La construcción autorial. Delmira Agustini y Silvia Molloy

Lorena Costa

Introducción

Delmira Agustini y Sylvia Molloy son dos escritoras que poco parecen tener en común. Distanciadas en el tiempo y el espacio; inmersas, por lo tanto, en contextos histórico-sociales muy alejados; enmarcadas en corrientes literarias distintas y portadoras de estilos diferentes de escritura. Sin embargo, un aspecto muy profundo las une a pesar de tanta disparidad, deben construir un «yo» autorial que les permita sortear:

> los difíciles y conflictivos roles que una mujer debe jugar cuando se da cuenta que está en un plano de avanzada respecto de la sociedad y el momento histórico en el que le toca vivir. Algunas […] necesitan debilitar la fuerza de su mensaje para evitar aparecer ante su audiencia como profundamente transgresoras; otras deben transigir para ser gradualmente aceptadas; pero, de hecho, muchas mujeres creativas se convierten en víctimas, porque la sociedad no está a menudo preparada para aceptarlas (Cáceres, 62).

En este trabajo se analiza la forma en que las dos escritoras construyen la imagen de *autora* que les está permitido mostrar en una sociedad que aún no está preparada para aceptarlas.

Entendiendo la obra de Molloy, *En breve cárcel,* como autorreferencial y aplicando las conclusiones a las que llega en *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*,así como las *Tretas del débil* propuestas por Ludmer, se pretende demostrar que, a pesar del paso del tiempo, las mujeres escritoras deben valerse de una libertad «otra», una libertad que necesita construirse también de silencios.

Tretas del débil

Así se llama el ensayo que Josefina Ludmer hace sobre la carta de respuesta que Sor Juana Inés de la Cruz escribe a Sor Filotea (nombre con el que firmó su carta el Obispo de Puebla).Para el análisis de esta carta, Ludmer propone diferenciar dos espacios: el *lugar común* que es el de la crítica, en el que se «constituyen campos de lucha donde se debaten sistemas e interpretaciones enemigas; su revisión periódica es una de las maneras de medir la transformación histórica de los modos de lectura» (47); y el *lugar específico*, que es«el que ocupa una mujer en el campo del saber, en una situación histórica y discursiva precisa», en el cual se da una «discordancia entre la relación entre el espacio que esta mujer se da y ocupa, frente al que le otorga la institución y la palabra del otro» (47).

Otro aspecto que pone de relieve en este ensayo es que Juana demuestra en su carta que *saber* y *decir*«constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo» (48).

Entiende que las *tretas del débil* se sostienen en base a dos movimientos fundamentales: «en primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar)» (48). Respecto a estos movimientos, ella logra reconocer en la carta de Juana una serie de cuatro combinaciones entre el *saber* y el *decir*: «decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir» (48).

Queda de manifiesto, en este ensayo, que en el siglo XVII a la mujer le estaba vedado hacer uso simultáneo del *saber* y el *decir* y debía buscar combinaciones alternativas para evitar la resistencia y el castigo. ¿Pero acaso esta afirmación no es también aplicable a épocas más recientes? Es interesante observar si estas *tretas* están presentes en las dos autoras que aquí se analizan.

SABER SOBRE EL NO DECIR: SILVIA MOLLOY

En *Acto de presencia*, Molloy sostiene que el autobiógrafo es un escritor «extremadamente precavido, consciente de su vulnerabilidad y de un posible rechazo por parte del lector. La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aún, perdonada» (17).

Considera que el autobiógrafo hispanoamericano introduce silencios que apuntan a lo que no debe contarse, convirtiéndolo en un gran autocensor. Pero a menudo, lo que silencia en el relato autobiográfico, lo revela en otros textos menos comprometedores. Sostiene que «uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericana del siglo XIX se refiere a la infancia […] refleja algunas de las prohibiciones que pesan sobre los textos autobiográficos, prohibiciones que, hasta cierto punto, siguen vigentes» (17).

Asegura que «La evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autor biógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige» (19).

La propia autora asume,en una entrevista que le hiciera Mayra Leciñana en el año 2011 para la Revista de Cultura del Diario *Clarín*, que su libro *En breve cárcel* es una obra muy personal y afirma:

> sé que nunca escribiré mi autobiografía, en el sentido tradicional, es decir un relato sostenido en primera persona que sigue una cronología reconocible. Pero al mismo tiempo sé que no voy a dejar nunca de pensar la autobiografía y de usarla –es decir, de usar mi propia vida, más o menos retocada, más o menos reinventada– como fuente de ficción.

Y eso es exactamente lo que se pone en evidencia en su libro, por medio de una protagonista que dice y calla, que sabe y no sabe, una protagonista que «ronda, alude, para no nombrar con nombres reales […] apenas roza lo que se le escapa. Fantasea esas huidas como creaba las fantasías de su infancia, las ficciones controlables» (20). Una protagonista que tiene puntos en común con la autora, que va reconstruyendo con retazos fragmentados su propia imagen e historia, pero a la vez oculta, al igual que el autobiógrafo, lo que considera que no es apropiado contar.

Este personaje *dice que no sabe* si las imágenes fragmentadas que tiene de su pasado son verdaderamente recuerdos o productos de su imaginación; y *sabe sobre lo que no dice*: «una infancia que evitaba, de la que creía que no hablaría y de la que evidentemente quiere hablar» (24).

Las *tretas del débil* parecen estar presentes en este libro, utilizadas por la autora sin duda como estrategia literaria en la presentación de un personaje de ficción femenino, que busca ser aceptado por el lector en su viaje al pasado, en su intento de reconfigurarse autobiográficamente. Pero la autobiografía que muestra y oculta este personaje no es totalmente ficcional, la propia autora reconoce queutiliza su vida «más o menos retocada, más o menos reinventada» en la construcción de esta historia. Es inevitable asociar las *tretas* que se observan en el personaje con los que seguramente utiliza la propia autora al momento de escribir y contar sobre pasajes de su vida, pero detrás del velo de un personaje y de un relato que se presenta como ficcional.

NO DECIR QUE SE SABE: DELMIRA AGUSTINI

José Pereira Rodríguez, en su prólogo a la edición, en Colección de Clásicos Uruguayos, de *Las lenguas de diamante* de Juana de Ibarbourou, transcribe una carta-crítica de Unamundo hacia ella, en la que le comenta que«una mujer, una novia, aquí, no escribiría versos como los de usted aunque se le vinieran a las mientes y si los escribiera no los publicaría y menos después de haberse casado con el que se los inspiró» (16 y 17); pensamiento que confirma, pocos días después, en una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez, en la que agrega: «los rompería sin publicarlos». Si para el año 1919, fecha en que fue publicado este libro, un consagrado escritor europeo sugiere que en su país, España, ninguna mujer se atrevería a escribir y publicar semejantes versos, qué tan grande sería la presión que, varios años antes y en un país sudamericano, recaía sobre la primera poeta uruguaya en publicar versos de claro contenido sexual.

Delmira Agustini se atrevió a escribir versos eróticos y no rompió luego los papeles, se atrevió incluso a publicarlos,a pesar de que «ofrecía un mensaje, tanto en su vida como en su obra, que sus contemporáneos en Uruguay no eran capaces de entender ni estaban preparados para recibir» (Cáceres, 39).¿Qué hacer con el atrevimiento de una mujer que trasgrede con su poesía los límites establecidos por una sociedad conservadora?, ¿cómo silenciarla cuando esa poesía contiene un gran valor literario y su único problema es haber surgido de una pluma femenina? Parece que la única alternativa para conjugar ambas cosas fue encubrir su condición de mujer detrás del velo del misticismo o de la inocencia infantil.

> La historia de la recepción crítica de Delmira Agustini revela los diferentes intentos por encasillar, domesticar y corregir su escritura. Algunos encontraron su poesía desmedida y ripiosa; otros se esmeraron en construir la imagen de la niña que escribe, reforzando la visión de la mujer como una menor; mientras que otros optaron por la desfeminización de la autora (Giaudrone, 82).

Cáceres entiende que el mensaje erótico y el discurso sexual de Delmira Agustini «fueron silenciados o ignorados por la sociedad de su época, y durante varias décadas que siguieron a la muerte de la poeta, los críticos sistemáticamente intentaron desexualizar su obra» (46).

Una de las críticas más elocuentes en cuanto a esto es la que expresa Carlos Vaz Ferreira respecto a *El libro blanco* publicado en 1907:

> Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuentasu edad, etc., diría que su libro es simplemente «un milagro…» No debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de «entender»su libro. Como ha llegado usted, sea á saber, sea á sentir loque ha puesto en ciertas poesías suyas como «Por campos deensueño», «La sed» (!), «La Estatua» (!!), «La siembra», «Mis ídolos» (!), ó en un soneto absolutamente

> sorprendente que está sin título, en la página 41, es algo completamente inexplicable»(Cáceres, 416).

Sin embargo, no todos intentaron silenciarla. En el fragmento que se trascribe en *Los cálices vacíos* de la crítica que Julio Herrera y Reissig hace respecto a la poeta, «…Me complazco en ofrendar un manojo de rosas triunfales, en el hosan[n]a unánime que glorifica la frente pagana de la Nueva Musa de América» (Cáceres, 415),parece ironizar con la interpretación mística que hace la crítica respecto a la obra de Delmira en el intento de quitarle erotismo; y logra transmitirlo magistralmente al contraponer la imagen religiosa que se desprende de la frase «hosanna unánime que glorifica» con su opuesta «la frente pagana». Parece querer dejar en evidencia la contradicción que se da entre la divinización en que la pone la crítica y la «herejía» que se desprende de su frente.

Sin embargo, en una carta publicada en el diario *La Razón* el 29 de setiembre de 1911, en la cual Delmira Agustini responde a Vicente Salaverri, en una controversia que se inicia con una censura de Alejandro Sux a la crítica montevideana respecto a *El libro blanco*, la poeta cita fragmentos de comentarios que ha recibido deescritores y críticos en elogio de su poesía, pero selecciona, casualmente o no, aquellos en los que no se pone de relieve la interpretación mística de su poesía (exceptuando el de Carlos Reyles). Incluso toma el primer fragmento del comentario que hace Vaz Ferreira sobre este libro que, aislado del resto, parece no expresar lo mismo: «Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., diría que su libro es simplemente «un milagro…»». Parece intencional, más que casal, que en un momento de mucho enojo, la autora prefiriera tomar, en su mayoría, aquellos fragmentos de críticas que elogian su poesía dejando de lado la atribución a lo místico que, sin embargo, tampoco condena.

En cambio, parece querer resaltar aquellos comentarios que la igualan o la comparan con poetas masculinos. De hecho, parte de su reproche al comentario de Sux es por reprobar lo que hizo la crítica montevideana al compararla con Darío, Nervo y Lugones.

Pero a su vez juega con la imagen de *niña* que le atribuye la crítica y la sociedad montevideana «Delmira no sólo era calificada de niña por los adustos hombres de letras de entonces: ella misma se hacía la nena. Aquí está la clave honda, íntima, del problema» (Rodriguez Monegal, 39). Pero no parece ser un problema, más bien parece una *treta* que utiliza la poeta para silenciar el erotismo de su poesía frente a los que necesitan creer que no sabe lo que escribe. La imagen de niña la ayuda a *decir que no sabe*, «era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante» (Rodriguez Monegal, 41).

CONCLUSIÓN

Ambas autoras parecen reconocer su condición de débiles y utilizan mecanismos para que el empleo simultáneo del *saber* y *decir* no las condene: Molloy utiliza como *treta* un *decir* velado, un no *decir* o un negar lo *dicho* alegando «locura» y confusión; Delmira utiliza como *treta* un no *saber*, para lograr que las personas quieran escucha lo que *dice* debe velar su *saber*, o permitir que otros lo velen.

Silenciar el saber o silenciar el decir, parece que a pesar del paso del tiempo la escritora mujer debe seguir introduciendo silencios para ser aceptada. En la obra de Delmira Agustini los silencios fueron creados por la crítica, interpretando su obra como mística; en el caso de Molloy, los silencios los introduce la propia autora.

Decir o callar, mostrar u ocultar, voz o silencio; la línea que las separa de la aceptación o el rechazo del lector y de la crítica es muy delgada.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTINI, DELMIRA. (2006). *Poesías completas.* Ed. Magdalena García Pinto. Montevideo: Cátedra.

—. (2014). *Poesías completas.* Ed. Alejandro Cáceres. Montevideo: Ediciones de la Plaza.

BARRÁN, JOSÉ. (1991). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento.* Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental.

GIAUDRONE, CARLA. (2005). *La degeneración del 900. Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos.* Montevideo: Trilce.

IBARBOUROU, JUANA DE. (1963). *Las lenguas de diamante*. Montevideo: Biblioteca Artigas.

LECIÑANA, MAYRA. (2011). «Molloy, la escritora que vuelve del norte y ahora es profeta en su tierra», «Revista de cultura», *Diario Clarín*. Buenos Aires: Clarín. Web 15 de set. 2015. http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Sylvia-Molloy-breve-carcel-comun-olvido_0_576542537.html.

LUDMER, JOSEFINA. (1984). «Tretas del débil», *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

MOLLOY, SYLVIA. (1981). *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral.

—. (1996) *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* México: El Colegio de México.

—. (2012). *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Tierna Cadencia.

ROCCA, PABLO, Comp. (2001). *Polémicas literarias del novecientos.* Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR (1969). *Sexo y poesía en el 900.* Montevideo: Alfa.