

LA LITERATURA DE KOLLONTÁI Y LAS TRAGEDIAS DE LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

THE LITERATURE OF KOLLONTÁI AND THE TRAGEDIES OF SENTIMENTAL EDUCATION

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.03>

CAMILA ARBUET OSUNA*

Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 3 de abril de 2018

Fecha de modificación: 27 de abril de 2018

RESUMEN

Aleksandra Kollontái, distinguida militante bolchevique, pasó a la historia por su trayectoria y escritos políticos; sin embargo, su literatura no ha recibido la misma atención. En 1923 escribió *Un gran amor, El amor en tres generaciones, Vasília Malyguina y Hermanas*, que analizan las tragedias de los vínculos entre las mujeres. Allí la autora tensa algunas de sus hipótesis sobre la emancipación femenina. Me propongo analizar estos escritos literarios, focalizando las perplejidades de la autora sobre la maternidad y la "sororidad", para rescatarlos políticamente como el registro de la tensión entre una experiencia sensible, una apuesta política y sus inadecuaciones.

PALABRAS CLAVE: Kollontái, literatura, mujeres, política, tragedia.

ABSTRACT

Aleksandra Kollontái, distinguished Bolshevik militant, went down in history for her career and political writings; however, her literary writings have not received the same attention. In 1923, she wrote *A Great Love, Love in Three Generations, Vasília Malyguina and Sisters*, which analyze the tragic links among women. There, the author lays out some of her hypotheses about female emancipation. I intend to analyze these literary writings, focusing the perplexities of the author on maternity and sorority, to rescue them politically as the record of the tension between a sensitive experience, a political commitment and its inadequacies.

KEYWORDS: Kollontái, literature, women, politics, tragedy.

* camila_arbuet@hotmail.com. Doctora en Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Quilmes.

Las heroínas, cuyos nombres han quedado grabados en las páginas de la historia, se han visto sucedidas por una larga hilera de desconocidas que sucumbieron como abejas en una colmena derribada.

La mujer se transforma gradualmente, de objeto de la tragedia del alma masculina, en sujeto de su propia tragedia.

(Aleksandra Kollontái, *La mujer nueva*)

Hacia 1923 Aleksandra Kollontái escribió una serie de textos literarios que denotaban una persistente preocupación por los límites trágicos de una educación sentimental revolucionaria y, más específicamente, por las dificultades de establecer relaciones intersubjetivas capaces de procesar exitosamente los límites intergeneracionales, amorosos y filiales entre las mujeres. Este era, para la autora, un dilema que ponía en discusión la trabajosa “sororidad”¹ (sobre la que vuelve sistemáticamente bajo el rótulo de “cuestión femenina”), y que influía sobre todos los vínculos interpersonales entre mujeres y hombres “nuevos”, que determinarían el futuro y los alcances de la revolución. Es importante señalar que si bien Kollontái no se planteó una revolución sexual, como W. Reich, sí se planteó una transformación emotiva que sirviese para encausar y resolver, en tanto programa, la “crisis sexual” que ella diagnosticó. En este sentido, volvió de modo muy interesante sobre la espinosa cuestión de la construcción sensible de sujetos revolucionarios y posrevolucionarios.

Kollontái abordó este problema que, junto con las terribles condiciones sociales de la época, llevó a que las implicancias del progresismo legal de la primera etapa de la revolución no fuesen acompañadas por experiencias sexo-genéricas menos atormentadas. La autora intuyó que el meollo radicaba en la existencia de una acitada incompreensión en la transmisión entre las mujeres de las conmociones afectivas, de los “acontecimientos amorosos paradigmáticos”, que marcan la subjetividad femenina². Estas conmociones que a pesar de ser representadas para/en “lo femenino” más o menos con las mismas escenas, una y otra vez, son socializadas como experiencias cuya excepcionalidad histórica y personal quebranta la empatía intergeneracional (de madre a hija

1. Marcela Lagarde acuñó el concepto “sororidad” para describir la situación de alianza de las mujeres en Ciudad Juárez, al respecto señala: “La “sororidad” emerge como alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza” (Lagarde y de los Ríos 135).

2. Relatados en los textos que analizaremos como los momentos de indecisión y tormento en la determinación de los móviles objetos del deseo. El feminismo ha abordado cómo estos corrimientos son especialmente traumáticos en la construcción de la subjetividad femenina (Irigaray). Kollontái presenta el dilema como un malentendido comunicacional, una incompreensión sobre las convenciones, en este caso sociosexuales, que rigen los distintos momentos históricos.

y viceversa; de jóvenes a mayores y viceversa), de clase (entre pobres y burguesas) y filial (entre amigas, hermanas y amantes). Ante esto Kollontái parece preguntarse: ¿Qué hacer cuando esta incompreensión se confunde con lógicas del cuidado de sí, ya que aceptar que la conmoción de la otra es equiparable a la propia, supone aceptar las opciones de un obrar distinto, y de los otros, volviendo sobre las espectralidades de la maternidad?

Los textos que analizaremos para intelegir estas deliberaciones se escriben en el contexto de la consecución de importantes reformas, por parte de la comisaria del pueblo, del Zhenotdel y del movimiento de mujeres vinculado a la revolución rusa. Algunas de estas son integradas al nuevo Código de Familias de 1918 y otras implementadas por decretos anteriores y posteriores, como la despenalización del aborto, la ley de divorcio, la igual enseñanza para mujeres y varones, la no persecución de la homosexualidad, el matrimonio civil, las pensiones alimenticias, etc. En este marco, Kollontái reflexionaba sobre aquellas difíciles pero indispensables transformaciones que dependían de una labor subjetiva más que de las innovaciones legales y político-sociales —condiciones necesarias pero no suficientes— conquistadas. Sintomáticamente a estas reflexiones, que carecían del estatus de “políticas” para buena parte del realismo soviético, las volcó en una compilación, *El amor de las abejas obreras*, y en la novela *A Great Love*, a modo de relatos.

El objetivo del presente trabajo es analizar esos textos literarios: identificando los nudos gordianos que la matriz del amor romántico, en sus versiones liberal y revolucionaria, le presenta a la revolución social y sexual de la Rusia de los 20; reponiendo las perplejidades que Kollontái advierte ante los vacíos que deja el desplazamiento de esa matriz, e indagando sobre los dilemas en torno a la maternidad que subsisten a/en la propuesta comunista radical de deconstrucción de la familia monógama y patriarcal.

1. MATER

En las conferencias dictadas en la Universidad de Sverdlov, en 1921, Kollontái, interpeando a sus camaradas de las secciones femeninas e intentando inscribir históricamente la desigualdad de los sexos, sostiene reiterada y taxativamente dos hipótesis. La primera: que la desigualdad sexual es producto de una desigual participación en el proceso productivo, es decir que el trabajo es el igualador estructural al que las mujeres tienen que apuntar para inscribir su “valor”. La segunda: que la maternidad es el diferenciador sustancial entre dos cuerpos que parten de una idílica androginia. Al respecto de este último punto, para una Kollontái que conoce el trabajo de Bachofen, *El matriarcado* (1861), el de Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884), y las aproximaciones de Marx, *La ideología alemana* (1845-6), la maternidad y el sedentarismo, que

la misma pareciera naturalmente disponer a la madre durante un lapso, produjo tanto el tiempo de observación para invenciones técnicas cruciales como el desplazamiento de una sociedad de la caza y el pastoreo al cultivo. Kollontái llega a sostener, recostada en el extravagante análisis antropológico de la sufragista liberal Marianne Weber, que en esos tiempos detenidos la mujer inventó el fuego, la agricultura y la vivienda. Por ende, tenemos al trabajo como la fuente de la igualdad y a la maternidad como el origen de la diferencia, y no de cualquier diferencia sino de una que la ubica como una potencia inventiva y creadora total sin que eso choque con la idea marxiana de que la opresión de las mujeres se enraiza en la maternidad, en “la *división natural* del trabajo existente en el seno de la familia” (Marx y Engels 21), suponiendo a la maternidad como el inicio deficitario biológico de la dominación.

Engels complejizará esta aproximación de la diferencia, con el añadido del derecho materno y la ginecocracia, al igual que Weber, contados como pura potencia: “las mujeres, *como madres*, como únicos progenitores conocidos de la joven generación, gozaban de un gran aprecio y respeto, que llegaba, según Bachofen, hasta el dominio femenino absoluto” (10). Así el péndulo de la maternidad dentro del socialismo volverá a pasar del déficit a la potencia. Aquello que tenemos que tener presente es que en Kollontái se encuentran los dos movimientos, opuestos, pujando en la maternidad como si se tratase del origen mismo de la diferencia sexo-genérica. Y comprendiendo a esta como una diferencia que enuncia incluso la distancia entre ella y las feministas, por eso en su manifiesto “El día de la mujer” dice:

Las feministas burguesas demandan la igualdad de derechos siempre y en cualquier lugar. Las mujeres trabajadoras responden: demandamos derechos para todos los ciudadanos, hombres y mujeres, pero nosotras no sólo somos mujeres y trabajadoras, también somos madres. Y como madres, como mujeres que tendremos hijos en el futuro, demandamos un cuidado especial del gobierno, protección especial del Estado y de la sociedad.

De este modo, la identidad femenina se definía, para nuestra autora, en los movimientos posibles entre la maternidad (diferenciador) y el trabajo (igualador). Ambas ideas, a su vez, van a ser tensionadas en sus escritos literarios de 1923 y complementadas por una preocupación sobre la faceta sexo-erótica de la dominación, siguiendo la línea abierta por *La mujer y el socialismo* de August Bebel (1879).

En *El amor de las abejas obreras* (que reúne tres narraciones, “El amor de tres generaciones”, “Hermanas” y “Vasília Malyguina”) vemos cómo el trabajo de las mujeres, como el de Olga Veselóvkaia o el de Vasília Malyguina, siempre es titánico, interminable, reconocido por el Estado, pero no por sus parejas, abnegado, e inscribe en los hechos

una nueva forma de desigualdad entre los camaradas de distinto sexo: una relación diferente, sexualmente intersectada, con los compromisos personales con el proyecto comunista y con la sensibilidad social ante la miseria. La camarada, en estos relatos, como un soldado dispuesto a anteponer su obra a cualquier pretensión personal lúbrica, a su vez, con un fondo oscuro de celos, inseguridad y aspiraciones románticas. Es en esa lucha interna con una faceta sensible, que la autora vincula con las huellas de la moral burguesa, el experimento social de “la camarada” busca a los vuelcos una compatibilidad imposible entre dos formas de vida. El cuerpo femenino, el de ella narrada como Olga o Vasília, se inscribe así como la arena de una lucha entre la ascesis andrógina del primer soldado y los suaves brocados de otras vidas posibles que padecen ante la fealdad, la desertización, la desazón amorosa. En cambio, los camaradas, advierte Kollontái en sus relatos, parecen tener resuelta de antemano esta tensión, tienen formas de existir dentro de la revolución que no ponen en jaque su experiencia sensual: pueden ser burócratas acaudalados y respetados; pueden ser románticos guerrilleros; pueden ser afamados intelectuales. La “prueba” de su compromiso político no supone la flagelación de una parte sí. La virilización gimnástica, militar, industrial, de la república tiene espacio para la forma previa de la subjetividad masculina. El trabajo, en este contexto, es una promesa de igualación que no deja de traicionarse en cada historia relatada la Kollontái, y este es el aspecto que nos interesa ver.

En *El amor de tres generaciones* la autora narra la historia de Olga Veselóvkaia, quien además de haber prestado y seguir prestando servicios importantes al partido, ha vivido su vida amorosa con las premisas que Kollontái vivió la propia: autonomía sexual, puesta en jaque de su monogamia practicando tanto la curiosa “monogamia sucesiva” como la bigamia, liberalización de los roles de paternidad y la maternidad³. Olga cuenta este recorrido como una tensión permanente con su madre, quien siendo parte de la generación del liberalismo aristocrático ruso —impulsor del decembrismo (Arbuet Osuna)— cree en las uniones por amor y anima a su hija a dejar a su marido por su amante, pero quien a su vez no puede comprender cómo su hija no quiere elegir entre dos personas tan distintas sino que desea a ambas. La madre de Olga, María Stepánovna Olshévich, es como una Anna Karenina decidida a tirar todo por la borda por amor, de modo que tras enamorarse extramatrimonialmente y “tras convencerse de que su marido no entendía razones [sobre la necesidad del divorcio], recogió todas sus cosas, su dinero, sus papeles, besó a sus hijos y, sin despedirse siquiera del coronel, lo abandonó...” (37).

3. Aunque cree que la poligamia es incompatible con el amor, como si este pudiera ser el caso más extremo dual, siguiendo el bionomio cuerpo/alma, pero no plural. Así lo expresa en ¡Abran paso al eros alado! (1923).

Se fue con su amante y quedó embarazada de Olga; pero el idilio duró poco dado que mientras ella estaba presa por cuestiones políticas su pareja le fue infiel, entonces, una vez libre, cuenta Olga: "... mi madre, sin más explicaciones, cogió sus bártulos y, llevándome consigo, se trasladó a la capital de la provincia. A mi padre le dejó una carta con una serie de instrucciones, sin reproches ni lamentos... Cuando crecí yo me adherí a los marxistas; mi madre siguió siendo partidaria de los *narodniki*" (39-40).

De esta parte del relato se pueden decir varias cosas, yendo de atrás para adelante podemos señalar que la propia Kollontái filia paradigmas sobre el amor con momentos políticos o, más precisamente, con paradigmas ideológicos de las formas progresistas de la política rusa, esto será muy importante para seguir la secuencia del relato así como para reponer sus preocupaciones en torno a la educación sentimental. Bajo esta perspectiva el ideal romántico *narodniki*, regado por Pushkin y los relatos de los príncipes decembristas en Siberia, conserva una idea de lealtad y fidelidad que intenta ser expurgada de características patrimonialistas burguesas para refrendar al honor y al amor romántico como valores. La decisión "libre" del objeto de amor no solo organiza la vida de las parejas sino también la maternidad, María Stepánovna elige con qué hijos quedarse, se queda con Olga pero no con los anteriores. Pero la madre no aborta ni antes ni después, cumple con la premisa de Kollontái, en *La mujer y el desarrollo social*, por la cual "el alumbramiento es una obligación social y... la mujer tiene que comprender que durante los meses de embarazo no es dueña de ninguna manera de sí misma, pues está, por así decir, al servicio de la sociedad y "produce" con su cuerpo un nuevo miembro para la república de trabajadores" (87). Sin embargo, el relato nada nos dice y parece no importar qué fue de esos medio hermanos.

Por otra parte, aparece en este fragmento del relato un tópico que se repetirá en el resto como preocupación persistente de las mujeres comunistas, algo que podemos identificar como el "momento del descuido" —siguiendo las morfologías del cuento proppeanas—, en el que las camaradas absorbidas por sus obligaciones políticas para con la revolución, "descuidan" el interés marital, aconteciendo la infidelidad. En el caso de Kollontái es de notar que las descripciones de este momento son particularmente abultadas, siempre tensionada entre la culpa femenina y una responsabilidad compartida. En el caso del relato "Vasília Malyguina" (también conocido como "La bolchevique enamorada"), los lectores sabemos todo el tiempo que el compañero de la protagonista, el aguerrido militante anarquista devenido burócrata, Vladímir Ivánovich, está teniendo una relación paralela y asistimos a los intentos denodados de Vasília por no enterarse, unos intentos que la llevan del ridículo al martirio todo el tiempo (de hecho sería interesante pensar la extrema proximidad de estas dos figuras, solo distinguibles por una perspectiva cuidadosamente construida).

Lo que registramos en esta preocupación desmedida de Kollontái por ese “momento de descuido” es algo que no termina de romperse, que subsiste al programa político-sexual, que impregna su obra, que pone en crisis su noción de que el valor de la mujer es proporcional a su capacidad de producción. Se trata de una preocupación personal pero también social que queda al desnudo cuando la autora analiza la respuesta de la siguiente generación, a quienes parece ver como una horda de “descuidistas”, pero sobre los que siente a su vez que debe hacerse cargo. El relato “El amor de tres generaciones” inicia cuando Olga acude por consejo a ella, a Kollontái, y lo hace porque su hija, Zhenia, la ha llenado de perplejidad e inquietud, hasta el punto en el que la camarada, que goza de amplio reconocimiento por su osadía política y personal, se ha quedado —para asombro de la autora— sin certezas.

El corte intergeneracional sobre el que Kollontái hace transcurrir la periodización de la educación sentimental está, en su teoría, marcado por las rupturas que organizan las “crisis sexuales”, que podríamos transcribir cómo los lapsos en los que el patriarcado debió reorganizar sus modos de dominación. La novedad de la crisis sexual que aqueja a la sociedad rusa de comienzos del siglo XX tiene sin embargo la peculiaridad histórica de afectar de manera inmediata a todas las clases sociales, las anteriores en cambio se daban inicialmente en la clase dominante y se iban expandiendo a lo largo de siglos a la plebe. Así es como ella lo expresa en su temprano escrito de 1911, “Las relaciones sexuales y la lucha de clases”, en donde describe a su contemporaneidad bajo un estado de anomia donde la antigua estructura moral sexual (para algunos la burguesa y para la mayoría la tradicionalista) no ha dejado de ser y las posibilidades de la nueva fundación son tan amplias como angustiantes:

La crisis sexual de nuestra época no perdona siquiera a la clase campesina. Como una enfermedad infecciosa, no reconoce “ni grados ni rangos”. Se extiende desde los palacios y mansiones hasta los barrios obreros más concurridos, entra en los apacibles hogares de la pequeña burguesía, y se abre camino hasta la miserable y solitaria aldea rusa ... No se han conocido en ninguna época de la historia tantas formas diversas de unión entre los sexos. Matrimonios indisolubles, con una familia firmemente constituida, y a su lado la unión libre pasajera; el adulterio conservado en el mayor secreto, al lado del matrimonio y de la vida en común de una muchacha soltera con su amante; el matrimonio “por la iglesia”, el matrimonio de dos y el matrimonio “de tres”, e incluso hasta la forma complicada del “matrimonio de cuatro”, sin contar las múltiples variantes de la prostitución. Al lado de estas formas de unión, entre los campesinos y la pequeña burguesía encontramos vestigios de

las viejas costumbres tribales, mezclados con los principios en descomposición de la familia burguesa e individualista, la vergüenza del adulterio, la vida marital entre el suegro y la nuera y la libertad absoluta para la joven soltera. Siempre la misma “moral doble”.

Más allá de que la familia se moriría literalmente en muchos sitios de guerras, pestes y hambrunas sin parangón, y que la tendencia conservadora rusa ganaría la partida, debemos entender que —pese a la vertiginosa década que separa los escritos— esta es aún la situación de incertidumbre de la que parte el relato “El amor de tres generaciones”.

Kollontái elige poner en boca de Zhenia, las características de una nueva generación a la que genuinamente no entiende; lo hace sin intentos de caricaturizarla. Sintióndose en parte responsable del nihilismo imperante en estas nuevas formas de vida. Zhenia, hija de Olga, nieta de María Stepánovna, ha sido criada por la dinámica de la revolución, entre comedores y guarderías comunales, distintos núcleos familiares, las casas de su madre y su abuela, las reuniones del soviet y del zhenotdel. Olga compungida busca consejo cuando su hija se ha acostado y ha quedado abrazada del su novio joven, Andréi, con el que convivían ambas. Sin embargo, lo que apena a Olga (que pertenece a la misma generación de Kollontái y puede ser pensada como su alter ego) no es esto sino la reacción indolente de su hija, la falta de sentido, ante un daño que no está recostado en un gran amor sino en un puro deseo, que ni siquiera es demasiado persistente, una suerte de “porque sí”:

Lo que vi fue un grado tal de insensibilidad, que yo no alcanzaba a entenderlo; vi una completa indiferencia, una seguridad absoluta en que tenía todo el derecho a hacer lo que había hecho. Había en ello una frialdad, un cálculo... una especie de cinismo... me pregunto si no tendrán ellos razón y me habré quedado anclada en el pasado. A mí tampoco me entendió mi madre cuando viví mi propio drama sentimental. (“El amor en las tres generaciones” 63)

La autora decide entonces encontrarse con Zhenia, quien no entiende que es lo que ha hecho mal y que contesta que ha sido educada en el amor libre, en que las personas no son posesiones y que Andréi claramente no le interesaba a su madre como para acostarse con él con regularidad, de modo que era “lo más natural” que dos personas de la misma edad que empatizaran simplemente se acostaran. Zhenia explica que no intentaba lastimar a su madre, que es este efecto inesperado lo único que la aflige, que ella suponía que su madre “estaba por encima de esas cosas”, que espera que la perdone y remata: “Para enamorarse hace falta tiempo libre. He leído suficientes novelas para saber que para enamorarse hay que gastar mucho tiempo y mucha energía. Y yo no tengo tiempo. En este momento estamos desbordados por el trabajo en el distrito. ... La verdad es que no me gustaría amar como ha amado mi madre... ¿Cuándo iba yo a trabajar?” (71).

Kollontái comprende esta falta de tiempo para el amor en condiciones revolucionarias y la llama “Eros sin alas”, pero cree que es solo un momento de la crisis sexual, que abrirá hacia 1923 una etapa de transición y despegue hacia un nuevo tipo de amor —nótese que para Kollontái muchas veces amor y sexo son indiscernibles y este es de hecho uno de los puntos de choque con Zhenia, que se acuesta con quien simplemente le gusta y no confunde—. Este “Eros alado” estará sostenido por una comunidad en la que todos los intereses confluirán, sin que haya diferencias precisas entre atracción, camaradería y tareas sociales. Podemos decir que Kollontái, en este punto, va un poco más allá del comisario de salud pública stalinista que pide ¡Abstinencia! (Millet 313) a los jóvenes y piensa en una estructura de sublimación sexual colectiva perfecta, sin adulterio ni prostitución, donde toda elección amorosa sea “sana y natural”. Esta claramente no es la perspectiva de Zhenia y la autora lo sabe. A pesar de que ella declara que solo ama a Lenin por el momento aborta y lo hace, contra lo que piensa Kollontái públicamente y contra lo que defiende el gobierno ruso y el comisariado de salud y el de justicia, no porque lo necesite para escapar del hambre, sino porque decide que no quiere tener un hijo⁴.

Nuevamente trabajo y maternidad, compiten, descompensados: Kollontái nos hace elegir y nos muestra las nefastas consecuencias de una y otra elección. A pesar de no tener los relatos una moraleja explícita, cosa que los hace interesantes, lo cierto es que la intuimos. Cando se nos señala que Olga ha descuidado a Zhenia por el trabajo y ha acontecido lo que ella vive como una catástrofe y cuando sabemos que Zhenia no vacila en elegir el trabajo antes que el amor y la maternidad, cosa que también le preocupa a la autora. Nada está completamente en su sitio cuando los dos componentes de la feminidad de Kollontái tienen que competir entre sí. Otro vivo caso de esta situación es el cuento corto “Hermanas”, un relato sobre la “sororidad”.

2. SOR

En “Hermanas”, Kollontái nos narra la historia de una mujer que —al igual que en *El amor de las abejas obreras*— viene a contarle su vida. Esta mujer, estaba casada con un bolchevique que cuando ascendió en su trabajo, a encargado de un complejo industrial, se volvió violento, alcohólico y amigo de juegos de los *népmany*⁵, con quienes hacía negocios. La protagonista tenía una hija pequeña que enfermó, eligió entonces sacrificar

4. Como señala Wendy Goldman, la gran mayoría de las mujeres que abortaban eran de la ciudad, tenían cierta estabilidad y no querían tener más hijos o ningún hijo, de hecho a partir de 1928 la natalidad comenzó a caer en picada.

5. Un *nepman* era un miembro de la nueva burguesía resurgida tras la aplicación de la Nueva Política Económica, implementada progresivamente desde 1921.

su trabajo en pos de la maternidad... dado que tras las reiteradas faltas por cuidados dispensados a la niña terminaron despidiéndola. La niña murió y ella quedó dependiendo económicamente de su marido, con quien ya no compartía nada. Una noche, el esposo trajo a la casa, en medio de una de sus borracheras, a una prostituta con quien pasó la noche en la habitación, para consternación de su mujer, quien a la mañana siguiente encontró a la joven llorando de vergüenza (dado que no sabía que su cliente estaba casado y la llevaría a la casa familiar) en el living. Entonces ambas mujeres charlaron y la esposa consideró que la vulnerabilidad compartida las hermanaba:

Tal vez no lo crea, pero, a medida que iba escuchándola, crecía mi compasión por ella. De pronto caí en la cuenta de que, si no estuviera casada, me hallaría en una situación muy parecida a la suya: sin empleo, sin casa. Por la noche, mientras yacía en la cama, torturándome, me había sentido furiosa con ella. Pero en aquel momento toda mi furia se dirigió contra mi marido. ¿Cómo podía aprovecharse de una mujer que se hallaba en una situación desesperada? ¡Un hombre como él, un trabajador consciente, responsable! ¡En vez de ayudar a una camarada sin empleo, la compraba! ¡Yo no puedo seguir viviendo con alguien así! (“Hermanas” 97)

Más allá de la evidente denuncia de Kollontái sobre las nefastas consecuencias de la NEP a nivel moral y material (diversos estudios señalan la relación inmediata de la NEP con el aumento vertiginoso de la prostitución), el cuento vuelve sobre la vulnerabilidad compartida como un sentimiento potente pero incómodo, donde, tal como señala Judith Butler (*Vida precaria*), el Otro no es la mera proyección de uno sino un rostro que oscilamos entre desear hacer desaparecer y proteger. Es el litigio interno entre estas dos pasiones el que hace realmente reconocibles ambas precariedades, la suya y la propia, en sus diferentes dimensiones. Esta puja se torna, hacia el final de la historia, desde la perspectiva de Kollontái —quien también es una mujer que está escuchando la *confesión* de otra mujer—, indignación y proclama, dejando estas últimas oraciones sobre la mujer que abandonó a su esposo, no encontró trabajo y le ha perdido el rastro a la prostituta de quien “no se podía separar”: “Se fue. Pero su mirada me persigue. Exige una respuesta, nos llama a la acción. A la acción constructiva, pero también a la lucha” (98). Es interesante observar cómo tanto en “Hermanas” como en “El amor en tres generaciones” la vocación de confesión, con su capacidad de conjurar, es posible tras vencer la enorme vergüenza inicial y es factible solo entre mujeres que se tienen alta estima. Se cuentan las miserias de una condición de opresión sí, pero también las miserias de una revolución que no termina de resolverse, de arrancar, y que propone unos “mientras tanto” que son particularmente invivibles para las mujeres.

El último texto que debemos presentar, de los escritos en 1923, parece ubicarse en las antípodas de toda forma de “sororidad”. Kollontái redacta *A Great Love*, como historia de un amor extramatrimonial entre Natasha y Ssenja, quien está casado con Anjuta. Los protagonistas son de la generación de los exiliados románticos y hacen política desde la clandestinidad de un país que no llega a explicitarse⁶. El vínculo entre las dos mujeres aparece, en principio, como parte de los surcados melodramas: Anjuta es una esposa devota, maníaca, celosa, dependiente, con una salud endeble y repetidos intentos de suicidio; Natasha es lo opuesto, una joven escritora, admiradora de Sseja, soltera, militante, tenaz y comprensiva. La existencia de ambas, sin embargo, gira alrededor de la figura expectante del narcisista Sseja, un afamado intelectual. Luego, sin embargo, la competencia entre las dos corre su foco en el relato, dando paso al agobiante registro del desgaste de la relación entre los dos amantes y el carcomiente proceso de desacralización de la figura Sseja. Más allá de que el centro de la acción está puesto en este amor a destiempo, donde los gestos de cuidado del protagonista hacia Natasha siempre llegan “demasiado tarde” —frase que repica varias veces—, Kollontái utiliza la caricaturización de las dos mujeres para mostrar su implícita cercanía. Ambas mujeres funcionan, en última instancia, como las madres del “niño pequeño” Sseja, que descubrirá con cierta ofuscación que Natasha ya no está dispuesta a postergarse. Como si se tratase de un tango, el cuento reza al pasar entonces: “El amor de madre es el único amor incondicional, el único amor que puedo respetar”.

Lo que une a Natasha con la protagonista anónima de “Hermanas” y con Vasíliisa Malyguina, es que son todas mujeres solas. La soltería y la soledad, como dos caras necesarias de la vida autónoma de las mujeres *bajo* el capitalismo, son evocadas recurrentemente en Kollontái, en relatos donde todos los hombres (y el tipo de amor romántico que ellos encarnan) fallan y el trabajo las libera, no solo en una economía monetaria sino también en una economía libidinal. Las nuevas heroínas, tipificadas por la autora en su escrito sobre la nueva literatura de y sobre las mujeres, titulado “La mujer nueva” (1913), se conforman, se hacen, a lo largo de las narraciones, en tanto toman conciencia de las libertades de esta soledad crucial para su autorealización y, de manera más implícita pero no por ello menos poderosa, del carácter compartido de este “estar por su cuenta” con el resto de las mujeres nuevas: obreras, burguesas desclasadas, prostitutas, desempleadas, militantes, etc. En Kollontái encontramos una “sororidad” que no es monjil, que está eróticamente muy cargada, como cuando la esposa dice de la prostituta: “Le

6. Para una mayor descripción de los debates y las condiciones de producción de esta generación de militantes exiliados ver *Los exiliados románticos* de Carr.

parecerá extraño pero se me hacía duro separarme de aquella mujer. Habíamos intimado mucho... era tan joven, tan desdichada, estaba tan sola” (“Hermandad” 98).

La posibilidad de un lazo amoroso y sexual lésbico nunca aparece explicitada, enunciada, en las obras de Kollontái, pero es dable habilitarla a contrapelo de su acento hétero en los vínculos ideales de la camaradería, en las descripciones de los nuevos procesos de reconocimiento de sí de las mujeres en la crisis sexual. Más aún si entendemos por lesbianismo esencialmente un espacio afectuoso de libertad que busca escapar del contrato heterosexual; un concepto que está “más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre)” (Wittig 31); un corrimiento de la mujer en tanto mito patriarcal.

Kollontái llega a dar algunos indicios de esta percepción en su análisis de la vida de George Sand. Nos referimos a la célebre escritora nacida bajo el nombre de Aurora Dupin, que decide travestirse —perdiendo con ello sus privilegios nobiliarios de baronesa— para poder vivir de manera más autónoma y acceder a otros espacios que su carácter de mujer no le permitía. El escándalo de su decisión da nombre, primero como un insulto y luego como una reivindicación, al “sandismo”, una tendencia de mujeres que emulando las acciones de Sand comenzaron a vestir pantalones, ir a cafés de la bohemia y, en algunos casos, a sostener públicamente relaciones lésbicas —a veces de manera estable, por ejemplo mediante los matrimonios bostonianos—. Estas mujeres serán catalogadas en las primeras décadas del siglo XX por la medicina, los Estados y la criminología como invertidas sexuales congénitas.

Kollontái comparte con las feministas de su tiempo la admiración por la figura de Sand, y también al igual que sus contemporáneas hace hincapié en la importante ruptura de Sand con la vida marital burguesa, en la realización en su trabajo de escritura y en su libertad amorosa, pero sin hacer ninguna alusión a su romance con la actriz Marie Doval, sino exclusivamente a su tormentosa historia con Alfred de Musset. En este punto, Kollontái no difiere de otros tantos lectores de la vida de Sand que menosprecian los indicios de la relación con Doval, como si se tratase solo de una amistad, borrando fragmentos de su correspondencia que serían autoevidentes para señalar cualquier relación amorosa heterosexual⁷. Debemos recordar, asimismo, que Kollontái escribe en un momento donde la teoría de la invención de la lesbiana masculina aún estaba en ciernes y donde el travestismo femenino estaba más inmediatamente asociado a formas de igualitarismo radical que a invisibilizadas opciones lésbicas (Gimeno). El discurso médico de 1890 fue el encargado de comenzar a unir “inversión sexual” y travestismo, pero la idea de

7. Como este: “Je ne peux vous voir aujourd’hui, ma chérie. Je n’ai pas tant de bonheur. Lundi, matin ou soir, au théâtre ou dans votre lit, il faudra que j’aie vous embrasser, madame, ou que je fasse quelque folie. Je travaille comme un forçat, ce sera ma récompense. Adieu, belle entre toutes” (Sand 65).

una mente en un cuerpo equivocado para enunciar el lesbianismo no tendrá la suficiente fuerza hasta fines de los años veinte, etapa en la que el “diagnóstico” es incluso aceptado por parte de la propia comunidad lésbica. De hecho, la obra de Marguerite Radclyffe Hall, *El pozo de la soledad*, basada en la vida de la autora —con Stephen Gordon, una lesbiana masculina, como protagonista— y que ha sido leída como la primer novela lésbica conocida por el público en general, será la que cristalizará el biotipo (Newton).

August Bebel, en la misma línea que las feministas inglesas, francesas y alemanas, había ya hecho una defensa acérrima de George Sand, en *La mujer y socialismo*, a la que además le sumaba el derecho de toda mujer a vincularse amorosamente con quien le placiera, sin especificar nunca una distinción de sexo. Kollontái recoge en “La mujer nueva” esta tendencia interna de Sand, esa masculinización liberadora, como la base misma de una nueva feminidad: “Flaubert escribía *Madame Bovary* en el momento en que, a su lado, vivía George Sand en carne y hueso, sufría y afirmaba su ‘yo’ humano y femenino, anunciando luminosamente el nuevo”. Para Kollontái, romanticismo y burguesía son parte de la misma limitación, y la lucha interna de toda mujer que busque advenir en “nueva”, emancipada, es la lucha entre Emma Bovary y George Sand.

Llegaba un momento en que George Sand sentía que empezaba a perderse a sí misma, sentía que, al adaptarse, la mujer Aurore Dupin devoraría, aplastaría al audaz, rebelde, ardoroso soñador, al poeta George Sand. Entonces, ella alzándose de pronto en toda su estatura y rompía implacablemente con el antiguo estado de cosas. Y, cuando semejante decisión había madurado en su alma, nada podía ya detenerla, ningún poder, ni siquiera su propia pasión, no había nada capaz de quebrar la voluntad de esa fuerte personalidad (Kollontái, “La mujer nueva”).

Simone de Beauvoir diría que esto es caer en la trampa: seleccionar las partes del mito de la feminidad que nos resultan agradables (las del “genio femenino”, por ejemplo) y utilizarlas para redefinir a las mujeres bajo un nuevo genérico singular. No se trata de cambiar el mito de la mujer decimonónica por el mito de la mujer nueva, sino de advertir que “La mujer no es cada una de nosotras, sino una construcción política e ideológica que niega a las mujeres” (Wittig 27). Quizás por eso, a pesar del éxito de Sand sobre Bovary, la soledad se impone sobre esta lucha de mujeres y la “sororidad” solo abraza excepcionalmente a la mujer nueva, como un eco distante, como patrón común de un ejército, de una colmena, de otras mujeres que han hecho una a una el mismo esfuerzo. Pero cuando esta excepción ocurre Kollontái la identifica como la forma máxima de comprensión, así dice en *Un gran amor*: “Había sido indulgente consigo mismo, le había proporcionado un entendimiento que rara vez se encuentra, excepto cuando una mujer comprende y siente por otra”.

3. CONCLUSIONES

La literatura de Aleksandra Kollontái, reunida en *El amor de las abejas obreras* y *Un gran amor*, tiene la potente característica de horadar parte de su propia teoría contenida en los números panfletos, ensayos y clases que hemos citado a lo largo del trabajo. Podría decirse al respecto que el exceso de coherencia sería incluso un problema político, en un proyecto pedagógico y existencial de semejante envergadura y complejidad, como el que intentaron llevar adelante las revolucionarias rusas de los años 20. A su vez, la perplejidad no tiene espacio —por fuera del nihilismo— en un movimiento instituyente tan arduo, llevado adelante en condiciones tan subhumanas y desfavorables. Kollontái pasa de una certeza a otra y solo en sus personajes nos deja ver los pedazos que caen en el medio.

Se han escogido a lo largo de estas páginas los tópicos de la maternidad y la “sororidad” como ejes de apertura a las contradicciones y los bordes no solo de la autora, sino del movimiento de mujeres que ella en buena medida representa. Se ha visto cómo el péndulo de la maternidad, como potencia y como déficit, se complica cuando se piensa en los legados subjetivos y la incompreensión intergeneracional. Se ha observado cómo el carácter salvador del trabajo para la mujer tropieza con el sexismo, con las formas románticas del amor y con las condiciones miserables del vínculo entre las mujeres, haciendo saber que no se habla solo del trabajo sino de las formas que puede asumir el deseo. Se ha advertido cómo Kollontái filia paradigmas sobre el amor con momentos políticos o, más precisamente, con las corrientes ideológicas que hegemonizan las formas progresistas de la política rusa y de qué modos esta periodización será muy importante para seguir la secuencia del relato, así como para reponer sus preocupaciones en torno a la educación sentimental. Se ha notado cómo el corte intergeneracional sobre el que Kollontái hace transcurrir la periodización de la educación sentimental está, en su teoría, marcado por las rupturas que organizan las “crisis sexuales”, que se podría transcribir cómo los lapsos en los que el patriarcado debió reorganizar sus modos de dominación. En este sentido, se indica que en ella percibe los 20 como uno de estos momentos que es vivido como la posibilidad de algo nuevo pero también con la angustia de una enfermedad contagiosa, una plaga, que es incontrolable y que no se sabe hacia dónde los llevará... en medio de esa tensión política y personal tiene interesantísimas disquisiciones, expuestas en la mayor parte como incertidumbres, sobre el envión de otra estructura de sentimientos —en palabras de Raymond Williams— que se está haciendo lugar y que, se sabe, será aniquilada por el triunfo stalinista y de la nueva moral burguesa del nazismo y del Welfare State.

Sin embargo, aún con el diario del lunes sobre la mesa, se puede sostener que los textos literarios de Kollontái forman parte de la genuina apuesta por enterarse de los

límites subjetivos de una revolución, incluso si estos arrojan una tragedia, ya que, más allá del final nada será lo mismo desde el momento en que las mujeres pasen de objeto a sujetos de sus propias tragedias; en el medio el reconocimiento como labor personal y política, colectiva y solitaria, abre posibilidades que todavía se están explorando.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbuet Osuna, Camila. "El populismo, una invención rusa". *Prácticas de Oficio*, vol 2, núm. 8, dic. 2016, pp. 1-10, <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/2-ART%C3%8DCULO-ARBUNET1.pdf>.
- Bebel, August. *La mujer y el socialismo*. Traducido por Vicente Romano García, Akal, 2017.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder de duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.
- Carr, Edward. *Los exiliados románticos (Bakunin, Herzen, Ogarev)*. Traducido por Buenaventura Vallespinosa, Sarpe, 1985.
- Engels, Friedrich. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Traducido por Eusebio Eras, Akal, 2002.
- Gimeno, Beatriz. *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Gedisa. 2005.
- Goldman, Wendy. *La mujer, el Estado y la revolución*. Traducido por Analí Trevin, Ediciones IPS, 2010.
- Kollontái, Aleksandra. "¡Abran paso al Eros alado! Una carta a la juventud obrera". *Marxist.org*. Traducido por Daniel Gaido, agosto 2017, <https://www.marxists.org/espanol/kollontai/1923/0001.htm>.
- . "A Great Love". *Marxist.org*. Traducido por Sally Ryan, octubre 2001, <https://www.marxists.org/archive/kollonta/1929/great/index.htm>.
- . *Catorce conferencias en la Universidad de Sverdlov de Leningrado*. Cienflores, 2014.
- . *El amor de las abejas obreras*. Traducido por Fernando Otero Macías, ALBA, 2008.
- . "El día de la mujer". Traducido por Daniel Gaido, mayo 2012, <https://www.marxists.org/espanol/kollontai/1913mujer.htm>.
- . "La mujer nueva". *La nueva moral y la clase trabajadora*. Colectivos de Jóvenes Comunistas, <https://creandopueblo.files.wordpress.com/2011/09/kollontai-alexandra-la-mujer-nueva.pdf>.
- . *La mujer y del desarrollo social*. Traducido por Fausto Ezcurra, Guadarrama, 1976.
- . "Las relaciones sexuales y la lucha de clases". *Los fundamentos sociales de la cuestión femenina y otros escritos*. Traducido por Tamara Ruiz, En Lucha, 2011.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. "Pacto entre mujeres. "sororidad"". *Aportes para el Debate*, oct. 2016, pp. 123-135, <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>.

- Irigaray, Luce. *El espejismo de la otra mujer*. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo, Akal, 2005.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Traducción de Wenceslao Roces, Pueblos Unidos, 1974.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Traducido por Ana María Bravo García, Cátedra y Universidad de Valencia, 1995.
- Newton, Esther. “Le mythe de la lesbienne masculine: Radclyffe Hall et la Nouvelle Femme”. *Cahiers du Genre*, núm. 45, 2008, pp. 14-37, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-2-page-15.htm>.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Traducido por Díez de Corral, Akal, 2009.
- Radclyffe Hall, Marguerite, *El pozo de la soledad*. Traducido por Ulises Petit de Murat, Hemisferio, 1955.
- Sand, George. *Correspondance de George Sand (1832-1835)*, tomo II, Garniere Frères, 1966.
- Walkowitz, Judith, “Sexualidades peligrosas”. *Historia de las mujeres*, tomo IV, dirigido por George Duby y Michele Perrot. Traducido por Marco Aurelio Galmarini, Taurus, 2000.
- Williams, Raymond. *Tragedia moderna*. Traducido por Camila Arbuet Osuna, Edhasa, 2014.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducido por Javier Sáez y Paco Vidarte, Egales, 2006.

ENTRE LA MIRADA FOTOGRÁFICA Y LA IMAGEN FANTASMA: TRES AUTORRETRATOS DE AMANDA BERENGUER

BETWEEN PHOTOGRAPHIC LOOK AND GHOST IMAGE: THREE SELF-PORTRAITS BY AMANDA BERENGUER

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.04>

MARÍA LUCÍA PUPPO*

Universidad Católica Argentina- CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 27 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 14 de abril de 2018

Fecha de modificación: 30 de abril de 2018

RESUMEN

En la poesía hispánica el autorretrato conoció su auge en el Barroco y el Modernismo. Existe, además, una tradición femenina del género en la que sobresalen autoras como Sor Juana y Delmira Agustini. En este trabajo se propone una lectura de tres poemas de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) en los que la poeta se autodescribe en distintas etapas de la vida, mientras transita respectivamente su cuarta, sexta y octava década. Su objetivo es confrontar las diversas estrategias de autofiguración que presentan estos textos, atendiendo a los tópicos, isotopías y procedimientos derivados de las tecnologías de la imagen que ellos manifiestan.

PALABRAS CLAVE: poesía latinoamericana, siglo xx, visualidad, autorretrato, poesía de mujeres.

ABSTRACT

In Hispanic poetry, the self-portrait reached its peak during the Baroque and *Modernismo*. There is a feminine tradition of the genre, which includes such authors as Sor Juana and Delmira Agustini. In this article, I propose an interpretation of three poems by Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) in which the poet describes herself in different periods of her life: during her forties, her sixties and her eighties. The aim is to confront the various strategies of self-figuration in these texts taking into account the topics, isotopies, and procedures derived from the technologies of the image that they include.

KEYWORDS: Latin American poetry, 20th Century, visuality, self-portrait, women's poetry.

*mlpuppo@uca.edu.ar. Doctora en Letras, Universidad Católica Argentina.

1. EL AUTORRETRATO: DEL SIGLO XVII A LAS POETAS HISPANOAMERICANAS

“Yo no sé cómo podría pintarme a mí misma: cuando me miro en el espejo pongo tan poca atención que los otros ven en mi rostro lo que yo aún no he percibido” (96). Apelando al no saber y la inocencia de la niña, así comenzaba su autorretrato a los doce años Mademoiselle de Rohan, según leemos en el *Recueil des Portraits et Éloges en vers et en prose* publicado en París, en 1659. Las 912 páginas de este impreso demuestran que el autorretrato literario se había propagado en los salones franceses del siglo XVII como una moda literaria y un divertimento social (Lafond 140), pero sabemos que este solo alcanzará su expresión moderna un siglo después, en las *Confesiones* de Rousseau (Starobinski 72).

En su estudio *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Michel Beaujour reconoció antecedentes del género en los espejos medievales, que proveían una auténtica galería de modelos y personajes ilustres. En pos de definir su estatuto, explicaba Beaujour que, a diferencia de la autobiografía, el autorretrato verbal no propone una sucesión cronológica ni una narración retrospectiva. Ofrece, en cambio, un *speculum*, un “espejo de sí” en el presente, que remite al plano descriptivo y discursivo del lenguaje (29-41).

En tanto variante del retrato, el autorretrato presenta la misma tensión entre referencialidad o capacidad mimética, por un lado, y creación, ficcionalización o estetización de los rasgos, por otro. Así, un estudio clásico como *Autobiography as De-facement* de Paul De Man ponía el acento en la mediación de los tropos (la prosopopeya, la alegoría) que, al modo de una máscara, contribuyen a crear una ilusión de significado (114-115). Todo retrato superpone trazos, elabora, descarta, selecciona, subraya, transforma, de ahí que para Jean Luc Nancy lo que se ofrece es, ante todo, una interpretación del retratado (*L'Autre* 22).

En la poesía hispánica, el autorretrato desarrolló una variante burlesca, como es el caso del romancillo “Hanme dicho, hermanas” de Góngora. Entre las mujeres que cultivaron este tipo de poesía se destacan como precursoras la extremeña Catalina Clara Ramírez de Guzmán y la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. En estas poetas barrocas se advierte un cuestionamiento y hasta una negación de la idea misma de representarse, artificio que traduce la dificultad para independizarse de un discurso hegemónico masculino (Salgado 216).

Más de dos siglos después, el género alcanzó su esplendor en el Modernismo. Bajo su estela, el “Yo soy aquel” de Rubén Darío o los famosos autorretratos en verso de Julián del Casal y Antonio Machado exponían tanto una estética como una ética de la escritura. Si volvemos la atención a la genealogía femenina, debemos recordar la semblanza de sí que hace la cubana Luisa Pérez de Zambrana, en tanto que en el Uruguay

del novecientos sobresalen los autorretratos de Delmira Agustini, esbozados a partir de figuras como Salomé, la musa y la mujer-vampiro (García Pinto y García Gutiérrez). En línea directa vendrá luego, a fines de los treinta, el “Autorretrato barroco” de Alfonsina Storni, al que se irán sumando, a lo largo del siglo, las composiciones autorreferenciales de Juana de Ibarbourou, Cecilia Meireles, Julia de Burgos, Rosario Castellanos, Olga Orozco, Blanca Varela y Claribel Alegría, entre muchas otras (Russotto 37).

Al estudiar el corpus de las poetisas sudamericanas de las primeras décadas del siglo XX, Elena Romiti advierte un tipo de autorrepresentación literal así como una figurada, que se despliega a través de metáforas, metamorfosis, oposiciones y motivos literarios vinculados con el yo salvaje, el cuerpo y eros, el vacío y la disolución nocturna. En ciertos casos, el retrato o autorretrato femenino es incluido en los llamados “poemas de obsequio o celebración social”. Estos giran en torno a la materialidad sensual de objetos fetiches (peinetones, flores, pulseras) que “representan simbólicamente el atributo femenino de la mujer a la que se refieren, al modo en que los autorretratos de época suelen incluir un objeto que representa el rasgo identitario de su modelo” (Romiti 98).

Es evidente que este tipo de textos operan con lo que Sylvia Molloy denomina “estrategias de autofiguración” (11), en la medida en que las autoras se autorrepresentan a través de diversos motivos, tópicos y recursos con el fin de proyectar una determinada imagen de sí. El desafío de la lectura crítica consiste en hurgar en el revés de esa trama que, del lado derecho, muchas veces se ofrece aparentemente integrada y sin fisuras: es decir, analizar las expectativas estéticas, sociales y políticas a las que responde el autorretrato; los referentes literarios y los códigos retóricos que lo determinan, y también, las contradicciones, los intereses más o menos secretos y los huecos, vacilaciones y preguntas que lo surcan.

Si en la segunda mitad del siglo XX se proclamó la muerte del autor como figura de autoridad y garante de la legitimidad literaria (Barthes, Foucault), hoy parece más acertado hablar de la “ficción de autor” que cada escritor forja para sí. Tal es la tesis de Julio Premat que, por nuestra parte, hallamos especialmente productiva para pensar la poesía. No se trata, por tanto, de buscar una continuidad vida-obra al modo romántico, sino de examinar los resortes que articulan “una invención de personajes de autor que, asumiendo la relatividad contemporánea, completan la ficción literaria, sirviéndole de marco y de marca frente a una inestabilidad y a una incertidumbre estructurales” (Premat 28). La *ficción del o la poeta* se derivaría, entonces, de un conjunto de datos que, desde el interior o en torno a los textos (en lecturas, entrevistas, apariciones mediáticas, etc.), trascienden la intimidad enunciativa del Yo o hablante lírico y configuran una determinada figura pública.

En el marco de un proyecto que indaga acerca de los vínculos entre visualidad y escritura poética en obras de autoras sudamericanas, en este trabajo examinaremos tres poemas de Amanda Berenguer. Se trata de tres textos publicados respectivamente en 1966, 1987 y 2010, en los que la autora uruguaya se autodescribe mientras transita, respectivamente, la cuarta, sexta y octava décadas de vida¹. Nuestro objetivo es confrontar algunas estrategias de autofiguración que presentan los poemas de Berenguer atendiendo a sus conexiones con la tradición femenina del autorretrato, así como a las isotopías y procedimientos derivados de las tecnologías de la imagen que ellos manifiestan.

2. TRAZOS EN EL AGUA

Materia prima (1966) es el noveno libro de poemas publicado por Amanda Berenguer. En él se hace oír una voz propia, experimentada en el oficio que, cada vez más, se aboca al poema extenso como medio privilegiado de expresión (Puppo, “Zumba” 53). Allí se incluye “Casa de belleza”, una composición que responde al subtítulo “Informe personal”, conformada por nueve estrofas cuya extensión oscila entre tres y veinticuatro versos. En el poema se hilvanan impresiones y asociaciones libres de la hablante, mientras describe su imagen en el espejo, luego de haberse dado un baño. El comienzo introduce un tono neutro que se corresponde con una mirada cuasi etnográfica:

Un metro cincuenta y cinco de pie
a la intemperie
cincuenta y siete quilos conservadores
por obra y cuenta de la gravedad
(de acuerdo a las tablas
hay lastre para arrojar
según el riesgo y la deriva
Julio Verne lo haría
en cinco semanas de régimen
aún hoy)...
(Berenguer, *Constelación* 225)

Luego de este primer plano entero, la visión realiza un paneo vertical. Se insiste en la percepción descarnada (“me miro minuciosamente / sin lástima y doliéndome / querría ser

1. Amanda Berenguer perteneció a la llamada Generación del 45 o Generación Crítica, de la que también formaron parte José Pedro Díaz, Ángel Rama, Ida Vitale, Idea Vilariño y Mario Benedetti. A lo largo de más de seis décadas, desarrolló una vasta obra poética caracterizada por un constante amor al riesgo y una lucidez incomparable para evaluar el presente personal, social y existencial.

el más cruel el más / despiadado de mis observadores”), pero en todo momento la literaridad descriptiva se combina con metáforas que aluden a la vida y el movimiento: “... la estatura visible de las ganas”, “la extensión precisa de una fuente / de energía a término / la altura justa de un aparato / de vuelo consumiendo / combustible sin reserva” (225).

Con el sonido de fondo del secador de pelo, la poeta toma conciencia de estar estrenando su cuarta década: “... ayer era joven hoy soy / como soy mañana seré vieja”. La sexta y la séptima estrofa harán *zoom* en el cabello y el rostro, pasando por los rasgos convencionales y destacando el detalle de la boca que vuelve única la fisonomía (Figura 1):

Aún distingo el pelo azul espeso
los ojos un tercio del ancho de la cara
color del iris castaño oscuro se diría negro
cejas conformes
nariz recta
la boca regular con las comisuras
caídas hago esfuerzos a veces
por subirles la sonrisa
estructura general armónica
y nadie ni las arrugas
ni las canas recientes que me asustaron
la primera vez porque vi
lo que no esperaba
y nada todo parejo uniforme
nublado ¿dónde estás?
¿soy yo? (227)



Figura 1. Portada de Amanda Berenguer, *Dicciones*, fotografía de Hermes Cuña, carátula diseñada e impresa por Artegraf. Fonograma. Ayuí / Tacuabé, 1973.