

El canon patriarcal en la obra de dos poetisas argentinas del siglo XIX: Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández

Ramón Muñiz Sarmiento

Entre los pocos críticos que han estudiado la producción literaria de Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández destacan Bonnie Frederick y María Vicens. A pesar de los esfuerzos de las investigadoras mencionadas, las escritoras en cuestión continúan siendo figuras muy poco conocidas en los estudios literarios latinoamericanos. El presente ensayo tiene como propósito analizar parte de la labor poética de ambas teniendo en cuenta que Josefina Pelliza de Sagasta ha sido valorada mayormente como novelista o periodista mientras que Silvia Fernández constituye una personalidad rara vez mencionada. Sus obras líricas nos sirven para comprobar el férreo canon temático al que se ve sometida la literatura de la mujer durante el siglo XIX en América Latina. Sus creaciones exploran asuntos muy limitados al concepto de feminidad, lo que trae como consecuencia una homogeneidad discursiva, compartida por la mayoría de las autoras a lo largo del continente. Leer la obra de estas escritoras nos lleva a ampliar el diapasón de la poesía escrita por mujeres en el Cono Sur y a comprender mejor el salto cualitativo que posteriormente, durante el siglo XX, llevarán a cabo voces como las de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral o Alfonsina Storni, quienes resignifican los mismos temas abordados por sus antecesoras trayendo como resultado una revolución poética hasta entonces inédita entre las mujeres.¹

Acercarse a la obra de Pelliza y de Fernández conlleva observar los vaivenes y la evolución del discurso lírico femenino decimonónico que en un principio alabó la maternidad sagrada, el amor ideal y metafísico entre los amantes o la llegada del progreso, pero que más tarde fue siendo capaz de aventurarse en asuntos más atrevidos como la reflexión en torno a la existencia y la nada o al trabajo con la estética modernista. Frederick sitúa a Pelliza y a Fernández como miembros de la generación del 80 de la literatura argentina, aunque tradicionalmente esta es una generación que se ha estudiado fundamentalmente a través de sus representantes masculinos. Sin embargo, Frederick plantea que, debido al abundante número de autoras que escribían en aquel momento, puede pensarse en enmarcar a la primera generación de escritoras de la nación sureña alrededor de estos mismos años. Además de Pelliza y de Fernández, otras mujeres como Agustina Andrade (1861-1891), Emma de la Barra (1861-1947), Lola Larrosa de Ansaldo (1859-1895), Eduarda Mansilla de García (1838-1892) y Edelina Soto y Calvo (1844-1932) contribuyeron por esa época al oficio de las letras, un fenómeno bastante curioso si se tiene en cuenta el papel privado y secundario

que la sociedad patriarcal había asignado a la mujer. Para Frederick, “[t]hese women were numerous enough to form the first real generation of women writers in Argentina” (“In Their Own Voice” 282).

Tanto Frederick como Vicens hacen referencia a las posiciones ambivalentes o ambiguas de Josefina Pelliza de Sagasta, quien—a pesar de haber escrito numerosas páginas en prácticamente todos los géneros literarios (poesía, narrativa, ensayo breve, periodismo) y de haber defendido con tenacidad derechos como la educación de la mujer o la escritura femenina en sociedades que se preciaban de ser civilizadas—se mantiene aún muy apegada al modelo de madre hogareña tradicional que propugnaba el orden patriarcal. María Vicens ha visto esta ambigüedad como una especie de negociación que establecen las escritoras para conseguir autoridad y cierto nivel de reconocimiento en un medio que ve la creación literaria femenina como una incursión curiosa o un ensayo atrevido de ciertas mujeres que rebasan los límites de su papel social.

Según Frederick y Vicens, Pelliza de Sagasta polemiza sobre el tema de la mujer, muy discutido en la época, con al menos dos personalidades: primeramente, en 1876, desde las páginas del periódico femenino *La Ondina del Plata*, con la también escritora María Eugenia Echenique; y posteriormente, en 1878, con Jorge Argerich, quien publicaba en la revista *El Álbum del Hogar*, también dedicada al público femenino, bajo el seudónimo Da Freito. Resumiendo ambas discusiones, y dejando a un lado las ideas más conservadoras de la escritora, es meritorio resaltar que Pelliza toma partido por asuntos serios que atañían a la mujer de la época (dígase la voluntad para escoger a su compañero de matrimonio—decisión en la que muchas veces no participaba—, la realización de matrimonios civiles, la patria potestad de la madre sobre los hijos o el derecho de la mujer a escribir), aunque en el caso de la literatura, Pelliza hace la salvedad de que esta debía constituir una actividad secundaria comparada con la labor fundamental de madre y esposa:

... la mujer literata, cuando no olvida el zurcido, el aseo y dirección del hogar, el amor a la familia y ama más a esta que a sus papeles... cuando esa mujer, después de ser esposa, madre y ángel del hogar llega ser escritora: yo digo y aseguro a Ud., señor Da Freito, que esa mujer es digna de aprecio, de profundo respeto y hasta de ayuda y simpatía. (cit. en Vicens 82)

Esta posición puede interpretarse, como ha explicado Vicens, como una estrategia para penetrar en el campo intelectual, dominado por los hombres. Sin embargo, dicha actitud moldea y determina en muchas ocasiones la forma de escribir de las autoras. La poesía, en el caso de las escritoras, es un género que la mayoría de las veces trata de acoplarse a los dictados de la razón patriarcal. Con la negociación, la escritora también renuncia forzosamente a su libertad creativa. De este modo, la poesía femenina decimonónica se estereotipa; se tipifica en ciertos parámetros que pueden ser identificados fácilmente, sobre todo en cuanto a los temas que predominan. Como bien advierte Bonnie Frederick, escritoras como Josefina Pelliza de Sagasta debían prácticamente ofrecer disculpas en los prólogos de sus libros por apropiarse de un espacio que no les correspondía o, por otra parte, se veían obligadas a desvalorizar sus trabajos con el fin de encajar en el ideal de modestia femenina (*Wily Modesty* 59-60). Gran parte de la producción poética de Josefina

Pelliza de Sagasta, así como la de Silvia Fernández, sirve a ese mismo ideal de feminidad de la época, puesto que se enfoca en los asuntos tradicionales de la literatura femenina. Como expresa Frederick: “The great task of the women writers of the 1800s was to invent a role for the professional woman writer that would balance the demands of feminine modesty in their lives and the need for discursive authority in their work” (*Wily Modesty* 43). A continuación, se estudian algunos de los temas abordados en la lírica de ambas para comprobar una vez más la invariabilidad temática manifiesta en gran parte de la poesía femenina latinoamericana durante todo el siglo XIX.

La poesía escrita por las mujeres en la centuria decimonónica es generalmente asumida por los intelectuales de la época como extensión de la feminidad. Graciela Batticoure ha estudiado toda la fantasmática creada por el poder patriarcal a la que tenía que hacer frente una mujer con inquietudes intelectuales en su libro *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. La autora plantea que la creación literaria femenina de aquella época está atravesada por *múltiples condicionamientos* entre los que pueden destacarse: la necesidad de *saber callar, disimular* para no parecer ridícula y pedante; por otra parte, mostrar pudor, prudencia, timidez, vergüenza, recato, castidad y honor, “valores todos muy estimados en la vida de las mujeres” (111-14).² El volumen *Pasionarias*, que funciona como recopilación de la obra de Josefina Pelliza de Sagasta, está encabezado por una serie de cartas o escritos que le remiten a la escritora algunos de los más prominentes intelectuales de su entorno, entre los que cabe destacar a Juan Bautista Alberdi y Bartolomé Mitre. Estas breves esquelas cumplen la misión de enaltecer la figura y el trabajo poético de la autora. Sin embargo, su valor actual radica en que nos informan sobre el canon poético femenino del siglo XIX. Si resumimos el contenido de los mencionados escritos laudatorios, casi todos reparan en el cariz sensible y delicado, entiéndase femenino, de los versos de Pelliza de Sagasta. Alberdi, por ejemplo, los califica de “imágenes delicadas que tocan el infinito con alas de luz” (6). Carlos Guido Spano, otro de los intelectuales que remite sus criterios a Pelliza, le dice: “Tendría por inconveniente señalar cualquier imperfección en él (se refiere al libro) a lo que de modo alguno me juzgaría autorizado” (4). No deben leerse estas palabras como un acto totalmente reverencial o de reconocimiento al talento de la escritora. Al contrario, este criterio es una especie de visa otorgada a un sujeto que se aventura en terreno extraño o prohibido. ¿Cómo se explica que si se sometía a crítica profesional el trabajo de los intelectuales hombres no se hiciera lo mismo con el de las mujeres? Las escritoras o recibían alabanzas exageradas, impostadas, o bien sus obras eran objeto de la condena total y a veces cruel por rebasar los límites del rol femenino. La literatura escrita por la mujer no era vista con seriedad, ni considerada como materia digna de análisis, aunque el lenguaje con el que se calificaba pudiera, en primera instancia, parecer encomiástico. La mujer escritora no constituye una norma en la época; por tanto, no existe supuestamente la necesidad de valorar con seriedad crítica su trabajo—con el hecho de sentirlo y dedicarle algunos halagos ya era suficiente. Las palabras de Juan María Gutiérrez, dedicadas también a Pelliza de Sagasta, resultan bastante elocuentes en este sentido: “Las flores (se refiere a los versos de la escritora) no se analizan, se admiran, se gozan, y nos inspiran gratitud hacia quien las dota de perfumes y colores; por eso admiro y agradezco el ramillete de sus “Lirios silvestres” como Ud. los ha llamado en rigurosa propiedad” (7).

En primer lugar, los versos o poemas no se llaman por su nombre, sino que se alude a ellos como flores; se lleva a cabo una sustitución de lo real por un símbolo como es el caso de la flor, asumida en el imaginario popular como un objeto refinado, delicado y bello que puede crecer espontáneamente, sin artificio humano. Por otra parte, esas flores transmiten sensaciones: placer, perfumes y colores. La propia escritora los nombra “lirios silvestres” con el fin de atenuar la actividad intelectual que descansa detrás de su trabajo creador. Una vez más se repite el intento de parecer modesta o *naïve* al que se ven obligadas las escritoras de la época. Juan María Gutiérrez, con su comentario aparentemente laudatorio, ofrece clara muestra de la exclusión a la que se somete la literatura femenina del ochocientos; su terreno es simplemente el sensorial, no resistiría la crítica profesional que se basa fundamentalmente en un orden simbólico. La poesía femenina decimonónica se veía habitualmente en su época de forma muy peyorativa, aunque con aparente revestimiento laudatorio, como una labor infantil a la que es necesario alentar con cierto aplauso, pero sin acabar de concederle un sitio destacado.

Un comentario interesante resulta ser el de Bartolomé Mitre, quien le hace un reclamo muy peculiar a la escritora debido al nombre que pensaba dar a uno de los apartados de su libro *Pasionarias*, según él demasiado varonil. “Hojas de roble” no le parecía un nombre muy adecuado para una sección de poemas escritos por una mujer: “¿Por qué de roble, símbolo de la fuerza en la lucha, y no de rosa, símbolo de la gracia mística, o de jazmines, cuyo perfume penetrante trae la idea del espíritu del ideal que impregna la vida?” (8). Una vez más, en estas palabras se asocia la lírica femenina a estados sentimentales, sensoriales, y no intelectuales. El roble vendría a ser sinónimo de lo masculino, de la entereza, mientras que la rosa, el jazmín, los olores delicados se entienden como representantes de la agencia femenina, como lo correspondiente a la mujer. Sin embargo, Mitre encuentra una respuesta bastante sutil e intelectual por parte de Pelliza de Sagasta. La escritora responde que haría una fusión tanto de su hoja de roble como de aquellas solicitadas flores. Resulta imprescindible citar su contestación:

Las hojas del roble que forman el marco a mis “Pasionarias” simbolizarán siempre la fortaleza del pensamiento de donde ellas surgieron para mi gloria y demostrarán el vigor de esos espíritus privilegiados que brillan como constelaciones en el cielo de la patria. Su hoja de rosa, gemela también en fortaleza, va a impregnar con su perfume místico las hojas de mi guirnalda poética. (8)

Es decir, Pelliza aún en su respuesta tanto lo que la sociedad entendía por masculino como por femenino: roble y rosa. Aunque sus palabras tienen ese tono de negociación o cuidado típico de muchas autoras del momento, su estrategia es reconocer la presencia de su feminidad a través de la flor sin renunciar por ello al roble, al intelecto. No fomenta divisiones. Fusiona las dos nociones de género, lo que significa un paso importante si tenemos en cuenta la prevalencia conservadora de su pensamiento y el discurso femenino de la época. Con estas ideas, Pelliza transgrede las oposiciones binarias y va mucho más allá, al reconocer su propio intelecto y pensamiento.

Por otra parte, Silvia Fernández resulta aún menos conocida. Los datos y estudios en torno a su obra y figura se deben fundamentalmente a la labor crítica de Bonnie Frederick, quien se refiere a la poeta como una intelectual tan poco transgresora como Josefina Pelliza de Sagasta, que no logra rebasar los temas habituales de la lírica femenina del momento. Sin embargo, destaca en ella un detalle diferenciador del resto: lo paródico, que no era muy común cuando se trata de literatura escrita por la mujer: “Many of her poems are religious in nature, but some reveal a delightful sense of humor that sets her apart from her contemporaries” (*Wily Modesty* 160). Según Frederick, Silvia Fernández nunca se casó y vivió una existencia tranquila rodeada de sus familiares. En total publicó tres colecciones de poemas, dos de ellas llamadas *Versos* (una en 1913 y otra en 1922). La primera se tituló *Armonías del alma* y se dio a conocer cuando Fernández tenía solo 19 años. En este ensayo estudiaremos esta última, por ser la única localizable en la Biblioteca Nacional de Argentina, lo que la convierte en una muestra valiosa de la literatura femenina decimonónica.

Josefina Pelliza de Sagasta fue una figura mucho más activa en el mundo intelectual rioplatense. Se casó con Félix Sagasta en Buenos Aires, donde desarrolló su actividad poética, literaria y conyugal. Tuvo varios hijos e incursionó en otros géneros como la novela y el ensayo. Como se ha mencionado, estuvo envuelta en varios debates periodísticos donde abordó el problema de la mujer y editó el periódico *La Alborada del Plata* en 1878. Aquí consideraremos solamente su poesía recogida en la colección *Pasionarias*, puesto que es el género que estamos estudiando.

La obra poética de Silvia Fernández y Josefina Pelliza de Sagasta coinciden en varios temas, lo que demuestra el carácter uniforme de la creación femenina durante el siglo XIX. La estabilidad temática define a estas autoras. Continúa la visión de una maternidad cívica y republicana, inspirada en el modelo de la Virgen María; la mujer sigue siendo el frágil y, al propio tiempo, dedicado ángel del hogar; el esposo se ve como un salvador; el amor es metafísico, de contacto entre las almas; y la naturaleza es lejana y contemplativa. Catharina Vallejo hace referencia al rol histórico pasivo, más bien de inspiradora y musa que ha tenido la mujer, y afirma que “la mujer poeta es una contradicción, ella ha sido la belleza que ha inspirado al creador masculino” (9-10). Por tanto, llegado el momento en que la mujer siente la necesidad de expresión literaria, el patriarcado intelectual intenta controlar el discurso femenino llegando a coartar sus posibilidades y a limitar su desenvolvimiento a temas muy específicos que Vallejo describe en los siguientes términos: “Las mujeres podrían escribir, pero su escritura se sujetaría a los mismos parámetros que valían para el ángel del hogar: sentimiento, sacrificio, amor abnegado” (14). Aunque se habla en este caso de la literatura producida en la isla de Cuba, este parecer puede aplicarse perfectamente al resto de Latinoamérica.

Susanna Regazzoni, quien reúne la obra de varias autoras desde el Caribe hasta Sudamérica en su *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*, plantea criterios similares a los de Vallejo y se refiere incluso al género lírico como el mayormente permitido a las mujeres de la época: “Leer y escribir poemas era una posibilidad concedida al concepto de feminidad imperante, pero ser novelista o ensayista era un desafío a los modelos sociales vigentes” (12). Las escritoras no solo se encontraban constreñidas en cuanto a las ideas sino también en lo que tiene que ver con la forma literaria, aunque huelga señalar que en ciertos

casos las autoras decimonónicas pasan por alto estas rígidas prescripciones y se abocan al cultivo del ensayo, el periodismo, el teatro y la novela. La prosa, si bien no en todos los casos, se convierte en el vehículo propicio para opinar sobre los temas más polémicos del momento, como la educación, la esclavitud, el matrimonio, la situación desventajosa de la mujer y el enfrentamiento entre civilización y barbarie. Fue la poesía el género menos transgresor, más servil a las imposiciones y acartonado en ideas fijas cuando se trata de la literatura escrita por las intelectuales del siglo XIX. La lírica femenina tendría que esperar al influjo dejado por el modernismo para independizarse de sus ataduras, alcanzando así un índice de calidad y libertad importante durante la primera mitad del siglo XX con la labor de figuras como Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral o Alfonsina Storni, entre otras.

No resultaba sencillo para las escritoras del siglo XIX emprender carrera, trascender el canon o hacer frente a las burlas de sus contemporáneos varones. María Rosa Lojo, quien ha estudiado el tema en el espacio argentino, se refiere a las reacciones que provoca la salida de la revista femenina *Camelia* entre la comunidad letrada masculina:

El lema de la revista: “¡Libertad! No licencia. Igualdad entre ambos sexos”, le valió no pocas burlas, especialmente de un periódico rival llamado *El padre castañeta*, que publicó una poesía satírica con versos como estos: “y habrá tal vez alguno / que porque sois periodistas / os llame mujeres públicas / por llamaros publicistas.” (474)

Según Lojo, el canon tenía un rasero doble y las autoras quedaban asfixiadas en la incapacidad de cumplir con las expectativas: “esta preceptiva hacia la que se empujaba a las escritoras servía para criticarlas, en cuanto literatas, por las mismas limitaciones (lo sentimental, lo mínimo, lo doméstico, el color rosa) que la masculina vigilancia de la moral les imponía” (474). Aquí se observan claramente las contradicciones históricas del patriarcado, así como sus ambivalencias, que han estereotipado a las mujeres a través de conceptos contradictorios y enfrentados como pureza-sexualidad irredenta e irreprimible, maternidad-virginidad, ángel-demonio, por solo citar los más conocidos.

No obstante, hay que referir la incorporación de temas novedosos como el recuerdo, la infancia, o asuntos de corte más existencialista como el cuestionamiento de la nada y el misterio de la vida. Tanto para Pelliza como para Fernández, la certeza cristiana que se presentaba en las composiciones de poetas de la primera mitad del siglo como en las de la chilena Mercedes Marín del Solar, la confianza inquebrantable en la religión católica, se convierte ahora, en ciertos poemas, en duda o inquietud alrededor del tema de la existencia, de la muerte.³ La niñez es la época de oro, de la inocencia. La adultez, en cambio, se ve como la etapa de sufrimiento y despertar. La muerte es la verdad de la vida. La vida es vanidad, es un recorrido fugaz y efímero. En la poesía de Pelliza de Sagasta predominan las imágenes mortuorias, las elegías, las visiones de cementerios, tumbas, luces celestiales en medio de la oscuridad, e incluso algunas frases dejan entrever ciertas creencias en un mundo ultraterreno, espiritual, que a veces no es necesariamente el ideal cristiano sino la presencia de lo misterioso y esotérico. Más adelante nos acercaremos a estas cuestiones.

1. Maternidad, feminidad y amor en la poesía de Silvia Fernández y Josefina Pelliza de Sagasta

La Virgen María continúa siendo durante la segunda mitad del siglo XIX el modelo que inspira por excelencia la idea de feminidad y sobre todo de maternidad. Silvia Fernández abre su poemario *Armonías del alma* con una composición titulada “A María” donde se destacan dos asuntos fundamentales: la pureza de la virgen y el dolor supremo por la pérdida del hijo. Los versos siguientes constituyen un ilustrador ejemplo en este sentido:

Su corazón ardiente, apasionado,
Ha perdido en la tierra su alegría!

Alza sus bellos ojos celestiales
De lánguida mirada al firmamento.
Y sus húmedos labios virginales
Entreabre con inmenso desaliento. (7-12)

La vida de la madre queda vacía, sin sentido ante la pérdida del hijo. Según el sujeto lírico, se pierde toda alegría y lo único que prevalece es el desaliento. Pero lo significativo de estos poemas no reside en la historia en sí de la Virgen María sino en el patrón que esta marca en la conformación de la feminidad. Con poemas de este estilo se sobredimensiona la labor materna y se lleva a un plano sagrado; se convierte en ruta obligatoria de cada mujer. La feminidad no estaba completa si la mujer no llegaba a ser madre. Maternidad, según estos versos, implica sacrificio, abnegación, dolor, sin olvidar la entrega absoluta a la familia y paradójicamente la asunción del concepto de pureza. Similares ideas pueden encontrarse en su poema “La plegaria de una virgen,” donde la voz lírica ruega a María por clemencia, indulgencia y consuelo. La Virgen es el amparo, la madre de todos los pobres pecadores. De ahí la exaltación de la importancia de su función materna. Esta maternidad que brinda remanso y protección es la que se extrapola a la sociedad del momento. Una vez más, la pureza tiene una presencia bastante notable, lo que se comprueba en el último verso de esta estrofa:

Tú sola, madre adorada,
Destinada
A consolar al que llora;
Tú sola, estrella celeste,
Cuya veste
Es más pura que la aurora. (95-100)

Josefina Pelliza de Sagasta, por su parte, aplica el modelo de la Virgen al retratar a su propia madre en el poema “Recuerdo.” Los días presentados son los de la infancia, cuando la autora aún jugaba con un amigo. Mientras los padres de ambos recordaban a la luz del fuego las hazañas de la guerra, las madres hacían “la labor para sus hijos,” miraban sus juegos y alegrías (*Pasionarias* 44-46). Dentro de este cuadro de remembranza sobresale la estrofa donde la madre de la escritora se confunde con la de la Virgen:

¡Cuánta vez vi a mi madre
Envuelta por los rayos del poniente,
Qué bañaba su frente,
Como baña la aurora esplendorosa,
Con sus dedos magníficos de rosa,
La blanca espuma del audaz torrente!
Como un aureola de infinita lumbre
Que baja de los cielos,
Aquella luz de rayo circuía
Su bendita cabeza de madonna
Y algo supremo entre su luz veía,
Que clara me decía:
Esa es de la virtud blanca corona. (62-74)

Evidentemente se trata de un recuerdo estilizado donde la madre aparece como en una especie de pintura mariana, bañada por la luz celestial. La magnificación de la maternidad, su elevación al rango de actividad sublime y sacra, queda demostrada con la confusión de un personaje real (la madre de la escritora) y otro supraterráneo (la Virgen María). Este poema demuestra el arraigo que tenía el cumplimiento de la maternidad dentro del concepto de lo femenino. Una mujer sin hijos, sin un hogar donde ejercer su labor supuestamente natural, era una mujer incompleta. La paradoja aquí es que, como se ha dicho, la autora fue defensora de varios derechos que la acercan al feminismo. No obstante, el rol tradicional y patriarcal femenino estaba aún muy arraigado en ella, lo que se aprecia, con especial énfasis, en su poesía.

El rol de la madre hogareña y subalterna va aparejado con el de la maternidad virginal y es también reflejado en la poesía de Josefina Pelliza de Sagasta como una meta importante de la mujer del período. En su poemario *Lirios silvestres* la idea transmitida en torno a la relación matrimonial está ligada a la esfera privada, la pareja y, sobre todo, la parte femenina, se aísla del mundo público. La mujer se convierte en la garante del espacio de tranquilidad masculino y adquiere un papel de servidora. En “Mis deseos,” composición dedicada a su esposo, la voz lírica, evidentemente femenina, no aspira a otro anhelo que a vivir en la apacible calma del hogar junto a las hijas y al marido en un lugar preferentemente apartado de la civilización, “lejos ya del mundo y su alegría” (7), entre ríos, rodeada de aromas silvestres, arroyos, selvas. Sin embargo, su pretendido y estilizado primitivismo, en tanto busca la paz de la naturaleza, no resulta más que otra manera de establecer la femineidad basada en el rol secundario de la mujer con respecto al hombre.⁴ El patrón de ostracismo femenino sale aún más reforzado al huir del intercambio social, la mujer sigue siendo la que espera al marido al final de la tarde, la que con toda seguridad se ha encargado de hacer funcionar el mundo hogareño y familiar mientras él sale a buscar el sustento: “Rodeada de mis hijas, cariñosa, / Cual del labriego la feliz esposa / Te esperaré yo!” (8-10). Este poema puede interpretarse como la encarnación del ideal de femineidad decimonónica. La mujer es cariñosa y crea un clima agradable, acogedor y cálido para el hombre al final de su labor pública. Hay que notar que la escena bucólica que transmite es otra de las características de la poesía de la autora y del propio eclecticismo de la literatura latinoamericana del siglo XIX que se alimenta de diversas fuentes, entre ellas de la tradición poética española de los Siglos

de Oro y del Romanticismo. Esta estilización campestre hace a la composición más atractiva y en cierta medida la refresca de su carácter moral.

Otro ejemplo muy parecido es el poema “Mi amor,” donde el hombre se eleva prácticamente a la condición sublime de dios y la mujer se convierte en su fiel devota. El vínculo que se establece es el de la adoración del creyente hacia la divinidad:

Mi porvenir era antro tenebroso,
Y era oscura la noche de mi vida,
Y mi camino triste y doloroso
Donde toda ilusión era perdida.

Pero te hallé, la luz de tu mirada
De pronto iluminó la frente mía,
Redimiste mi alma abandonada
Y me diste una fe que no tenía. (13-20)

Las estrofas anteriores, de innegable parecido al comienzo del *Infierno* de Dante Alighieri, remiten a un encuentro divino que transforma por siempre la existencia del sujeto lírico. La llegada a su vida del amor, del hombre, resulta en una especie de experiencia religiosa que afirmará más adelante: “¡Gracias! Me inclino ante tu hermoso nombre / Y de rodillas como a un Dios te miro” (21-22). Luego, el poema sigue siendo toda una caterva de frases que refuerzan la condición subalterna de la mujer más allá de todo amor posible; léanse los siguientes ejemplos: “Fanática adorar cuanto tú adoras” (38), “Y estar siempre a tus pies, a todas horas” (40) o “Quiero con fanatismo respetarte” (49).

El caso de Silvia Fernández resulta diferente en cuanto a la expresión del sentimiento amoroso. Como ha planteado Bonnie Frederick, la autora jamás se casó, lo que significa un dato esencial para comprender sus ideas alrededor del romance de pareja. En sus poemas, el amor se convierte en un objeto inalcanzable, en frustración y también en motivo de tristeza al no conseguir su realización. La composición “La vida sin amor” ofrece clara muestra de este fracaso que representa un tema casi constante en la obra de Fernández. El sujeto lírico lamenta el vacío de la vida sin amor, nada en el entorno cobra sentido cuando no existen dos almas que comparten la belleza exterior. Ni el sol, ni el canto de las aves constituyen detalles agradables. El amor vuelve a verse como experiencia metafísica, más propio del alma que del cuerpo, idea que comparten la mayoría de las escritoras del siglo XIX. La unión amorosa entre las personas es incluso enmascarada a través de un lenguaje de la naturaleza que emplea, por ejemplo, alusiones como las flores:

Y si la flor de la ilusión hermosa
No confunde su aroma celestial
Con otra flor, como ella misteriosa
Con otra flor, como ella virginal;
Entonces no hay en el cenit colores... (17-21)

El poema “Ven,” también de Silvia Fernández, se convierte en una especie de invocación hacia el amante. Sin embargo, el amor está expresado en términos demasiado idílicos: “ángel mío” lo llama al encuentro para “conversar” sobre el amor. Es decir, todo queda contenido en las palabras, no se alude a ningún acto físico, no existe el anhelo de acariciar, ni las ansias de interacción corporal. El amor sigue siendo de almas, característica típica de la literatura femenina decimonónica: “Ven, que mi alma junto a tu alma / de amor y dicha rebosará” (8-9). No es que se evite el tema amoroso, sino que este intenta tomar un matiz sagrado, apartado de lo considerado pecaminoso y pagano. Para alcanzar un estadio sublime, supraterrrenal, el amor se vincula a Dios, y se espera la aprobación o santificación de la unión de los amantes por el creador; léase la última estrofa del poema para comprobar la purificación por la cual transita el vínculo afectivo. El amor no resulta verdadero si no se considera sacro, si no queda bendecido por el poder superior de Dios. Los amantes buscan la absolución a través del ruego, de la plegaria, del rito:

Ven, y elevemos nuestra mirada
 A un mundo eterno de eterno amor,
 Y en santo fuego, de fe abrasada,
 Nuestra plegaria llegue al Criador. (29-32)

2. El progreso en la poesía de Josefina Pelliza de Sagasta

Como lo hace la primera voz de la poesía femenina chilena, Mercedes Marín del Solar, durante la primera mitad del siglo XIX Josefina Pelliza de Sagasta, desde el espacio argentino, también canta a la llegada del progreso y la tecnología. Su poema “El siglo XIX” representa una síntesis de todo el ideal de la centuria. En la primera estrofa la voz lírica alaba el proceso de modernización: se acortan las distancias, se remueve lo añejo, de la hélice se pasa al vapor. La ciudad engulle al campo, al desierto, la urbanización triunfa sobre lo que se ve como “razas indómitas y malas.” Hay un discurso totalmente antiprimitivo y orientado hacia el futuro, proyectado como progreso imparable. La oposición civilización-barbarie puede distinguirse de forma clara en estrofas como la siguiente:

¡Mirad allá! En la Extensión vacía
 Donde el casco tan solo
 Del bruto americano se sentía,
 Hoy se alza una comarca de colonos;
 Y en la línea distante
 Donde el salvaje su botín guardaba,
 Hoy cruza como un lampo
 El silbido del tren sobre la Pampa,
 Dejando en el trayecto de su paso
 El rastro hermoso que el progreso estampa. (72-76)

En otras palabras, al nativo americano se trata despectivamente como salvaje y bruto. La América virgen ha sido poblada por los colonos que son ahora los supuestos héroes y responsables de la civilización. Al casco del caballo se ha impuesto el silbato y la velocidad del tren como símbolo de adelanto y comunicación. La urbe se ha enfrentado a la soledad

campestre. Para la mentalidad decimonónica, la ciudad es símbolo de civilización y progreso, aspecto que se aprecia claramente en esta composición. América se contempla como hija de la civilización europea incorporada al mundo por la obra del siempre admirado Colón: “América, la virgen con sus selvas; / Europa con su industria y su grandeza...” (15-16). Al pretendido nuevo continente le ha tocado la tarea de modernizarse, de conquistar su libertad, de fundar naciones y repúblicas, proceso que el sujeto lírico observa como sinónimo también del progreso arrollador:

Ahí la tenéis: República Argentina
 Ondeando al aire, libre su bandera,
 Pisando está sobre la vieja ruina,
 Mientras sonriente la caduca Europa
 A contemplarla con amor se inclina. (72-76)

América es una nueva tierra de realización, una suerte de oportunidad novedosa para la humanidad completa. Es este un discurso nacionalista que comulga con el ideal de progreso patriarcal. Resulta interesante observar en el poema el empleo de la imagen del cóndor como ave que se proyecta hacia el porvenir y sube a elevadas alturas. Es, por tanto, comparable al espíritu de la centuria. De esta forma pensaban los intelectuales del momento, de manera ascendente. El cóndor sale del fondo mismo de lo caótico, de las tinieblas, para elevarse hacia la luz del cielo, donde atraviesa las nubes como símbolo de conquista y transformación; de lo primitivo se avanza incesantemente a lo civilizado:

El siglo se estremece
 Con temblores de orgullo sobrehumano,
 Mientras el porvenir radiante crece
 Remontando su vuelo al infinito,
 Como cóndor que siente
 El valor de sus fuerzas en sí mismo;
 Y con gritos de triunfo y de victoria
 Hiende las aéreas nubes
 Y se eleva del fondo del abismo!... (84-92)

Finalmente, la última estrofa del poema puede leerse como una síntesis de la época. Todo se alcanza a través del conocimiento, del pensamiento: “fuego sagrado / Que en la frente del hombre Dios pusiera” (100-101). Asimismo, la idea y la industria iluminan los tiempos nuevos sacando al hombre del abismo profundo. Evidentemente, todos estos son planteamientos heredados de la filosofía positivista. En el estudio, en lo positivo, se encuentra el futuro de la humanidad. Sin ellos no hay avance posible: “¡Es el brillo del arte y de las ciencias: / progreso colosal de nuestro mundo!” (106-107).

3. Signos de una nueva poética en la obra de Josefina Pelliza de Sagasta

Desde el mismo siglo XIX es posible encontrar entre las autoras, sin embargo, algunos poemas más osados que exploran asuntos más allá de los permitidos, sobre todo en la segunda mitad del siglo cuando nuevas corrientes artísticas o de pensamiento producen una

remoción de aquellos conceptos que habían estado muy arraigados en la mentalidad. Entre estas influencias emergentes cabe destacar la obra de filósofos como Friedrich Nietzsche con el cuestionamiento de la existencia dividida en dos mundos o la transmutación de valores, la teoría de la evolución y adaptación de Charles Darwin, la separación de las ciencias o el surgimiento de otras como la arqueología que escruta el pasado basada en las capas terrestres, así como el auge del movimiento espiritista que cautivó a gran número de los intelectuales del momento e hizo fijar la atención en tendencias de fe distintas al tradicional cristianismo. Por otra parte, el surgimiento del modernismo transforma paulatinamente el carácter de la literatura: de la representación costumbrista y mimética de la realidad se pasa a describir mundos más imaginativos donde predomina el color, lo sensorial, lo plástico, lo musical y lo bello. De igual modo, el arte comienza a divorciarse bastante de las instituciones políticas y sociales para fijarse en su propia autonomía. En el libro *Lirios silvestres* de Josefina Pelliza de Sagasta es posible hallar poemas, aunque pocos, que se muestran ya cercanos a este conjunto de ideas que se agita en los últimos años del siglo XIX. “A Nina en el baño” y “¡Nada!” son tal vez dos de las composiciones líricas más interesantes escritas por Pelliza. Hasta hoy no han sido valoradas por la crítica. No obstante, ambos poemas son muy importantes porque llevan a cabo, como pocos, un alejamiento del canon impuesto a la creación literaria femenina en el siglo XIX. En el primero de ellos, una voz lírica femenina contempla a una mujer llamada Nina, que a la manera de las ninfas se encuentra tomando un baño en medio de la naturaleza:

Bajo verde festón de pasionarias
A la margen te vi del Paraná
Como cisne en ondas solitarias
Entre zarzas floridas de arazá. (1-4)

En estos primeros versos del poema se nota un cambio de estilo con respecto al resto de la producción literaria de Pelliza de Sagasta. Nótese que el lenguaje cambia, se vuelve más cromático y se fija en pequeños detalles de la naturaleza que remiten a la búsqueda de la belleza, proceso que fue esencial para el movimiento modernista. La imagen de la ninfa en el baño, en un río, a cuerpo descubierto, y en comunión directa con el entorno, es una de las más frecuentes entre los poetas del modernismo. Aunque se ha planteado que las escritoras no participan activamente de esta tendencia literaria, lo cual es cierto, poemas como este demuestran que no se encontraban tan ajenas a las circunstancias intelectuales. Incluso ya notamos aquí la utilización de la palabra “cisne,” símbolo indiscutible del repertorio modernista que hace alusión a lo bello y lo sublime como categorías estéticas. La imagen que se contempla es hermosa y el sujeto lírico espía silencioso el cuadro placentero:

Acérqueme hasta tí, sin que sintieras
El roce de mi falda en la gramilla,
Y temerosa que asustada huyeras,
Tras de las ramas me oculté en la orilla. (5-8)

Es este un poema raro dentro del panorama de la lírica femenina del siglo XIX, pues a pesar de que el sujeto lírico se declara mujer, exalta también las cualidades corporales femeninas de este personaje a quien nombra Nina. En la tercera estrofa su concentración sibarita es

evidente, se queda estática, “fijos los ojos” (9) en las “formas de nácar reluciente” (10), en los “labios suavísimos y rojos” (11) y en la arcilla morena de la frente de la muchacha (12). Como puede apreciarse, existe aquí una exaltación de los contrastes del cuerpo, no muy frecuente en la lírica femenina decimonónica. El vocabulario empleado es muy cercano al lenguaje modernista: predomina el color, el destello del nácar, los tonos polares, del blanco se pasa al rojo. Los labios son sensuales y voluptuosos. En otras palabras, el sentido de la vista se recrea en la contemplación del cuerpo y del baño de la ninfa, situación que continuará durante toda la composición.

Las siguientes estrofas exaltan otros detalles como el cabello, una vez más la boca “encendida de coral” (26), “el bronceado cuello” (25), o “Las pupilas fogosas renegridas / brillantes de deseos y pasiones” (29-30). Estas últimas son expresiones bastante significativas en versos femeninos en la época. No era costumbre encontrar impresiones semejantes en las composiciones firmadas por mujeres. Sorprendentemente, ya Josefina Pelliza de Sagasta se refiere al deseo y a la pasión femeninos, adelantándose de este modo al discurso lírico del siglo XX. No obstante, hay que apuntar que esta clase de poemas representa una rara excepción dentro del conjunto de su obra. Otro detalle importante en el que se anticipa Sagasta a las poetisas del novecientos en este poema es en el regodeo sobre la temática primitiva como fuente de belleza. En este caso, la autora olvida el tema del progreso y la civilización que tan absortos tenía a la gran mayoría de los intelectuales y apuesta por encontrar la belleza en la comunión directa del cuerpo con la naturaleza; Nina ha nacido de la propia tierra, así lo declara la voz lírica: “Flor agreste de América, brotada / Como un lirio gentil sobre las playas” (19-20).

Este poema, que se desliza movedizamente entre estilos de lenguaje heredados del barroco español y del venidero modernismo latinoamericano, resulta ser bastante inquietante pues presenta la observación de un sujeto lírico femenino sobre el cuerpo de otra mujer.⁵ Sin embargo, este hecho puede tener su explicación en las dos últimas estrofas de la composición:

Jamás pude olvidarte, ¡eras tan bella!
 Tan voluptuosa en tu hermosura agreste,
 Que tu sombra aún se alza en mis recuerdos
 Como graciosa aparición celeste.

Dicen que los poetas solo adoran
 La gracia, la belleza y hermosura,
 Y mi alma que es un alma de poeta
 Encontró en ti concepción más pura. (45-52)

Con estos últimos versos, y teniendo presente el contexto histórico-social del período, resulta difícil creer que el motivo de inspiración haya sido una escena real. Más bien da la impresión de ser un cuadro imaginado, estilizado, e intelectual, que funciona a modo de epifanía recreando el momento en el cual a la autora se le revela el talento poético-creativo. Históricamente, la poesía ha estado basada en la idea de la musa como inspiración, como belleza divina que provoca el hecho lírico. La penúltima estrofa relata este encuentro con

esa belleza agreste, celestial que puede ser, sin llegar a afirmarlo del todo, la misma poesía. Finalmente, esta idea se refuerza mediante la expresión “alma de poeta” y por el hecho de encontrar en esta misteriosa ninfa la gracia, la belleza y la hermosura. La significación de este poema radica en la habilidad de la escritora para jugar con la escena y promover distintas lecturas, desde las más comunes (que se enfocarían en el relato del baño voluptuoso de la muchacha) hasta las más refinadas (que buscarían motivos más profundos). Además, en la época las autoras no siempre se atrevían a abordar temas demasiado intelectuales e imaginativos como sucede en el caso de esta composición. Piezas líricas como estas demuestran que las escritoras eran capaces de elaborar otro tipo de discurso a pesar de hallarse encadenadas a las normas del patriarcado literario.

En el segundo poema, “¡Nada!” como su nombre lo indica, la autora se acerca a un tema existencialista y vitalista que harán muy propio las poetas del Cono Sur del siglo XX—dígase Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Las tres mostraron una gran preocupación por el enigma de la existencia y el misterio de la vida y la muerte. Para la voz lírica de Josefina Pelliza de Sagasta, la nada representa un espacio imposible de alcanzar, una verdad no revelada ante la cual la ciencia se queda sin armas y en silencio. Ni filósofos, ni sabios, ni arqueólogos con toda su investigación han logrado ofrecer una respuesta sólida y única al desconcierto humano. Todo lo contrario, según el poema, mientras más se ha profundizado en los orígenes más lejos se ha encontrado la ciencia y el conocimiento de la definitiva verdad:

El sabio fue reuniendo, combinando
Las épocas, los fósiles hallados,
Y después de su estudio y sus vigiliass
El sabio se encontró más atrasado. (53-56)

Hasta cierto punto, este poema representa una renuncia a la ideología científicista extrema del siglo XIX. La voz lírica se encarga de recordar que hay nichos donde la ciencia, con todo su instrumental y sus herramientas, no puede, sin embargo, penetrar. La composición reconoce los adelantos técnicos, los nuevos métodos de investigación, la búsqueda más primitiva del origen que estaban ejecutando los científicos en la centuria, como por ejemplo el estudio de las grietas, de los pliegues de la tierra, de los fósiles y metales, de la fusión del silicato y el aluminio, del óxido de hierro, de la condensación, de los antiguos restos de animales y moluscos en los mares ya disecados. No obstante, la ciencia fracasa ante la explicación de la nada, quizás la mayor interrogante que tenga la humanidad:

Nada es el hombre, nada.
Nada es la creación, nada es el mundo:
Dios es nada también, es el misterio,
Es la llave insondable del profundo.

¡Nada! ¡Nada! Un vacío, un principio
Una duda infinita, un imposible
Algo que si se piensa no se alcanza
Y que al ojo del hombre no es visible. (73-80)

Hay que observar que estos versos ya están bastante lejanos de lo que planteaba en la primera mitad del siglo la chilena Mercedes Marín del Solar, quien mostraba una confianza suprema en la fe religiosa. En este caso, la voz lírica duda de la existencia de Dios. “Dios es nada también,” declara. A pesar de la creencia, existe la duda, la angustia por la muerte, por la pérdida del ser. Como se ha dicho anteriormente, estas son temáticas más abordadas durante la siguiente generación de escritoras. Con composiciones como estas últimas, Josefina Pelliza de Sagasta se va ligeramente adelantando a lo que será una verdadera revolución poética dentro de la creación femenina. Dicha revolución dependerá en gran parte del empleo de nuevas herramientas como el *primitivismo estético* que podemos hallar en sus obras, y que resignificará los temas permitidos tradicionalmente a las llamadas “poetisas” decimonónicas.⁶ La búsqueda de lo primitivo femenino, de lo maternal primario, de lo corporal, así como el rescate de la espiritualidad, y el rechazo a un sistema social sumamente determinado por el orden y lo científico-tecnológico dictado por la razón patriarcal son elementos fundamentales para la transformación en el siglo XX de la lírica escrita por la mujer en el Cono Sur latinoamericano.

Owensboro Community and Technical College

Notas

¹ Los temas encontrados en la obra de las autoras pertenecientes a la primera mitad del siglo XX no dejan de ser los mismos: amor, maternidad, naturaleza. Sin embargo, el discurso lírico de Agustini, Mistral, Ibarbourou o Storni se encuentra tamizado por un primitivismo vanguardista que marca una pauta importante y aleja a estas nuevas creadoras de sus antecesoras decimonónicas. La maternidad presentada en las composiciones de Mistral o Storni ya no tiene como modelo la pureza y castidad de la Virgen María, sino que es una maternidad animal, creativa, corporal, que subvierte la idea de la madre como simple receptáculo de la corriente seminal masculina. En este respecto, las mencionadas autoras estarán muy cerca de lo que posteriormente propugnará el feminismo de la diferencia en Francia durante los años 70. Por otra parte, primero Agustini y luego Ibarbourou, en Uruguay, harán derroche de lo que Alejandro Cáceres nombra *estética sexual*. La representación del amor en estas autoras es físico, carnal, primitivo, diametralmente opuesto al modelo de progreso y civilización que mostraron las poetisas de los años del ochociento. Resulta necesario continuar profundizando en estas dos épocas para valorar en su justa medida la evolución del proceso creativo femenino sureño.

² Graciela Batticuore habla de diferentes tipologías de autoría, entre las que pueden mencionarse las siguientes: *autoría escondida* o *anónima* (usa el seudónimo como herramienta), *autoría atenuada* (la escritora modera, posterga, o bien subordina la publicación de sus textos al reclamo ajeno), y *la autoría furtiva* (la publicación de un texto que coloca a la escritora solo esporádicamente en la mira pública). Toda esta parafernalia de estrategias, oportunamente resumidas por Batticuore, resulta bastante frecuente a lo largo del siglo XIX en el accionar de las escritoras y no hace más que demostrar el temor y la persecución padecida por la mujer al tratar de insertarse en el campo intelectual. Como ha afirmado Joyce Contreras al analizar la producción lírica de la poeta chilena Mercedes Marín del Solar: "...se temía la acusación de inexpertas, aspirantes a sabias o lo que era peor el deshonesto calificativo de mujer pública" (18). Autoras como Bonnie Frederick y la propia Graciela Batticuore se han referido a Juana Manso como una de las pocas escritoras argentinas del siglo XIX que se atreve a desafiar de manera frontal las reglas patriarcales. Manso se refiere en su época al papel de la mujer en la sociedad sin medir demasiado sus palabras. También fue la primera entre las letradas que se atrevió a ofrecer conferencias públicas sobre temas intelectuales. Estos actos, considerados como desacatos al rol tradicional de la mujer en la sociedad de la época, fueron duramente reprimidos por sus contemporáneos tanto hombres como mujeres. Por falta de suscriptores Manso se ve obligada a discontinuar su periódico *Álbum de señoritas* al no seguir las reglas de domesticidad y modestia impuestas a las mujeres de la época.

³ Se ha considerado a Mercedes Marín del Solar la primera poeta chilena de importancia, testigo directo de la lucha independentista contra el poder colonial español y, luego, de los enfrentamientos internos entre facciones. Fue miembro de una distinguida familia burguesa y adinerada de patriotas. Sus padres fueron José Gaspar Marín (magistrado y Primer Secretario de la Junta de Gobierno instaurada en 1810 tras la detención de Fernando VII) y Luisa Recabarren, una reconocida *salonnière* de la época, famosa por albergar en sus tertulias a los principales líderes del movimiento independentista (Contreras 17). Tanto Joyce Contreras como el mismo hijo de la poeta (quien escribe el prólogo de sus poemas tras la muerte de la madre) reconocen la educación doméstica de la escritora. Marín del

Solar se forma leyendo fundamentalmente literatura religiosa, tema que, junto al patriótico, será uno de los preferidos en sus composiciones líricas. Un aspecto importante a tener en cuenta es que Marín del Solar sería un notable ejemplo de lo que Graciela Batticuore conceptualiza como *autoría póstuma*, pues como plantea Contreras, “la autora nunca imprimió un libro en vida, dejando parte de su obra ya sea en forma de manuscritos (no pocos inéditos...), o bien, diseminada en [. . .] volúmenes antológicos, diarios, periódicos y revistas” (18).

⁴ El primitivismo puede, a grandes rasgos, definirse como la búsqueda de un estado natural que se opone a la complejidad de la civilización, la tecnología y la cultura, donde supuestamente el ser humano puede alcanzar mayor índice de felicidad y bienestar. Evidentemente es este un concepto teórico mucho más amplio que constituye todo un campo de estudio al que se han dedicado innumerables investigadores.

⁵ Es necesario recordar las graves consecuencias o rumores malintencionados que podría traer la escritura y publicación de un poema como este en una mujer. A principios del siglo XX, la escritora Delmira Agustini fue aún víctima de este tipo de comentarios. Alejandro Cáceres cita a Emir Rodríguez Monegal en este particular tema al referirse a la poeta uruguaya: “los más procaces se imaginaban cosas y llegaban a insinuar su lesbianismo, apoyados tal vez en esos ardientes retratos de mujeres que publicó en *La Alborada* hacia 1903” (cit. en Cáceres 134). Con este tipo de hechos se demuestra el cuidado que debía tener la mujer escritora para no despertar suspicacias, lo que no hace más que corroborar el restrictivo canon al que se vio sometida la poesía femenina durante años y que terminó por empobrecer la creatividad de nuestras autoras. Del mismo modo, Juana de Ibarbourou se vio obligada, debido a la presión social, a negar la fuerte presencia del erotismo en sus versos. Para más referencias sobre este último tema léase su ensayo “Autobiografía lírica.”

⁶ Erik Camayd-Freixas ha definido el primitivismo estético como un sabor primitivo en ciertas obras artísticas y literarias de la contemporaneidad. Para profundizar en las convenciones primitivistas recomiendo el volumen *The Returning Gaze, Primitivism and Identity in Latin America*, recopilación del mencionado investigador. En las obras de las poetisas conosureñas del siglo XX se apreciarán algunas de estas convenciones, entre las que pueden mencionarse el animismo, el tiempo cíclico, la regeneración, la interconexión entre sujeto y naturaleza, o la expresión de la corporalidad y la desnudez. Para ejemplificarlo bastaría solamente leer los dos primeros libros publicados por Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante* y *Raíz Salvaje*, cuadernos poéticos que subvierten totalmente la tradición poética femenina escrita hasta ese entonces.

Obras citadas

- Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina 1830-1870*. Edhasa, 2005.
- Cáceres, Alejandro. "La crítica." *Poesías completas* por Delmira Agustini, prologado y anotado por Alejandro Cáceres, Ediciones de la Plaza, 2017, pp. 125-82.
- Camayd-Freixas, Erik. Introducción. *The Returning Gaze, Primitivism and Identity in Latin America*, editado por Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González, U of Arizona P, 2000, pp. VII-XIX.
- . "Narrative Primitivism. Theory and Practice in Latin America." *The Returning Gaze, Primitivism and Identity in Latin America*, editado por Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González, U of Arizona P, 2000, pp. VII-XIX.
- Contreras, Joyce, Damaris Landeros y Clara Ulloa. *Escritoras chilenas del siglo XIX*. Ril Editores, 2017.
- Fernández, Silvia. *Armonías del alma. Poesías*. Imprenta Á Vapor de La Nación, 1876.
- Frederick, Bonnie. "In Their Own Voice: The Woman Writers of the 'Generación del 80' in Argentina." *Hispania*, vol. 74, n. 2, 1991, pp. 282-89.
- . *Wily Modesty: Argentine Woman Writers*. ASU Center for Latin American Studies P, 1998.
- Ibarbourou, Juana de. "Autobiografía lírica." *Perdida, La pasajera y otras páginas*, editado por Jorge Arbeleche y Andrés Echeverría, Universidad del Trabajo del Uruguay, 2011, pp. 323-42.
- Lojo, María Rosa. "Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad." *Alba de América*, vol. 25, no. 47-48, 2006, pp. 467-85.
- Pelliza de Sagasta, Josefina. *Pasionarias*. Imprenta Europea, Moreno y Defensa, 1888.
- Regazzoni, Susanna. *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*. Cátedra, 2012.
- Vallejo, Catharina. Introducción. *Poesías* por Mercedes Matamoros, editado por Catharina Vallejo, Ediciones Unión, 2004, pp. 7-36.
- Vicens, María. "Ensayos profesionales: literatura, mujer y trabajo en la prensa porteña finisecular." *Anclajes*, vol. 21, no. 2, 2017, pp. 77-94.