo recibió Gabriela Mistral. Se trata del primer Premio latinoamericano para la literatura, y de la primera mujer latinoamericana ganadora del Premio. Fue precedida solamente por el argentino Carlos Saavedra Lamas, que en 1936 ganó el Nobel de la Paz por haber mediado con éxito en la guerra de Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935. En el campo de la literatura la siguieron algunos de los nombres más destacados de la literatura hispanoamericana (Miguel Ángel Asturias en 1967, Pablo Neruda en 1971, Gabriel García Márquez en 1982, Octavio Paz en 1990 y Mario Vargas Llosa en 2010). El hecho de que Gabriela Mistral siga siendo la única mujer de la América Latina que

recibió este premio prestigioso para la literatura, y de que sea una de solo catorce mujeres ganadoras en esta categoría de todo el mundo, confirma que la literatura ha sido un campo reservado para hombres.

En cuanto a su vida personal, Juana de Ibarbourou se halla dentro del marco socialmente permitido y aceptado. La única casada de las tres poetas estudiadas y con un hijo, su vida familiar era adecuada y tal como se esperaba de una mujer. Participa en actos culturales y da conferencias, pero su vida personal es retirada y restringida a su hogar y su familia. Esto puede ser una de las razones de la aceptación social. En cuanto a su poesía, se encuentra dentro de los límites aceptables. Los temas que trata se hallan dentro del marco (la naturaleza y el amor como temas centrales), pero la transgresión ocurre en su tratamiento de los temas: el amor que menciona no es platónico y abstracto sino corporal, y su naturaleza, viva, fragante y encantadora, es erotizada en su obra temprana. Sin embargo, fue aceptada porque su poesía amorosa era dedicada a su esposo (aunque Unamuno⁴ le reprocha la libertad de expresión) y a primera vista se hallaba dentro del marco. No obstante, la transgresión verdadera está en la activación del papel de la mujer en las relaciones amorosas entre la mujer y el hombre, mediante el uso de recursos gramaticales (el imperativo) y mediante la inversión de motivos mitológicos, o más precisamente el arquetipo de la mujer pasiva, que espera la acción por parte del hombre. De las tres, es la más cercana a la escritura femenina tal como es definida por Cixous, según la cual el propósito general de *écriture féminine* es que las mujeres escriban con sus cuerpos. Juana de Ibarbourou describe su cuerpo, que representa un gozo. Según Martínez:

La mujer se autodefine como sujeto textual y cuenta su historia, independientemente de la que le habían inventado los hombres. El resultado ha sido una literatura erótica sin

⁴ Miguel de Unamuno, en su carta a Juana de Ibarbourou de 1920, después de la publicación de *El cántaro fresco*, escribe: «Señora doña Juana de Ibarbourou: He leído, señora mía, primero con desconfianza y luego con grandísimo interés y agrado su libro *Lenguas de diamante*. La desconfianza es en mí antigua por lo que hace a poesía de mujeres. El soplo poético de una Safo que desnuda castamente su alma – que cuesta más que desnudar el cuerpo – en sus versos, desapareció casi con el cristianismo. Después, el llamado amor místico ha sido una hoja de parra, cuando no una máscara. Aquí, en nuestra España v. gr. creo que los versos más cálidos son los de Carolina Coronado [...]. Una mujer, una novia, aquí, no escribiría versos como los de usted aunque les vinieran a las mientes y si los escribiera, no los publicaría y menos después de haberse casado con el que se los inspiró. Y si una mujer aquí, se sale de la hoja de parra de mistiquerías escritoras es para caer en cosas ambiguas y malsanas. Por eso me ha sorprendido gratísimamente la castísima desnudez espiritual de las poesías de usted, tan frescas, tan ardorosas a la vez. Y al enviárselas, como me pide a J. R. Jiménez y a los Machado, se las recomiendo» (Puentes de Oyenard, 1998: 25).

inhibiciones, en donde deseos, pasiones, fantasías, lo subconsciente y lo sexual, se codifican con un notable predominio de metáforas táctiles (Martínez, 1999: 4).

Esta afirmación vale indudablemente para la poesía de Juana de Ibarbourou. Además, es posible que haya sido generalmente aceptada porque su expresión era distinta de la vanguardista; sus poemas eran alegres y llenos de vida, su lenguaje y su sintaxis casi intactos por la estética vanguardista, no estaba atormentada por crisis personales, existenciales o morales, el amor que representa es sano y natural, en otras palabras, esta mujer con raíces salvajes simbolizaba el regreso a la naturaleza en un tiempo de rápida industrialización y urbanización, que dejó al hombre de la época un poco asombrado.

Aunque, según Virk (2003: 240), las tres poetisas estudiadas pertenecen al período feminista y, después al período de las mujeres⁵, ellas no son feministas en el estricto sentido de palabra. Sin embargo, en sus obras hay algunos rasgos por los cuales las podemos considerar precursoras del feminismo en la literatura hispanoamericana. La que más se aproxima al sentido moderno del feminismo es Alfonsina Storni, que en los términos de Hélène Cixous, desafía la oposición binaria «masculino–femenino» con su ensayismo y con sus ideas de liberación sexual. En efecto, Storni desafía el papel de la mujer que le designa la sociedad y asume algunas actitudes consideradas masculinas, empezando por su elección de trabajo, hasta sus elecciones en su vida personal. En los dos campos ella exige (y tiene) mayor independencia, que en el momento social le es permitido. La que, en cuanto a su estilo poético y elección de temas, a primera vista pertenece a lo que Showalter llama el período femenino (el primer período, el período de imitación de los modelos tradicionales) es Juana de Ibarbourou, aunque, al mismo tiempo, ella pertenece al tercer período y se aproxima a la *écriture féminine*, gozando su cuerpo y escuchándolo al escribir. A Gabriela Mistral es difícil de clasificarla porque no es feminista según definiciones modernas de feminismo, ya que es bastante tradicionalista en cuanto al rol de la mujer en la sociedad. Sin embargo, es ilustrada e insiste en la educación para las mujeres, lo que definitivamente da más poder a las mujeres en relación con los hombres. Por eso, y por su entrada en el mundo masculino de los premios Nobel, la podemos considerar feminista en ciertos aspectos.

⁵ Según Elaine Showalter (1971), las mujeres en la literatura se puede clasificar en tres fases: la fase femenina (1840 – 1889), la fase feminista (1890 – 1920) y la fase de las mujeres (1920 – los años sesenta del siglo XX).

5. Conclusión

Después de haber analizado la transgresión en las vidas y en las obras de las tres poetisas estudiadas, se puede concluir que las tres no eran transgresoras abiertamente, sino que eran sutilmente subversivas: a primera vista, las tres se encontraban dentro del marco permitido, pero al mismo tiempo extienden sus límites y los hacen más cómodos. Aunque hoy en día la transgresión de Storni, Mistral e Ibarbourou no nos parezca nada especial en cuanto a las técnicas poéticas, estilo o temas; aunque las metáforas percibidas en el tiempo de la publicación como muy audaces o el vocabulario que no se consideraba digno de una mujer, ahora nos parezca convencional, según Oviedo, «sus símbolos no podían ser más consabidos: pétalos que se abren, corolas deshechas, poros dilatados, espinas que hacen sangrar...» Oviedo (2002: 277), «lo que es evidente es que las escritoras latinoamericanas han ingresado en el canon y lo han transformado» Martínez (1999: 6).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2003), «Retórica de la escritura femenina», en Genara Pulido Tirado (ed.): *La retórica en el ámbito de las Humanidades: Seminario 2002-2003*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 23-30, en [<http://escritorasyescrituras.com/cv/retorica.pdf>] (Consultado: 02/02/2016).
- BASSNET, Susan (1990), *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, New Jersey, Zed Books.
- BOSSIO, Sandro (2001): «Diálogo con Carmen Ollé: No existe literatura femenina, sino literatura universal», *Ciudad Letrada* n.º 9, en [<http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000233/Dialogo-con-Carmen-OlleNo-existe-literatura-femenina-sino-literatura-universal>] (Consultado: 02/02/2016).
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores (1997), *La excepción y la regla*, México, D. F., UNAM.

- CIXOUS, Helene (1992), «Iščitavanje spolne razlike u književnom tekstu: dva monologa», en Ratko Vince (ed.), *Treći program Hrvatskog radija*, n.º 36 Zagreb, Hrvatski radio, pp. 171-177.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (2004), *Obras completas. I Lírica persona*, México, D. F., Fondo de cultura económica.
- DELGADO, Josefina (2001), *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Buenos Aires, Planeta.
- FRANCO, Jean (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1996): «Escritura femenina y estereotipos», en [<http://sincronia.cucsh.udg.mx/gutierre.html>] (Consultado: 21/08/2015).
- HUMM, Maggie (1994), *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Hempstead, Harvester Whitesheaf.
- IBARBOUROU, de, Juana (1960), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- LIMA, Robert (1984), «Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica», *Revista de estudios hispánicos*, XVIII, Pennsylvania, pp. 41-59.
- MARTÍNEZ, Adelaida (1999): «Feminismo y literatura en Latinoamérica», en [http://www2.ups.edu/faculty/velez/Span_301/html/supple/femlitlat.DOC] (Consultado: 02/02/2016).
- MISTRAL, Gabriela (2001), *Poesías completas*, Barcelona, Editorial Andrés Bello.
- OVIEDO, José Miguel (2002), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAZ, Octavio (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México D. F., FCE.
- PEPPINO BARALE, Ana María (2008): «Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas una reflexión incluyente», *Multidisciplina* n.º 1, en

[http://www.acatlan.unam.mx/multidisciplina/file_download/27/multi-2008-10-12.pdf] (Consultado: 09/02/2016).

PUNTES DE OYENARD, Sylvia (1998): «Apuntes para una biobibliografía de Juana de Ibarbourou», en Sylvia Puentes de Oyenard (ed.), *Juana de Ibarbourou: Obras escogidas*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

RIVERO, Eliana (1994): «Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana», *Inti: Revista de literatura hispánica*, 40, en [<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/4>] (Consultado: 09/02/2016).

SERVÉN DÍAZ, Carmen (2008): «Canon literario, educación y estructura femenina», *Ocnos*, 4, Valencia, pp. 7-20.

SHOWALTER, Elaine (1971): *Women's liberation and literature*, New York, Harcourt.

STORNI, Alfonsina (1994): *Poesías completas*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

STORNI, Alfonsina (2002): *Selección poética*, México, Editores Mexicanos Unidos.

TORRES ORTIZ, Víctor (1992): «El canon y la literatura latinoamericana», *Mester* n.º 21(2), Los Ángeles, University of California, en [<http://escholarship.org/uc/item/1h5506rz>] (Consultado: 09/02/2016).

VIRK, Tomo (2003): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*, Ljubljana, Filozofska fakulteta.

VOLLMAR, Rob (2003): «Minority Report», en [<http://www.ninthart.com/display.php?article=494>] (Consultado: 28/12/2007).

WOOLF, Virginia (1989), *A Room of One's Own*, New York, Harvest Books.

ZEMBORAIN, Lila (2002): *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*. Rosario, Betriz Viterbo.