

CINCELADAS PARA SU ESTRO
Representación literaria de las mujeres a fines del siglo XIX

Chiselled by their estro. Women's Literary Representations at the End of the Nineteenth Century

María Alejandra Minelli
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Considerando el fin de siglo como un momento de cambio y de crisis, me propongo examinar textos de los modernistas argentinos Leopoldo Lugones y Atilio Chiáppori. A la luz de las principales hipótesis de lectura sobre género y fin de siglo XIX en el modernismo hispanoamericano, me centraré en las representaciones de género y la construcción de la subjetividad femenina en *Las montañas del oro*, de Leopoldo Lugones y en relatos de *Bordeland* y *La eterna angustia* de Atilio Chiáppori.

Palabras claves: género- modernismo hispanoamericano- representación de mujeres.

Abstract

Taking into account that the last period of a century can be thought as a time of change and crisis, in this paper, I intend to examine some texts of two Argentinean writers from the Modernist Movement, which took place at the end of the Nineteenth Century in Latin America, Leopoldo Lugones and Atilio Chiáppori. Feminist theories and research on the Modernist Movement itself have provided the basis for this article that focuses on gender representations and the construction of female subjectivity in *Las montañas del oro*, by Leopoldo Lugones, and on some stories from *Bordeland* and *La eterna angustia* by Atilio Chiáppori.

Key words: gender -Latin American Modernism - women's representations

La potencia con que se trazan los rasgos de las figuras femeninas en los textos de Atilio Chiáppori y de Leopoldo Lugones, la parafernalia erótica que se arremolina en torno a ellas y el rol de sujetos pasivos y/o víctimas que suele asignárseles, me han impulsado a formular estas notas sobre el tema revisando sus articulaciones con el contexto de la cultura finisecular. Más allá de que seguramente estas caracterizaciones femeninas no son ajenas a la estética modernista y su

inclinación a alejarse de lo vulgar a través de exóticos, sofisticados y a veces tortuosos erotismos, resultan llamativas por los contornos que adquieren, los procedimientos de enunciación a partir de los cuales se yerguen y por las reiteradas situaciones en que las mujeres resultan víctimas.

Para muchos espíritus, sostiene Elaine Showalter, la década final de un siglo sugiere las agonías de muerte de una sociedad enferma y la sinuosa caída de una cultura exhausta; en su trabajo sobre los mitos, metáforas e imágenes de crisis sexual y Apocalipsis que marcaron el fin del siglo XIX y el fin de siglo XX, Showalter recuerda que el austríaco Max Nordau, en su tratado *Degeneration* (1892), proclamó que el género humano con todas sus instituciones y creaciones perecerían en medio de un mundo agonizante y que -cuando el término fin de siglo se originó en Francia en 1880 para definir el estado de espíritu- se extendió rápidamente por todas partes de Europa y Estados Unidos. Elaine Showalter agrega que las décadas del '80 y del '90 del siglo XIX fueron de anarquía sexual y que todas las leyes que gobernaron la identidad y el comportamiento sexual parecieron descomponerse, había miedo a la degeneración y al colapso y surgió un intenso anhelo de estrictos bordes de control alrededor de la definición de género, tanto como de raza, clase y nacionalidad¹. Durante el fin de siglo XIX, las palabras feminismo y homosexualidad entraron por primera vez en uso, mientras que nuevas mujeres y nuevas estéticas masculinas redefinían los significados de femineidad y masculinidad (Showalter, 1990: 1); el proceso finisecular de trastorno de las definiciones de género abarcó las construcciones de la femineidad y de la masculinidad y en ese marco, las mujeres son percibidas como amenazas al orden y a los límites del sistema, mientras que para las mujeres en estos años los hombres aparecían como afligidos defensores de un indefendible orden. Se habla de la "cuestión femenina" para aludir a las mujeres que desafiaban las tradicionales instituciones del matrimonio, la familia y el trabajo doméstico. Las mujeres son percibidas como figuras del desorden y su "marginalidad social o cultural parecía ponerlas sobre los límites del orden simbólico y la frontera entre los hombres y el caos, y peligrosamente parte del caos mismo, habitantes de una atemorizante zona salvaje fuera de la cultura patriarcal"².

I. "Hic sunt leones"

Las montañas del oro. Poema en tres ciclos y dos reposorios (1897) es el primer

¹ "These responses are also typical of the fin de siècle. In periods of cultural insecurity, when there are fears of regression and degeneration, the longing for strict border controls around definition of gender, as well as race, class, and nationality, becomes especially intense. If the different races can be kept in their places, if the various classes can be held in their proper districts of the city, and if men and women can be fixed in their separate spheres, many hope, apocalypse can be prevented and we can preserve a comforting sense of identity and permanence" (Showalter, 1990: 4).

² "Women's social or cultural marginality seems to place them on the bordelaines of the symbolic order, both the 'frontier between men and chaos', and dangerously part of chaos itself, inhabitants of a mysterious and frightening wild zone outside of patriarchal culture" (Showalter, 1990: 8).

volumen de poemas que publica Leopoldo Lugones; evidencia una voluntad pronunciadamente narrativo-expositiva y se ha llegado a decir que en él “el poeta acude al recurso de escribir versos como si fuera prosa. Para recordar el ritmo los separa con un guión en el primero y segundo ciclo” (1965, Valbuena Briones: 237). Su introducción manifiesta un tono marcial en la que se explicitan los modelos de poetas (Dante, Whitman, Víctor Hugo) y se destacan figuraciones del papel:

El poeta apostrofa con su clarín sonoro
 A la columna en marcha; lo que dice resuena
 Como flujo de bronce de una hornalla harto llena.
 Tan fuertes son sus alas, que aquel ser de ancho aliento
 Parece que en los hombros lleva amarrado el viento.
 Es el gran luminoso y es el gran tenebroso
 (Lugones, 1952: 54).

Se trata de un perfil de poeta marcado por el titanismo, el mesianismo y una desmesura romántica de matices victorhuguescos, pero esta influencia romántica cederá paso, en el Primer ciclo, a la pronunciada presencia de elementos relacionables con las escuelas francesas finiseculares, en especial, a través de la influencia de autores como Verlaine y Samain, tal como lo preconizaba Darío. El Primer ciclo se abre con un epígrafe evocador de peligros desconocidos: *Hic sunt leones*, significa aquí están los leones y era una inscripción que aparecía en los antiguos mapas para sugerir los desconocidos peligros que podían ocultarse en territorios inexplorados. En la atmósfera de amenazante imaginería preparada por este epígrafe es que aparece la “Oda a la desnudez”, encabezando el ciclo:

¡Qué hermosas las mujeres de mis noches!— En sus carnes, que el látigo flagela,
 pongo mi beso adolescente y torpe,—como el rocío de las noches negras— que
 restaña las llagas de las flores.—Pan dice los maitines de la vida—en su rústico
 pífano de roble, — y Canidia compone en su redoma—los filtros del pecado, con
 el polen—de rosas ultrajadas, con el zumo—de fegosas cantáridas.
 (Lugones, 1952: 61).

La cita ejemplifica también que Lugones, al modo de otros modernistas hispanoamericanos, mixtura elementos del ámbito de lo sagrado y la mitología clásica para expresar la pasión y el erotismo, así las imágenes de Pan (dios griego de los pastores, relacionado con el desenfreno sexual) y de Canidia (bruja nombrada en los poemas de Horacio) se unen a la mención de los maitines, la primera de las horas canónicas que se rezaba antes del amanecer³. Los nombres de Pan y Canidia arrastran consigo las connotaciones del desenfreno sexual y de lo peligroso y contribuyen a crear una atmósfera en que el sujeto lírico manifiesta un erotismo lúgubre y sádico que no sólo incide directamente sobre la figura femenina sino que se proyecta a la naturaleza misma y le transpone sus acciones:

³ Del mismo universo léxico cristiano provienen otros títulos del volumen, como “Antífonas” (breve pasaje que se canta o reza antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas) y quizás “Reposorio” (del lat. *responsorium*).

La noche, –su negra desnudez de virgen cafre– enseña, engalanada de fulgores–de estrellas, que acribillan como heridas–su enorme cuerpo tenebroso. Rompe el seno de una nube y aparece–crisálida de plata, sobre el bosque, –la media luna, como blanca uña–apuñaleando un seno (Lugones, 1952: 61).

La escena nocturna es descrita a partir de términos que remiten a lo bárbaro, a lo animal y a lo que participa del daño corporal (acribillar, herir, apuñalar). La “pálida consorte” cantada en esta oda aparece envuelta en velos, como en un “ensueño astral” y desde esa instancia en adelante, el texto se resuelve dentro de la lógica de un ritual de sacrificio en el que el sujeto imaginario señala en la mujer al mismo tiempo su calidad de pecadora y su vínculo con el saber:

¡Ah!, muerde con tus dientes luminosos, –muerde en el corazón las prohibidas –manzanas del Edén; dame tus pechos, –cálices del ritual de nuestra misa– de amor; dame tus uñas, dagas de oro, –para sufrir tu posesión maldita; –el agua de sus lágrimas culpables; –tu beso en cuyo fondo hay una espina (Lugones, 1952: 62).

Pese a que se atribuye a esta figura femenina una “frente de Sibila”, su papel aparece despojado de poderes espirituales especiales y se encuentra subordinada a un rango instrumental en manos de este sujeto poético que se autoconstruye como último oficiante ceremonial:

Que brille tu frente de Sibila–en la gloria cirial de los altares. –como una hostia de sagrada harina: –y que triunfes, desnuda como una hostia, –en la pascua ideal de mis delicias.

¡Entrégate! La noche bajo su amplia cabellera flotante nos cobija. –Yo pulsaré tu cuerpo, y en la noche –tu cuerpo pecador será una lira”. (Lugones, 1952: 62).

De manera análoga sucede en “Venus victa”⁴ de *Los crepúsculos del jardín* (1905); Jorge Monteleone en su examen del volumen lúcidamente ha vinculado las connotaciones lexicales de “estro” -celo animal e inspiración artística- y estilo -punción con el que se inscribe- para resaltar la presencia de un sujeto masculino que ejerce “la lógica del sacrificio y sacrifica el cuerpo femenino, para que surja la creación poética” (Monteleone, 1994).

A continuación, en “A histeria”, se despliega otra sombría atmósfera de matices macabros, se atribuye a la figura femenina un “abrazo como nudo de horca”, “ojos mártires”, “ojeras tristes”, “heladas manos”, en tanto que el sujeto textual se atribuye ojos sangrientos e implacables y un corazón lascivo; la parafernalia lugoniana se encrespa hasta resolverse en una agresiva dramatización sadomasoquista que metonímica y metafóricamente se desplaza a los ojos de los sujetos y a una crisis histérica:

–y tus ojos abríanse sonámbulos, –y quería mis ojos tu locura, –y huía de tus ojos mi pecado: –y al fin mis fieros ojos, como un crimen, –sobre tus ojos tímidos brillaron, –y al sumergir en mis malditos ojos–el rayo triste de tus

⁴ “Cincelada por mi estro, fuiste bloque / Sepulcral en tu lecho de difunta; / Y cuando por tu seno entró el estoque // Con argucia feroz su hilo de hielo / Brotó un clavel bajo su fina punta / En tu negro jubón de terciopelo (Lugones, 1952, 120)

ojos pálidos. –en mis brazos quedaste, amortajada, –bajo una eterna frialdad de mármol (Lugones, 1952: 64).

Esta dama amortajada bajo el frío mármol no parece ser muy diferente a la “novia espectral”, también amortajada, esta vez en sábana de aromas, que aparece en “La vendimia de sangre” o la que se repite, esta vez definitivamente muerta, en “Rosas del Calvario”:

Mi novia yerta viene: –es un callado lirio–que nació en la bondad de los sepulcros –(Flor, Virgen, Alma, Espuma, Nieve, Símbolo), –¡lo frágil! Bajo el rayo de la luna –tiemblan las perlas de agua de su nimbo, –y una pálida luz de la otra vida –la envuelve como un manto de suspiros (Lugones, 1952: 71).

El Tercer ciclo⁵ parece volverse sobre el primero para completarlo, en primer lugar porque sobresale la presencia de un ritornelo⁶ que, con ciertas variaciones, encabeza varios de sus apartados: “y mi alma –golondrina ideal– desde su torre sigue mirando” (Lugones, 1952: 94) y este ritornelo, en el texto V se completa: “y mi alma –golondrina ideal– desde su torre sigue mirando: y mira en su antiguo mapamundi las aguas y las tierras” (Lugones, 1952: 95), con lo que completa la idea diseminada a partir del epígrafe: “*Hic sunt leones*”, la antigua inscripción evocadora de ignotos peligros. En segundo lugar porque al finalizar, luego de las ya citadas escenas de macabro erotismo⁷, se vuelve sobre una imagen de la mujer sublimada por la fe:

Y una voz se levanta diciendo: he aquí la Virgen que ha roto su prisión de seis mil años, para ofrendar a la Vida el jardín codiciado de su seno [...] Astra– tú eres la Virgen que llega, con las puntas de tus senos doradas por el oro fúnebre de mis sepulcrales recuerdos; con la mirada de tus negros ojos, como una caricia prolongada en dos noches consecutivas; con la gracia perturbadora de tus líneas bajo el sudario; con tus manos, sabias en la cosecha de los frutos nocturnos; con el tesoro de tus besos –tesaurizado en las angustiosas esperas– a gozar plenamente la hiperdulía de mi corazón desconocido. Porque ya es la Pascua sobre tu noche de seis mil años” (Lugones, 1952: 102).

La representación femenina se fragua a través de un tensionado contrapunto, al modo de lo que ha sido calificado como una duplicidad en la poesía de Lugones:

⁵ Avanzando en el volumen, encontramos que a continuación del primer Reposorio –“Salmos de combate”– sigue el Segundo ciclo con una serie de poemas que cantan diversos aspectos del universo. Luego, el segundo Reposorio, “Laudatoria a Narciso”, da paso al Tercer ciclo constituido por “El Himno a las torres”, en que con un profundo tono de espiritualismo se une saber, creación poética, progreso científico y fe en Dios.

⁶ Según Deleuze y Guattari, el ritornelo es territorial “el pájaro que canta marca así su territorio” (Deleuze y Guattari, 1994: 319). Siguiendo la sugerencia de los planteos de Félix Guattari puede decirse que el ritornelo separa un motivo existencial y se instaura como “atractor”, opera como un centro estabilizante, “es un prisma, un cristal de espacio-tiempo” que hace interactuar elementos heteróclitos y actúa sobre lo que lo rodea para extraer transformaciones y proyecciones (Guattari, 1996: 30).

⁷ Las citas no dejan de afirmar la certeza de las palabras de Juan José Hernández: “Influido por la estética modernista, que como observa Octavio Paz fue una estética del lujo y de la muerte, por el espiritismo y la teosofía de moda en aquella época, las elucubraciones fúnebres de Lugones en *Las montañas del oro* bordean lo caricatural” (Hernández, 1981: 270).

“idealización, pero también menosprecio por la mujer, vestal sombría reveladora de enigmas supremos, o ‘pérfido mamífero rosa’ que seduce con su puerilidad” (Hernández, 1981: 275). Aparece la imagen de Astra y se funde con la de una virgen de senos dorados por el recuerdo del sujeto poético, recuerdo que incluye claramente las líneas y destrezas corporales de la virgen que resucita para gozar del culto religiosamente espiritualizado que el mismo sujeto poético pasa a dedicarle. Lo sagrado y lo profano, lo físico y lo espiritual, la resurrección y la muerte se entrelazan en estos versos que preparan la salida imaginaria hacia el último apartado (XV) del volumen dedicado al Amor, la Esperanza y la Fe.

II. “¿Por qué serán tan frágiles los cuellos femeninos?”

En los relatos de *Bordeland* y su nouvelle *La eterna angustia*, Atilio Chiáppori construye un locus ficcional homogeneizado por personajes que se entrelazan por parentescos y amistades y por espacios que se reiteran (*Villa Engaddi y la estancia Las glicinas*)⁸. Desde el punto de vista de los procedimientos narrativos, los relatos de *Bordeland* se enlazan por la situación de enunciación⁹ sobre la que se construyen: hay un narrador masculino que visita a “la interlocutora” Leticia Dardani y le narra sucesos de su círculo social para satisfacer su “ansia enfermiza” de relatos angustiantes (Chiáppori, 1952: 19). Posteriormente, se publica *La eterna angustia*, cuya factura daría razón a la idea de que “estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta ‘¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?’” (Deleuze y Guattari, 1994: 197), pues en *La eterna angustia* se amplían relatos y resuelven enigmas latentes desde *Bordeland*, por ejemplo se revela la historia de “la interlocutora Leticia Dardani”. Como certeramente dice Sylvia Molloy sobre su trama: el mero intento de resumir sus peripecias “revela la naturaleza desahogada de estos relatos y lo que a primera vista podría juzgarse su facilidad temática. Éstas no debilitan, sin embargo, su riqueza ideológica, antes bien la refuerzan. No se trata de relatos alusivos o irónicos sino de relatos que practican la sobredeterminación a cada paso y cuya estrategia, aún cuando recurran al truco del ‘secreto’, es por fin el excesivo decir” (Molloy, 1998: 535).

Bordeland y *La Eterna angustia*, ambos títulos de Atilio Chiáppori se refieren a estados anímico/psicológicos más o menos patológicos, más o menos estetizados, pero siempre prolijamente explicitados en las mismas ficciones y/o en sus paratextos. El protagonista de “Un libro imposible”, Augusto Caro explica que el tedio lleva a la búsqueda de su olvido en:

La inquietud, en los refinamientos, en los paraísos artificiales, en las perversiones... y para huir de la eterna angustia humana, aristocratizada en spleen, vivió como nos cuenta Jean Lorrain, dilapidando sus energías,

⁸ Cfr. Prieto (1990) y Giusti (1956).

⁹ Cfr. Prieto (1990) y Giusti (1956) y Molloy (1998).

infectándolo todo, gastándolo todo. Mis personajes son los nietos de esos agotados.

La neurastenia, la melancolía sutil, el spleen, las obsesiones y los delirios— desvaríos de las vidas ocultas que anidan en nuestras almas— no son enfermedades de la literatura, sino del individuo y de la época. Crecieron junto con el progreso y son, por tanto, flores de civilización. Concíbese que surjan en las obras de arte, ya que la estética no pertenece a la inteligencia sino a la sensibilidad (Chiáppori, 1952: 58)

Si bien en *Bordeland*, Atilio Chiáppori mediante un epígrafe nos adelanta que William Stead había publicado un libro “ocultista” titulado *Bordeland*, por otro lado, Elaine Showalter observa que en Inglaterra los psiquiatras habían identificado un nuevo tipo de mal neurótico: el fronterizo (*bordelainer*) que Andrew Wynter explica en *La frontera de la insanidad (The Bordelands of Insanity)* (1877) y describe la potencial degeneración del hombre de frontera subrayando su escasez de dirección y control (Showalter, 1990: 10). Como fuere, es evidente que el término *bordeland* (cuyo sentido es fijado en ese epígrafe por Chiáppori como “tierra de confín”) y los personajes que alberga están impregnados de “la eterna angustia”, las zozobras finiseculares ante los cambios sociales y las complejidades y repliegues del yo que el psicoanálisis comenzaba a señalar. Esta fascinación por los estados de alteración y locura en el campo de la ficción es coherente con la atracción que el tema suscita desde las últimas décadas del siglo XIX en la cultura letrada de Buenos Aires: *La neurosis de los hombres célebres en Argentina* (1878) y *La locura en Argentina* de José María Ramos Mejía, la tesis doctoral de José Ingenieros, *La simulación de la locura* (1900) y su trabajo “Los Accidentes histéricos y las sugerencias terapéuticas” (1904) han quedado como testimonio de ese interés¹⁰. Más allá de esto, Edgar Allan Poe ya había convertido estos estados en materia primordial de su literatura y es a partir de la imaginería poeniana que los relatos que componen *Bordeland* se inscriben en una corriente fantástica que diluye sus matices más lúgubres en el melancólico lirismo de Albert Samain¹¹.

En estos relatos de Atilio Chiáppori es posible distinguir con nitidez el arte finisecular y su horizonte de ideas, abundan las menciones a escritores, artistas y obras decadentistas que así le transfieren su halo y atmósfera. Por ejemplo, el protagonista de “Un libro imposible”, Augusto Caro, es un escritor que posee que una habitación decorada al estilo “de las de Burne Jones” con “algo de estudio y algo de tocador” en la que hay una biblioteca en cuyos estantes se encuentran libros de escritores como Hoffman, Poe, Baudelaire, Maeterlinck, D’Annunzio, Verlaine, Samain y de metapsíquicos y ocultistas como Crookes, Allan Kardec, Jules Bois y Papus. Con tan explicitada “puesta en escena” de la cultura y el arte finisecular, no

¹⁰ En el campo ficcional argentino, también han quedado los relatos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg y de Leopoldo Lugones que comienzan a publicarse a partir de 1896 y 1897, respectivamente.

¹¹ El poeta es nombrado y citado en el texto, pero, en particular, llama la atención la evocación de la atmósfera del poema “Otoño”, de Albert Samain.

es extraño entonces que aparezcan las figuras de la mujer fatal/ofídica y peligrosa (Flora Nist) y de la mujer frágil /niña y angelical (Leticia e Irene), tan difundidas en el arte fin de siglo.

Flora Nist presenta los rasgos de la mujer fatal¹²: blancura de la piel, cabellos abundantes, ojos verdes y una perturbadora belleza que acompaña su lujuria, sensualidad e inclinación al mal. Un emblema de esta imagen podría ser la Salomé ilustrada por Aubrey Beardsley para la obra de Oscar Wilde. Y, justamente, el narrador de *La eterna angustia* le cuenta a Leticia que mientras le escribe está mirando dos retratos de “Salomé” que son “dos episodios capitales en la suntuosa leyenda que Oscar Wilde dramatizara en contrastes de áspero ascetismo y sensualidad terrible” (Chiáppori, 1954: 192). Salomé, no está de más recordar, es una de las más famosas imágenes de la mujer fatal, perversa, activa y poderosa, rasgos que se condensan en la frase dicha por uno de los personajes de la obra de Wilde: “El mal entró al mundo por una mujer” y se ilustran en la figura de la bella Salomé, portando en bandeja la cabeza de un hombre: Juan el Bautista. Flora Nist también presenta los rasgos de la “nueva mujer”, deportista e instruída, pero es tan peligrosamente sensual y venenosamente bella que la ficción la hace morir arrastrando a su bailarín de turno en las profundidades de las barrancas de Belgrano en “El último vals” (Chiáppori, 1986: 174).

Teresa Gómez Trueba, retomando en su reflexión los planteos de Lily Litvak y Erika Bornay, considera que hay “un ser de naturaleza híbrida, animal y humana, símbolo del deseo, la carne, el mundo inferior de los sentidos, la sensualidad, el placer, la caída, pero también del triunfo de la vida y el amor físico. En el lado extremo, se sitúa aquella mujer a la que el poeta llama la ‘novia de nieve’, la mujer pura, casta, virgen, desmaterializada, símbolo del mundo superior del espíritu” (Trueba, 2002)). Trueba también recuerda que fueron principalmente los prerrafaelistas quienes contribuyeron a popularizar este tipo femenino, ejemplarizado por la *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti y que una variante del tema es la concepción de la mujer como una niña.

Y ambas imágenes están muy presentes para el narrador de los relatos de Chiáppori, pues además de mirar los dos retratos de “Salomé”, también conserva la imagen de “las chicas buenas” de su universo ficcional: “¡Pobre Leticia! ¡Qué buena que era! Conservo todos sus retratos, junto con los de esa otra santa que en vida se llamó Irene Caro” (Chiáppori, 1952: 142).

Leticia Dardani, en el primer relato de *Bordeland*, “La interlocutora” aparece descripta de este modo:

Alta, fina, singularmente pálida, tenía las manos afiladas y expresivas y el aire pasmado de esos niños trágicos que pasan con ojos atónitos por los cartones de miss Kate Greenaway. Era la oyente ideal. Ávida de fábulas, su espíritu no destellaba la clarividencia quimérica de sus hermanas extraterrestres, Morella, Ligeia, pero aquilatábalo, en cambio, sensibilidad tan

¹² “La mujer fatal es una clara indicación de miedos y ansiedades producidas por los cambios en la comprensión de la diferencia sexual a fin del siglo XIX” (Ludmer, 1999: 377).

exquisita que el sentido de las imágenes abriese para ella con sorpresas de prodigios (Chiáppori, 1952: 19).

Nuevamente el paisaje de la cultura y el arte finisecular para crear una atmósfera y matices de los personajes; el nombre de Ligeia –personaje de E. A. Poe– emparenta la imagen de Leticia Dardani con el género de lo fantástico y la mención de las ilustraciones de Kate Greenaway (con sus inocentes niñas danzando con vestidos floreados, en un espacio idealizado) la vincula con la precariedad indefensa de la infancia y cierta tristeza angelical, como aparece en las acuarelas pintadas por Kate Greenaway (muy famosa ya desde 1897). Una descripción similar, a manera de ritornelo, se hace de Irene Caro: “Con las manos afiladas y expresivas y el aire pasmado de esos niños trágicos que pasan con ojos atónitos por los cartones de miss Kate Greenaway” (Chiáppori, 1952: 142). Ambas protagonistas sufren enfermedades y mueren, sus misteriosas enfermedades están ubicadas en la sangre y en el útero; Sylvia Molloy exploró en los relatos de Chiáppori los modos de representación de “lo femenino” y -articulando género femenino, intervención médica e intervención narrativa- explicó la particular ansiedad que produce determinadas representaciones de lo femenino en el fin de siglo:

Irene y Leticia están enfermas, más que de hemofilia y quistes, de su propia sexualidad: de ahí la necesidad de extirparla. En otras palabras: a medida que las representaciones de lo femenino se vuelven más complejas y menos estables, aumentan los esfuerzos por genitalizar el género, domiciliarlo “en su entidad de *origen*” (209), como aumenta, proporcionalmente, la necesidad de controlar las manifestaciones de ese género, cuando no castigarlas (Molloy, 1998: 537).

Leticia, la interlocutora, está rodeada de un misterioso silencio, habla poco y también sabemos de ella que posee “grandes ojos de alucinada” (Chiáppori, 1952: 149). Sugestivamente- con “vaga sonrisa ocultadora” cita un verso de Samain recordándole al narrador que fue él quien se lo había recitado: “*Elle vivait pour la volupté de se taire*” (Chiáppori, 1954: 107), el verso hace explícita e intensifica uno de los rasgos principales de Leticia, la interlocutora que habla poco. Entre otras cosas, con su voluptuosidad por/para callar, Leticia interrumpe la economía proliferante del discurso sobre el sexo. Recordemos que todos los controles sociales que se desarrollan en el siglo XIX (medicina, la psiquiatría, la justicia penal, etc.) filtran la sexualidad e irradian “discursos alrededor del sexo, intensificando la conciencia de un peligro incesante que a su vez reactivaba la incitación a hablar de él (Foucault, 1985: 41). El sexo se convierte en algo que “debe ser dicho” (Foucault, 1985: 43).

“Ella vivía por/para la voluptuosidad de callarse”... la callada Leticia, con sus ojos de alucinada recuerda (como otros personajes de Chiáppori) algunos de los títulos del índice de “Los accidentes histéricos y las sugerencias terapéuticas” de José Ingenieros: el mutismo histérico, las ideas fijas y las obsesiones, la sugestionabilidad general y la sugestión hipnótica, etc. El perfil de Leticia parece explicarse en gran medida a la luz del proceso de histerización del cuerpo de las mujeres según el cual, primero se considera que su cuerpo está saturado de sexualidad, luego a causa de esa patología que le sería intrínseca, resulta integrado al campo de la práctica

médica y “puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar)” (Foucault, 1985: 127)

Casos de histeria femenina y obsesiones masculinas se reiteran en las situaciones narrativas que crea Chiáppori; en “La corbata azul” el personaje Máximo Lerma, observando a su esposa Luisa, se pregunta “¿Por qué serán tan frágiles los cuellos femeninos?” la frase es sólo la punta del iceberg de su obsesión: “de todo el cuerpo de su mujer, sólo el cuello, fino y redondo, atraíale con la fuerza de un maligno hechizo simpatista, de una fascinación sensorial. Y era tanta la vehemencia de su orgasmo que, a la mera idea de aprisionarlo, su sensibilidad hiperexcitada trasmítale alucinaciones físicas” (Chiáppori, 1954: 78). La obsesión se resuelve en crimen, Máximo ahorca a Luisa y termina de enloquecer. En “Mademoiselle Gavroche” nos enteramos de que Emilio Flores se enamora de Sor Felicité, quien pasa de ser religiosa a ser cantante nocturna bajo el nombre de Mademoiselle Gavroche; la mujer, descripta como sensual y perversa, abandona a su enamorado que entonces cae “en las garras de una neurastenia de esas que no perdonan. Hace tres años que está por escribir un libro, ‘La sembradora de angustias’” (Chiáppori, 1954: 105).

“Un libro imposible” quizás sea el relato de Chiáppori que más detenidamente presenta la obsesión de un escritor –Augusto Caro– y su mujer, Anna María, su musa y víctima. Augusto está obsesionado porque siente que ha perdido la capacidad de traducir sus pensamientos en palabras y porque sus personajes femeninos resultan esquemáticos. Se dedica entonces a estudiar “estados de alma”, fenómenos inconscientes, automatismos, a fin de infiltrarse en los espíritus, observar vidas anteriores y llega incluso a “proyectarle”, sin tocarla, a Anna María su muerte por estrangulación:

“Anna, oye: si tú me vieses de pronto enloquecer y saltar sobre ti como una fiera, y con estas mis manos asesinas –ves, con estas manos– estrangularte, tu sentirías...”

Ella se puso muy pálida, miró mis manos largo tiempo con ojos despavoridos, llevó las suyas a su garganta desnuda, entornó los párpados, anudósele la garganta en un sollozo, y dijo entrecortadamente:

“Te perdonaría, te amaría siempre y me iría así, así, así.” (Chiáppori, 1954: 69).

III. Cinceladas por su estro

Los rasgos de las figuras femeninas en los textos de Atilio Chiáppori y de Leopoldo Lugones me impulsaron a formular estas notas escudriñando sobre sus articulaciones con el contexto de la cultura finisecular; este eje de trabajo me condujo a la consideración de una literatura que repetidamente nos ofrece mujeres modeladas por la inspiración masculina... “cinceladas por su estro” en más de un sentido. En la dimensión poético-ficcional de estos textos son recurrentes las imágenes de mujeres sacrificadas, mujeres asesinadas, mujeres amantes, mujeres niñas... en particular, llama la atención la destacada presencia de la representación de mujeres-niñas o de mujeres fatales; la mujer-niña, vincula a la mujer con la

precariedad indefensa de la infancia y la mujer fatal la asocia a las nociones de peligro y desviación de la regularidad, ambas representaciones indican tanto la filiación de estas escrituras con las estéticas europeas finiseculares, como la condensación de complejas ansiedades individuales y sociales generadas en la Argentina del fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Habiendo hecho del enigma del sexo algo de lo que se habla en voz baja o se disfrazaba, la pastoral cristiana (Foucault, 1985: 46) parece haber rendido sus efectos estéticos también en estos textos en los que las represiones son liberadas a través de la creación y la emoción estética de la dimensión literaria¹³. Lugones hace pensar en un erotismo socialmente interdicto, y como agonista y poeta que es, en *Las montañas del oro* rima y yuxtapone lujosamente versos de enjundioso vocabulario para tamizar poéticamente su desbordamiento. Sus potencialidades para oscilar entre la represión y el exceso parecen poder graficarse con su propio devenir afectivo: si primero se ufanaba de ser "el marido más fiel de Buenos Aires" y en 1912 le dedica *El libro fiel* a su esposa: "*Tibi, unica sponsae, turtura meae, unicissimae*" ("Para ti, mi única novia, mi tórtola, sin igual mía"). También, en 1926 a sus cincuenta y tantos, Lugones se enamora de la joven Emilia Cadelago, le escribe cartas que rubrica con sangre y semen y la llama de muchas y afectuosísimas maneras:

"Amor de mi alma", "Mi adorado amor", "Mi tórtola de amor" (otra vez la turtura de *El libro fiel*), "Mi única vida", "Mi dulzura más que nunca adorada", "mi abejita de oro, mi tortolita de seda, mi garcita de plata, mi gacela, mi perfume, mi vida toda". Las formas de dirigirse a ella no acaban nunca. La ternura llena hasta las expresiones más eróticas (Pacheco, 1999).

Es posible pensar que este sujeto, capaz de tan apasionadas emociones en un tiempo de relaciones pautadas por severas normas, encontraría en la construcción de mundos literarios imaginarios un muy propicio espacio para la obtención de un "efecto de purgación, de *catharsis*" (Starobinski, 1974: 141).

Por otra parte, según Foucault, el nuevo siglo encuentra a la burguesía "empeñada en proveerse de una sexualidad y constituirse a partir de ella un cuerpo específico, un cuerpo de 'clase', dotado de una salud, una higiene, una descendencia, una raza" (Foucault, 1985: 150). La burguesía criolla no es una excepción, ya desde las últimas décadas del XIX, los escritores de la Generación del '80 manifestaron su preocupación por el tema de la descendencia, la herencia y las taras, como se observa en *En la sangre* de Eugenio Cambaceres, por ejemplo. Por lo tanto -más allá de la apelación a lo imaginación literaria como vía de catarsis-, a partir de la lectura de estos textos podría explorarse hasta qué punto estas

¹³ "La actividad fantasmática, la *Phantasie* freudiana no es ni un 'reflejo' intelectual del mundo percibido, ni un acto de participación metafísica en los secretos del universo: es una dramaturgia interior animada por la 'libido'. La imaginación procede a una elaboración mágica de los datos de la experiencia afectiva. En el sueño despierto, el trabajo fantasmático (del que aceptamos, para simplificar, que la obra literaria no sea más que uno de los aspectos) responde a una situación presente, persigue un futuro posible, y se refiere a un pasado vivido, es decir, a una historia" (Starobinski, 1974: 150)

representaciones de género exhiben también las huellas dejadas por la voluntad de afirmación y de conservación del cuerpo de un sector social dominante, me refiero a la voluntad de afirmación y distinción de lo que Josefina Ludmer llamó la coalición estatal del '80, la cual define su identidad como nacional y política e inventa una cultura que es agente de cohesión para el estado. En el caso de los autores parcialmente examinados, Leopoldo Lugones -según Josefina Ludmer- recién a partir de *Las fuerzas extrañas* (1906) marca un punto de inflexión entre los escritores de la coalición estatal del '80 y los modernistas¹⁴, vale decir que *Las montañas del oro*, mantendría mayores correspondencias con las coordenadas de la coalición estatal. Por su parte, *Bordeland* según Sylvia Molloy, "es, entre otras cosas una reflexión sobre lo que Josefina Ludmer llamó la 'coalición cultural' de fines del diecinueve" (Molloy, 1998:531). La coalición no son sólo los escritores ochentistas, sino también la trama de posiciones y sujetos de las ficciones que ellos escriben; en este sentido, en los relatos de Chiáppori, la reiteración de situaciones narrativas centradas en enfermedades, herencias genéticas, médicos, artistas, casos de demencia y parejas imposibles dentro de un endogámico grupo señalan un pasaje entre la cultura del estado liberal decimonónico y la cultura del nuevo siglo XX y habría que examinar más profundamente hasta dónde y de qué modos Chiáppori y Lugones podrían -a la luz de la perspectiva esbozada- ser escritores fronterizos, participantes de las dos tradiciones: la del 80 y la de los modernistas, pero esto sería ya motivo de otro trabajo.

Los paisajes culturales finiseculares exhibidos en los textos de Leopoldo Lugones y Atilio Chiáppori -sea por impulsos represivos, sea por tendencia a la afirmación y coligación de un grupo- nos hacen inferir que si "un destino representado" "es un destino *dominado*" (Starobinski, 1974: 142), sus peculiares representaciones de la mujer implícitamente iluminan la dimensión de los profundos deseos y temores que suele concentrar la subjetividad femenina y el juego de los dispositivos poético-ficcionales que ella desencadena.

Bibliografía

BORNAY, Erika. (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

CHIÁPPORI, Atilio (1954) *Bordeland y La eterna angustia*. Prólogo de Emilio Becher. Buenos Aires: Kraft

----- (1986) *Prosa narrativa*. Nota Preliminar de Sergio Chiáppori. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

¹⁴ "En la coalición estatal la continuidad e identidad se daba entre lo biológico, lo social y lo jurídico; en la variante modernista, antiacadémica y científico-ocultista de estos cuentos de Lugones, la continuidad e identidad se daría entre el pensamiento y el universo, y entre la física y la metafísica" (Ludmer, 1999: 148).

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI (1994) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, Michel. (1985) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.
- GIUSTI, Roberto. (1956) "Atilio Chiáppori y su generación". *Poetas de América*. Buenos Aires: Losada, p. 117-138.
- GOMEZ TRUEBA, Teresa, (2002) "Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado"". *Ciberletras* N° 6
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>>
- GUATTARI, Félix (1996) *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael. (1988) *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, Juan José. (1981) "Leopoldo Lugones: La luna doncella en su poesía erótica". Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos* CXXIV.371 (mayo), p. 266-280.
- (1997) "El halo erótico de la moda". Suplemento de cultura de *La nación*,
<http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=213958>
- LITVAK, Lily (1979) *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Ed. Aritoni Bosch.
- LUDMER Josefina (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- LUGONES, Leopoldo (1952) *Las montañas del oro*. En *Obras poéticas completas*. Prólogo de Pero M. Obligado. Buenos Aires, Aguilar.
- MOLLOY, Sylvia (1998) "Notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principio de siglo". Pittsburgh: *Revista Iberoamericana* N° 184-185.
- MONTELEONE, Jorge (1994) "Leopoldo Lugones: el cuerpo doble". En *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich* (Inés Azar ed.)
<http://www.educoea.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_monte.aspx?culture=pt&navid=230>
- PACHECO José Emilio (1999) "Leopoldo Lugones y el amor en la hora de la espada". *Letras libres, Convivio*, octubre de 1999. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6013>>
- PRIETO, Martín (1990) "Atilio Chiáppori, un escritor fracasado". *Revista de lengua y literatura* N° 7. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, p. 43 - 47.
- SHOWALTER, Elaine, 1990. "Bordelines". En: *Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking Penguin, p.1 -18.
- STAROBINSKI, Jean (1974) "Jalones para una historia del concepto de imaginación". En *La relación crítica*. Barcelona: Taurus, p. 137-153).
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1965) *Historia de la literatura española. Tomo IV Literatura Hispanoamericana*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.