



*El cuerpo poético en la creación literaria de
las autoras uruguayas:
entre sensualidad femenina
y desmembramiento masculino,
reescritura de los imaginarios de género*

por Eléonore Wurgler
(Université d'Orléans)

RESUMEN: Al principio del siglo XX, en Uruguay, las poetisas utilizan el espacio literario para reescribir las normas socio-literarias. Su enunciación poética se construye como contra-voz del disciplinamiento y de los referentes culturales hegemónicos. La poesía se convierte entonces en un espacio de liberación de la palabra y de reapropiación corporal para las autoras. Más allá de escribir sus deseos, haciendo penetrar al lector en su intimidad e invitándolo a explorar los sentidos femeninos, las poetisas desmiembran poéticamente el sujeto masculino. Este proceso creativo sirve su poética, su sensualidad y su sexualidad. Además, el proceso de escritura corporal de las poetisas permite estudiar su poder de creación y las implicaciones que éste tiene en cuanto a su identidad de mujer en la sociedad, pero también como escritora en el campo literario. Sus obras tienen una dimensión socio-literaria y metaliteraria que no podemos ignorar cuando estudiamos los poemas y que también, participan de la originalidad de esas obras. En este artículo, a través del análisis de poemarios de Luisa Luisi y Delmira Agustini, cuestionaremos la puesta en escena de los cuerpos femeninos y masculinos



en los textos de las poetisas uruguayas como reescritura de las relaciones de poder y de género en la sociedad uruguaya del principio del siglo XX. Por lo tanto, estudiaremos los textos no solamente como obras ficticias, sino también como creaciones imaginarias con proyección social.

PALABRAS CLAVE: escritura; géneros; cuerpos; poesía; Uruguay

Al principio del siglo XX, la escritura de algunas autoras se construye como contra-voz de las normas disciplinarias. El disciplinamiento (1860-1920), teorizado por el historiador uruguayo José Pedro Barrán,¹ es un periodo de transformación cultural durante el cual numerosas instituciones de control de los cuerpos y de las subjetividades fueron creadas en Uruguay. Los imaginarios disciplinarios toman raíces en la cultura de la clase burguesa urbana. Los géneros y las identidades son codificados y vigilados:² “el nuevo modelo de mujer que se impone sustituye el valor del placer por el de reproductividad” (Torres Carballal 64). El deseo está rechazado del espacio público, y más que todo del cuerpo femenino. Su vida y su cuerpo son construidos por y para otros (Barrán 165). El disciplinamiento refuerza los mecanismos de poder ya existentes de la dominación masculina.

Sin embargo, bajo los mandatos de José Batlle y Ordóñez,³ la disciplinaridad tiende a ser menos estricta. Asistimos a una secularización de la sociedad, afirmada con la ley de divorcio (1907),⁴ modificada en 1913 para legislar el divorcio por voluntad propia de la mujer. Paralelamente, por primera vez se organizan en el Cono Sur congresos feministas internacionales (1908-1910) y el gobierno batllista practica en su política un feminismo de compensación.⁵ En 1912 se crea la primera Universidad para las mujeres en Montevideo, y en 1914, Héctor Miranda propone un proyecto de ley para reconocer los derechos civiles y políticos de las mujeres (Umpiérrez Blengio 91).⁶

No obstante, los cambios sociales no significan una modificación de las representaciones de los cuerpos desde las instancias de poder. El batllismo no pone fin al control disciplinario. Las palabras de Agustini lo demuestran: “Si estuviera en Europa, [...] tendría derecho a sentarme sola en la terraza de una café, sin que la mitad de la ciudad gritara escandalizada” (Caetano 268-269). Aunque secularizada y progresista, la

¹ Su *Historia de la sensibilidad* (1989) se divide en dos tomos: *La cultura barbara (1800-1860)* y *El disciplinamiento (1860-1920)*.

² Esta teoría se puede vincular con la obra de Michel Foucault (*Surveiller*) y la noción de “Sociedades de control” de Gilles Deleuze.

³ 1903-1907 ; 1911-1915.

⁴ Uruguay es el primer país latinoamericano en legislar el divorcio.

⁵ También conocido como feminismo vazferriano, se construye sobre la idea de desigualdades naturales entre hombre y mujeres. El Estado tiene que intervenir en su política social para corregirlas. Este feminismo se focaliza en lo biológico, por lo tanto los decretos conciernen la maternidad o lo vinculado al carácter reproductivo de la mujer.

⁶ Se aprobará la ley de derechos civiles y políticos de las mujeres en 1932 (Ley N°8.927).



sociedad bajo los mandatos de Batlles y Ordoñez, exige recato y pudor por parte de las mujeres.

Por otra parte, aunque hoy se utilice la palabra 'feminista' para designar a Agustini o Luisi, no lo haremos. Primero, porque ninguna se reivindica feminista (Barran y Nahum 84), es un título póstumo. Luisa Luisi, como pedagoga y en el Consejo Nacional de Mujeres, se posiciona a favor de los derechos educativos y financieros de la mujer (Peruchena 68), pero no menciona allí el cuerpo o la sexualidad de las mujeres. Además, recontextualizando la palabra en la época de las autoras, las feministas⁷ del principio del siglo XX incorporan en sus discursos las leyes higienistas, corsé sanitario del cuerpo de la mujer (Lavrín). Entonces, a nuestro parecer, decir que la escritura sensual de la autoras fue feminista es un antagonismo, dado que la sexualidad es controlada más que liberada por los higienistas.

Además, en ese periodo de cohabitación entre disciplina y progresismo se consagra "la escritura como mecanismo de saber/poder" (Torres Carballal 109). Es a la vez fuente de conocimiento sobre la sociedad y mecanismo de crítica y cambio. Sin embargo

aunque el feminismo avanza aliado con el batllismo y la Universidad ext[tiende] los primeros títulos a mujeres pioneras, aunque otras mujeres destacan audaces en el sindicalismo y la cátedra, la cultura artística [es] un espacio más complejo y arduo de conquistar. Las vidas de las escritoras [están] duramente condicionadas en una sociedad que, a pesar de los avances reformistas, no [tiene] previsto para las mujeres el desarrollo artístico o intelectual serio. (Caetano, 266)

Por lo tanto, las obras de Delmira Agustini o Luisa Luisi cuestionan su identidad de mujer tanto en la sociedad uruguaya en transformación, como en el campo literario.

Nuestro análisis nos llevará a demostrar cómo la poesía se convierte en un espacio de liberación y de reapropiación corporal para las autoras. Estudiaremos en qué medida la puesta en escena poética de los cuerpos femeninos y masculinos se presenta como una reescritura de las relaciones de poder y de género.

Para desarrollar nuestro propósito nos apoyaremos en: *El libro blanco* (1907); *Los Cálices vacíos* (1913) de Delmira Agustini⁸ y *Sentir* (1916) de Luisa Luisi.⁹

⁷ Paulina Luisi (1875-1949) fundadora de varias organizaciones a favor de los derechos de la mujer, primera médica del Uruguay, hermana de Luisa Luisi y reconocida feminista del periodo, fue líder del higienismo femenino en el Río de la Plata.

⁸ Delmira Agustini (1886-1914) es una poetisa uruguaya de origen burgués. También pinta, actúa en el teatro. Tiene amigos y contactos en todas las esferas artísticas de Montevideo. Es una de las autoras del movimiento modernista (Rubén Darío escribe el prefacio de su segundo libro) pero guarda en su obra una originalidad que no nos permite inscribirla totalmente en el movimiento literario. Víctima de un feminicidio, publicó tres obras y no terminó su última en preparación.

⁹ Luisa Luisi (1883-1940) es maestra, directora de escuela y periódica, periodista, poeta y crítica literaria uruguaya, hija de pedagogos europeos. Hermana de Paulina y Clotilde Luisi, son tres figuras feministas, ejemplos de ascenso social para las mujeres en una sociedad en cambio (primera médica y primera abogada de la República). Luisa es conocida por su compromiso pedagógico, pero sus textos en prosa o versos no solamente tratan de educación. También habla de la condición de la mujer, las desiguales de género, la realidad del campo literario.



PUESTA EN ESCENA DE LOS CUERPOS Y DE LOS DESEOS FEMENINOS

VISIBILIDAD DE LA INTIMIDAD

Lejos de las expectativas disciplinarias de madre dócil y pasiva, las poetisas reescriben su cuerpo y sus deseos desde una voz sensual y erótica. En efecto, "la generación del novecientos era una generación muy erotizada porque el modernismo también era un movimiento literario muy erotizado. [...] Pero el mundo de la gente común y corriente no tenía nada que ver con esa erotización que se vivía entre los intelectuales." (Uno 10:08-10:26). Además, la marginalidad de las poetisas es doble dado que rompen el secreto del sexo y van en contra de las normas impuestas a su género.

En su obra, la mención corporal y sensorial se hace con la encarnación poética pero también con la evocación de los lugares en los cuales estas experiencias se viven. "Mi cuarto:..." (Agustini vv. 3, 8); "¡Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso / Como flor de inocencia, / Como espuma de vicio!" (Agustini vv. 9-11). La poetisa recrea el espacio íntimo como marco de su sensualidad poética y complejiza la simbología del color blanco que ya no es pureza sino huella de vicio y de inocencia. Expone el interior de su habitación de mujer, y con ello, sus sentimientos íntimos.

Visibilizar la intimidad silenciada es también mostrar el cuerpo femenino encerrado en lo privado. En "Íntima", Agustini se desvela desde el título y se expone a los lectores. "Mi alma desnuda temblará en tus manos" (Agustini v.3). El pudor, el recato, la castidad impuestos a la mujer no existen bajo la pluma de la poetisa. Define su propia intimidad afirmando sus sentidos y sus deseos. Corporeiza la sensualidad que el disciplinamiento había proscrito.

Además, Agustini juega con el imaginario religioso interpelando a Eros: "[...] acaso no sentiste nunca/ Piedad de las estatuas?" (Agustini vv.1-2). En su plegaria la poetisa deconstruye las asociaciones tradicionales de la semántica religiosa asociándola al dios de la pasión. "Piedad para los sexos sacrosantos/ Que acoraza de una/ Hoja de viña astral la Castidad" (Agustini vv. 49-51). Agustini, resemantiza los imaginarios religiosos en un contexto de secularización de la sociedad uruguaya. En efecto, el batllismo pone fin al conflicto que oponía Iglesia y Estado desde los años 1880. La reinención de lo religioso y lo sagrado desde la literatura se presenta como la contracara artística del proyecto político y evidencia el puente existente entre lo social y las artes como construcciones paralelas.

Agustini señala las normas pudibondas, pidiendo piedad para los que, encerrados en ellas, no conocen la pasión y la exaltación de los sentidos.

Piedad para las vidas/ Que no doran á fuego tus bonanzas / Ni riegan ó desgajan tus tormentas;/
Piedad para los cuerpos revestidos/ Del arminio solemne de la Calma,/ Y las frentes en luz que
sobrellevan/ Grandes lirios marmóreos de pureza,/ Pesados y glaciales como témpanos;/
Piedad para las manos enguantadas/ De hielo, que no arrancan/ Los frutos deleitosos de la
Carne/ Ni las flores fantásticas del alma. (Agustini vv. 16-27)



En la sociedad uruguaya, aunque secularizada, la herencia del catolicismo colonial permite a todos los lectores entender el sentido de las palabras utilizadas por la poetisa. Agustini se apropia la cultura religiosa para trastornar su sentido primario y proponer una nueva visión. Visibiliza lo que pueden sentir los cuerpos, desvela las corporalidades vinculadas al amor. No escribe una oposición directa al disciplinamiento sino que expresa su desolación para los que no conocen lo que ella describe.

Según Michel Foucault “lo que es propio de las sociedades modernas, no es que hayan condenado el sexo¹⁰ a quedar en la sombra, sino que se hayan condenado a hablar de ello siempre, haciéndole el secreto.” (Foucault 49). A nuestro parecer ambas opciones no se excluyen, el sexo es un secreto guardado en la sombra de las habitaciones. Con sus textos, las poetisas ponen una palabra sobre una realidad, convocan un imaginario en el espacio público. Dan cuenta de una realidad que tenía que ser oculta.

PUESTA EN ESCENA FOTOGRÁFICA

En *Los cálices vacíos* (1913), Agustini experimenta su identidad artística tanto en su práctica literaria como en su composición fotográfica. En su estudio paratextual de la poetisa, María José Bruña explica que:

una imagen exterior seductora es un pasaporte para la celebridad, porque supone la aceptación por los intelectuales, los autores, los filósofos y los artistas. Es medio para convencer del interés y de la cualidad de su obra. Aunque Agustini se da cuenta de los malentendidos y de las interpretaciones erróneas que pueden generar esas imágenes, aunque conoce los peligros de la lectura de su cuerpo simbólico de mujer paralelamente a la consideración de su espíritu creador [...], es posible pensar que quiere crear una polémica por el reconocimiento que puede obtener en cambio. (Bruña 4)

La teatralidad, importante componente de su vida y de su obra, sobresale en la fotografía inserta en las primeras páginas del poemario. En una sala oscura, se ejerce un contraste entre su cuerpo blanco y el ambiente que la rodea. Podría ser una heroína trágica, su vestido, opuesto a la ropa encorsetada del principio del siglo, nos hace pensar en un *déshabillé*. Está hecho para el interior, lo íntimo, pero la poetisa lo hace penetrar en el espacio público con la inserción de la fotografía. La actitud de Agustini refuerza esta idea de intimidad. Relajada, los ojos al cielo, parece hundida en sus pensamientos. Si el deseo está censurado, la poetisa encuentra otro lenguaje para convocar imaginarios sensuales.

¹⁰ Entendemos el sexo como acto y como órgano.



Fig. 1: Sin título, en Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos*. O.M. Bertani. 1913, pp.VI.

Luisa Luisi también se pone en escena a través de su identidad social. Tiene, según Lourdes Peruchena, “una voz legitimada por la alta calificación de que gozaba el rol de maestra en la sociedad rioplatense de la época.” (Peruchena 67). Con sus hermanas, la poetisa es el ejemplo del éxito de las políticas educativas y laborales del gobierno. Se presenta y se posiciona en el espacio social como mujer “nueva”: hija de inmigrantes, ahora maestra de la República y defensora de las mujeres. Esta identidad pudo contribuir a su reconocimiento en el campo literario y en la sociedad.

CORPORALIDAD POÉTICA Y ENUNCIACIÓN DE LOS SENTIDOS

Para el poeta Rafael Courtoisie: “Delmira es una poeta que escribe desde un cuerpo” (Uno 20:50-20:55). Aunque en el periodo disciplinario, “toda cultura basada en la sensualidad de los sentidos es calificada como impropia, grosera” (Pitta Bonilla 75), las poetisas escriben en contra de la moral y ponen la corporalidad poética al servicio de la expresión de los sentidos carnales. El cuerpo es tanto una realidad social como una realidad literaria en el proceso creativo de las poetisas, objeto poético y propuesta identitaria. Sin ser materno, casto o virginal, el cuerpo de la mujer es órgano vivo, sensual y con voz propia. Las poetisas viven en su carne las emociones: “Mi alma desnuda temblará en tus manos” (Agustini v. 89). Su enunciación permite romper con el estereotipo construido por los poetas románticos, en vínculo con la idea de recato femenino, de mujer sin sentimientos.

Para Luisi, la escritura es también un espacio de resemantización. Asocia el vocabulario religioso al placer carnal y convierte el infierno en un paraíso esperado. “[...]”



Yo anhelo / Consumirme en la llama de tus ojos: / Y en espirales remontar al cielo/ Como el incienso en el altar piadoso!" (Luisi vv. 9-12). Tal como Agustini, su discurso refleja una realidad social en proceso. Sacraliza el placer femenino provocado por los ojos del amante, propone una nueva visión de la religiosidad desde el sentir corporal.

Lejos de la idea de mujer fría o de las estatuas de las cuales Agustini tiene piedad, las poetisas se consumen en el fuego. El elemento de la pasión es un *leitmotiv* de su escritura, tanto para designar la relación con el hombre: "Ardiente idolatría" (Luisi v. 18); "Al calor de su pasión" (Luisi vv. 20, 24). Como en su propio cuerpo: "Sufro vértigos ardientes"; "En llamas me despedazo"; "Y me calcina el delirio" (Agustini vv. 3, 9, 12). La sinestesia permite una experiencia inmersiva en la intimidad de la poetisa. La lectura de los poemarios se convierte entonces en un viaje sensorial en el cual el cuerpo, tanto imaginado en la escritura como real del lector, puede experimentar lo que el recato disciplinario impide.

La expresión de los sentidos por las poetisas está también fuertemente vinculada al acto carnal. Delmira Agustini no guarda el secreto y lo encarna para escribirlo. "Hoy abriré á tu alma el gran misterio; / Tu alma es capaz de penetrar en mí." (Agustini vv. 9-10); "Como una flor nocturna allá en la sombra / Yo abriré dulcemente para ti." (Agustini vv. 47-48). El sexo misterioso, el cuerpo escondido, se ofrecen al lector, tanto como se ofrecen al amante. Trascendemos las fronteras de lo permitido. La enunciación poética de Agustini es una invitación al desvelamiento corporal y sensual de la sociedad uruguaya, que empieza con la escritura de su experiencia propia. Para Carina Blixen, ensayista uruguaya, "eso es lo escandaloso y lo que nadie podía aceptar es [...] que una mujer estuviera diciendo su deseo." (Uno 14:10-14:19). Su discurso entra en conflicto con lo esperado de una joven uruguaya de su clase al principio de siglo XX y con la imagen de la mujer-modelo. Ya no es una María pasiva que espera la llegada del hijo-milagro. Las poetisas transforman los discursos sobre el bien y el mal, lo normal y lo anormal. Imaginan un espacio literario en el cual la mujer está libre de amar y sentir como lo desea.

EXPRESIÓN Y AFIRMACIÓN DE SUS DESEOS

En una época en la cual la mujer tiene poco poder de decisión en su vida,¹¹ el hecho de escribir su deseo rompe con 'lo que se hace'. La vida sentimental de Delmira Agustini refleja esta voluntad de ruptura. Estuvo de noviazgo durante años antes de aceptar casarse por algunos meses. Después de su divorcio, pedido por la misma poetisa, "[ella y su exmarido] se encontra[n] en una pensión, a escondidas. Es decir, en palabras de la hermana de Enrique Jobe Reyes, [logra] transformar a su marido en su amante. [...] Ella se nega a ser esposa de." (Uno 17:40-18:00). Es muy probable que la educación y el entorno familiar de la poetisa, participan en la afirmación de ese carácter libre. En efecto, "la consideran [...] como un prodigio, y todos cuidan ese ser un poco angelical y monstruoso que [tiene] tanto talento." (Uno 3:40-3:52). Tiene libertad de escribir, y aun

¹¹ Aunque la ley de divorcio por voluntad propia de la mujer es aprobada en 1913, en el código civil la mujer sigue siendo una menor cuya vida está rígida por su tutor masculino (padre, hermano, marido).



más importante, apoyo familiar.¹² Tanto con su obra como en su vida, la poetisa afirma y privilegia su deseo. Se construye como actora central y única juez de su vida. Escribe y encarna una nueva idea de mujer. Se convierte por ejemplo en predatora que caza su presa. "Y era mi mirada una culebra / Apuntada entre zarzas de pestañas, / Al cisne reverente de tu cuerpo. / Y era mi deseo una culebra / Glisando entre los riscos de la sombra / A la estatua de lirios de tu cuerpo!" (Agustini vv. 35-50). Reutiliza la simbología del pecado y de la pureza para invertir los imaginarios de género en su creación literaria. En el orden natural, la mujer puede ser lobo y el hombre cordero. Se apoya en las ideas del darwinismo social, ciencia que legitima en la época las desigualdades de género, para cambiar las jerarquías de género.

Por otra parte, afirma un rol fuerte en la relación amorosa con la enunciación de sus voluntades. Deja entender que conoce su cuerpo y sabe lo que le conviene. "Eros yo quiero guiarte, Padre ciego ... / Pido á tus manos todopoderosas, / Su cuerpo excelso derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!" (Agustini vv. 1-4). Por lo tanto a la vez que negocia su posición en la relación heterosexual jerárquica, también afirma un poder sobre su cuerpo. En el poema "Mírame así" de Luisi, la anáfora del título en siete versos, reforzada por el uso del imperativo y de una puntuación exclamativa confiere un poder a la palabra de la poetisa que exige una mirada particular sobre ella dado que es esta la que le permite corporeizar lo impalpable (Luisi vv. 3-4). El hombre poco a poco se vuelve invisible, la poeta ocupa el rol central de la pareja tomando decisiones sobre su cuerpo y también sobre el cuerpo de su amante.

Con la afirmación de su voluntad las poetisas proponen una nueva visión de la mujer que encarnan en su vida con sus elecciones profesionales y personales. Luisa Luisi defiende este derecho a la libre elección para las mujeres que la educación podría darles. Elegir una profesión, ser independiente financieramente, son las bases para liberar a la mujer.

EL DESEMBRAMIENTO DE UN HOMBRE CONVERTIDO EN UN CUERPO-OBJETO

PRECIOSIDAD Y DESMEMBRAMIENTO DE UN CUERPO HECHO OBRA POÉTICA

En *Sentir* los títulos de seis poemas se refieren a los ojos del amante¹³ y en *Los Cálices Vacíos* cuatro títulos aluden a trozos del hombre.¹⁴ Pero las menciones directas en los poemas son muchos más numerosas. El hombre existe únicamente por partes: "silueta" (Luisi v. 3); "miradas negras" (Luisi v. 5); "tus ojos" (Luisi v. 7); "tu boca" (Luisi v.13); "tus manos" (Luisi v. 14). El cuerpo masculino está maltratado, desmembrado por las poetisas: "Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante; / Bebieron en mi copa tus

¹² Su padre reescribe sus poesías, dado que Delmira tiene, por lo que tenemos contado, mala caligrafía.

¹³ "Tu ojos" (vv. 9-10); "Siempre tus ojos" (vv. 15-16); "Ojos verdes" (vv. 20-22); "Tus ojos, tus ojos negros" (vv. 23-26); "A unos ojos azules" (vv. 32-34); "Para tus ojos verdes" (vv. 35-37).

¹⁴ "Tu boca" (v. 10); "En tus ojos" (vv. 13-14); "Tres pétalos a tu perfil" (v. 16); "Para tus manos" (vv. 34-37).



labios de frescura, / Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante " (Agustini vv. 5-7). Para nosotros, su escritura es una tentativa de apoderamiento en las normas sociales y las jerarquías de género. Las poetisas pasan de ser las que son escritas a las que escriben el mundo. A través de este acto enunciativo, toman un poder sobre los cuerpos que crean. Son instigadoras de nuevas representaciones de lo masculino fuera de los cánones establecidos.

En la poesía de Agustini, el hombre se vuelve comestible, los trozos de su cuerpo se convierten en dulces que despiertan el apetito de la poetisa. "Por las dos tazas de moka / De tus pupilas calientes ; / Me vuelvo peor que loca / Por la crema de tus dientes / En las fresas de tu boca" (Agustini vv. 4-8). Para Bruña "el sujeto poético se presenta como un ser hambriento, devorador, plenamente identificado a su deseo y que tiene la necesidad de devorar al otro" (Bruña 5), este otro masculino, binomio construido de la mujer, símbolo de poder patriarcal, es destronado. Pecadora hambrienta, la poetisa pone su deseo al centro de su vida y reescribe su rol en la relación heterosexual, dándose más poder.

El hombre imaginado por las autoras también es bello. Construyen esta imagen asociándola con la sacralidad que antes caracterizaba al sexo femenino. "A un rostro de Madona prestaron realidad" (Luisi v. 8); "Son puros, con el suave mirar de la Madona" (Luisi v. 29). Luisi insiste en el carácter santo de los ojos del amante asociándolos con el símbolo femenino más importante del imaginario cristiano: María. En efecto, desde la colonización es el modelo de virtud para las mujeres. A fines del siglo XIX fue reemplazada por la Madre Patria, en realidad sinónimo secular. La castidad, la devoción materna, la abnegación y la fe ciega (en Dios o la Patria) componen estos dos modelos.

Por otra parte, el bello sexo, sinónimo de las mujeres en los discursos de la época, es ahora masculino. El cuerpo del hombre se convierte en una obra de arte.

Engastada en mis manos fulguraba /como extraña presea, tu cabeza;/ yo la ideaba estuches, y preciaba/ luz á luz, sombra á sombra su belleza. (Agustini vv. 1-4)

Tus ojos, esmeraldas robadas por Amasis /Brillaron en la frente de una princesa infiel. (Luisi vv. 2-4)

La construcción del retrato masculino con materiales lujosos refuerza la idea de preciosidad asociada al imaginario del hombre escrito por las poetisas. "[...] era una flor de mármol tu cabeza;" (Agustini v. 8); "[...] tu frente nacarada á la luna" (Agustini v. 9). Esta idea, además de una asociación modernista, remite a la idea de fragilidad ahora vinculada a la masculinidad. El Código Civil (1900) estipula en el artículo 242 que "el marido debe protección á su mujer; la mujer obediencia á su marido" (Goyena 100). En su construcción del hombre, las poetisas se convierten en sus protectoras-creadoras. Obedecen a su propia voluntad, sin preocuparse de la autoridad del hombre que las leyes les imponen.

Por lo tanto, más allá de un desmembramiento salvaje, pura venganza socio-literaria de las poetisas, este imaginario del hombre cuestiona las normas de género y las posibilidades de repensar las representaciones desde otra voz que la hegemónica milenaria.



UN DESMEMBRAMIENTO MASCULINO AL SERVICIO DE LAS MUJERES

El hombre, pasivo en cuanto a la expresión de su deseo, cobra cierta utilidad como objeto de placer. “Manos que vais enjoyadas/ Del rubí de mi deseo,/[...] Y el diamante de mi beso” (Agustini vv. 15-18). No tenemos acceso a los pensamientos o las voluntades del hombre, existe por y a través de la poetisa. Su deseo es más importante que la existencia literaria del hombre. Por lo tanto, la autora se pone en acción y toma los hilos que controlan los miembros del hombre para sentir placer. “Manos que me disteis gloria (Agustini v. 11); Con finos dedos tomasteis/ La ardiente flor de mi cuerpo...(Agustini vv. 13-14); ¡Ah yo me siento abrir como una rosa! / Ven á beber mis mieles sobrehumanas: (Agustini vv. 17-18). La escritura de este cuerpo desmembrado permite a las poetisas negociar la organización social de género. En efecto, aunque notamos un cambio en la organización social, la idea de maternidad sigue arraigada a la mujer (Caetano 192). En las mentalidades, sexualidad y maternidad no pueden coexistir. Delmira y Luisa afirman, a través de la enunciación del cuerpo masculino, el derecho al placer y a existir con un cuerpo propio que no tiene utilidad materna sino sensual.¹⁵

Además, en la época, la mujer existe por y a través de su marido, le debe obediencia y fidelidad. No puede comprar, trabajar o tomar la palabra en un juicio sin la autorización marital (Goyena). Las poetisas utilizan este marco social, enunciándose a través del hombre. Sin embargo, trastornan la imagen de la mujer sumisa. No necesitan permiso patriarcal, el hombre no tiene voz en su enunciación poética, solamente esperan la acción del cuerpo-objeto masculino.

[...]Y hay en mi alma un gran florecimiento /Si en mí los fijas¹⁶; si los bajas, siento /Como si fuera á florecer la alfombra!” (Agustini vv. 26-28); [...] Yo anhelo / Consumirme en la llama de tus ojos” (Luisi vv. 9-10).

El cuerpo masculino está utilizado aquí por Agustini y Luisi con un propósito socio-literario, visibiliza el cuerpo femenino en relación con el hombre. Las poetisas ponen de relieve la importancia de escuchar los deseos y responder a las expectativas del otro. Sería anacrónico hablar de consentimiento, sin embargo, ofrecen una nueva manera de concebir lo íntimo. El acto carnal no es puro placer masculino o necesidad reproductiva. Desvelan otros mundos que el encuentro de los cuerpos masculinos y femeninos puede ofrecer. Resemantizan el sexo asociándolo con el deseo y la sensualidad amorosa.

Las poetisas tampoco olvidan mencionar la violencia de la relación entre hombre y mujer. Agustini, en una escritura casi premonitoria, dice el miedo que le dan las manos del amante (vv. 12, 74). En cuanto a Luisi, con una semántica violenta y negativa crea una representación oscura de la relación amorosa. “Manos que si aprisionan, esclavizan : /Manos que si acarician, encadenan ;/ ; Manos que son las cárceles que

¹⁵ Notamos que ninguna de las poetisas tuvo hijos.

¹⁶ Los ojos del amante.



anhelo, / Para las mías que su encierro esperan! (Luisi vv. 9-12). Esta idea de cárcel la encontramos también en la poesía de Agustini. "Yo abrí los brazos al tender las alas ... /Quise volar ... y desmayé en tus manos!" (Agustini vv. 55-56). La idea de seguridad que pueden representar las manos que impiden que la poetisa caiga, está apartada con los versos siguientes: "¡Red de tu alma y de tu carne, lía /Mis alas y mis brazos!" (Agustini vv. 59-60). Agustini se niega a contraer lazos apretadores, pero esta libertad es limitada en una sociedad cuyo Código Civil establece la autoridad del hombre en la vida de la mujer (Ehrick). Agustini muere¹⁷ por querer salir las relaciones amorosas de las redes normativas.

Luisi utiliza también la idea de red construyendo una dependencia vital entre ella y las manos de su amante "Oh! manos que los hilos de mi Vida /Tejiendo van en misteriosa tela" (Luisi vv. 29-30). No obstante, invierte la situación retomando el control compartiendo su cárcel con el hombre. "Y entre la trama que sus dedos hilan/ En intrincados nudos quedan presas!" (Luisi vv. 31-32). Las manos del hombre "quedan presas" de sus propios lazos, la poetisa retoma el poder sobre su criatura en su enunciación.

POETISA CREADORA DE UN HOMBRE OBJETO DE ARTE

Las poetisas, en su obra, se ponen en escena como creadoras de los objetos-cuerpos masculinos. "En oro, bronce ó acero / Líricos grabar yo quiero / Tu Wagneriano perfil" (Agustini vv. 1-3) ; "El amante ideal, el esculpido" (Agustini v. 15). La idea de creación artística del hombre está reforzada por la semántica utilizada para designarlo. "Dos gotas misteriosas de tinta de la China/ Cayeron sobre nácar rodeado de marfil:/ Los envolvió, muy larga la red de seda fina /Que entretejió una araña en sus vaivenes mil." (Luisi vv. 1-4). Las artes sirven la confección de un ideal masculino. De esta forma, las autoras reivindican su identidad artística en una época en la cual no se reconoce su labor. Cuando paradójicamente al mismo tiempo asistimos a una profesionalización del autor "aspirar a ser una escritora profesional [es] transgredir las expectativas sociales." (García Pinto). Tomando esta posición en su enunciación poética, las autoras rompen con las categorías de género y confirman su capacidad de escribir como profesionales al igual que sus pares masculinos.

Agustini reescribe el mito de Pygmalion. Es ahora escultora, creadora activa del cuerpo deseado del hombre, y él se convierte en estatua, objeto pasivo de contemplación. "Perfil supremo y arcano / Que yo torné casi humano: / Asómate á mi buril." (Agustini vv. 4-6). Invierte las imágenes de género vinculadas a topos literarios seculares. La poetisa se enuncia también como madre literaria del hombre: "Las culebras azules de sus venas / Se nutren de milagro en mi cerebro ..." (Agustini vv. 11-12). El hombre, obra de arte, depende de la imaginación y de la voluntad de la artista para existir. Las poetisas afirman el poder que la escritura les da sobre el cuerpo

¹⁷ Fue matada por su exmarido, Enrique Job Reyes, un año después de la publicación de *Los Cálices vacíos*.



masculino. Se posicionan en el espacio social en cuanto al hombre y en el espacio artístico como poetisa-creadora.

¿EL CUERPO, TEMA POÉTICO O ESTRATEGIA DE NEGOCIACIÓN DE LAS NORMAS SOCIALES Y LITERARIAS DE GÉNERO?

REAPROPIACIÓN CORPORAL Y ENUNCIATIVA : NEGOCIACIÓN SOCIO-LITERARIA DE LAS IMÁGENES DE LAS MUJERES

Para Paul Aron, la literatura “sería un medio privilegiado para formar, o incluso transformar, las sociedades.” (Aron 17). Las poetisas, por consiguiente, son actrices del proceso de construcción de imaginarios (Anderson). No obstante, no olvidamos que:

no tenían acceso a los cafés ni eran libres de circular sin compañía. Eso las excluyó de las tertulias y cenáculos donde sus pares varones pudieron experimentar y compartir festivamente ideas y versos. También a la hora de enfrentarse a su vocación estaban solas: los modelos que admiraban [...] eran hombres, y escrita por hombres la literatura que aspiraban a escribir. (Caetano 267-268)

Por lo tanto, teniendo en cuenta las jerarquías de poder y las sanciones vigentes hacia su sexo, sus ideas no suelen convertirse en hegemónicas. Sin embargo, “la existencia misma de la palabra permite introducir una contra-voz” (Mékouar-Hertzberg 43). En su enunciación poética, las autoras ofrecen al lector otro retrato de la mujer uruguaya. Jugando con los vínculos estrechos entre literatura y sociedad, proponen una nueva manera de encarnar ‘lo femenino’ en la cual el cuerpo y los deseos tienen un papel central.

El proceso de escritura corporal de las poetisas permite estudiar las implicaciones en cuanto a su identidad de mujer en la sociedad, pero también como escritoras en el campo literario. Para Ana Inès Larre Borges:

[las poetisas] supieron rebelarse en los textos, dar vuelta los tropos, desobedecer consignas, inventar otra manera. Entonces cobra sentido el repetido argumento que valora la poesía de estas fundadoras por su capacidad de expresar por primera vez el deseo –no solo sexual sino deseo “de ser, de amar, de escribir”, advierte Tina Escaja– en voz de mujer. (Caetano 267-268)

Por lo tanto, en su puesta en escena poética, recuperan la palabra que los hombres habían guardado celosamente sobre su cuerpo. Esta toma de poder corporal y discursiva tiene también implicaciones identitarias, dado que “escribir el cuerpo [...] es también defender el derecho como individuo de sexo femenino a imponer un discurso legítimo sobre la condición femenina y sobre la escritura” (Naudier 67). Desde su espacio creativo, interfieren en el campo social modificando las relaciones de poder y las normas sociales de género. Van en contra del Código Civil en el cual se define que dependen del hombre y en contra de las ideas patriarcales. Afirman así su posición en



el espacio literario y en el espacio social como agentes capaces de producir discurso legítimo y, por lo tanto, saber y poder.

Por otra parte, Luisi y Agustini afirman una voz poética que rompe con los estereotipos de la 'literatura femenina' y, por consiguiente, con las normas de género que codifican las prácticas de escritura en el campo literario. En vez de tomar el lugar que corresponde a su sexo, las autoras se posicionan donde quieran. Afirman ese poder a través de la resemantización de los topos literarios (Bruña 5) y con la enunciación poética de su identidad artística.¹⁸ Para Courtoisie, Agustini "es autora de una obra poética que no se puede enmascarar como la de una madre y maestra o no se puede enmascarar como la de una santa" (Uno 11: 30-11:45). No se podía calificar a Delmira o a su obra, con los calificativos "normales" para las mujeres. Ella y Luisa Luisi crean una nueva identidad de poetisa lejos de la imagen de la autora pedagoga y materna vigente desde el siglo XIX. Complejizan la identidad de mujer que puede tanto enseñar pensado en el bien del niño,¹⁹ como enunciar poéticamente su deseo y su sensualidad.

Agustini dedica *Los Cálizos Vacíos* a Eros, cuando en aquella época las poetisas suelen dedicar los poemarios a sus padres o a familiares. Para Courtoisie: "ella pone en discurso de la condición de mujer no desde la genitalidad o desde el erotismo sino desde la integralidad que incluye el erotismo, que incluye el sentir pero además el poder decir que se siente y por eso fue una poeta de algún modo revolucionaria" (Uno: 10:46-11:05). Esta nueva generación de poetisas amplía las posibilidades de escritura para las autoras. Transforman los imaginarios de la poesía sentimental. No tienen que escribir solamente sobre familia y moral, pueden hablar de deseo femenino, pero también de arte y sociedad. Sus ideas trascienden las fronteras del mundo literario para cobrar vida en sus vidas y en la sociedad. La escritura femenina, tanto como el cuerpo, se liberan de las normas y de los códigos socioliterarios.

DISTORSIÓN DE LOS IMAGINARIOS DE GÉNERO

La construcción del hombre por las poetisas como obra de arte u objeto-cuerpo deshace la idea de virilidad vigente en los imaginarios colectivos. En sus obras "es el lugar del hombre en el logos que está cuestionado, con su poder y su exclusividad." (Izquierdo 219). Las autoras les quitan a los autores la autoridad que se habían otorgado sobre la producción de referentes culturales en cuanto a lo femenino en la sociedad, pero también en el campo literario. Proponen una nueva manera de ser y existir fuera del binomio de género. Para Bruña: "El sujeto poético da otro sentido a las metáforas de la feminidad, que dobla o rompe en trocitos, al punto de llegar a una estética [...] que desestabiliza las representaciones del masculino y del femenino" (Bruña 6). Desde la escritura, las poetisas rompen con la dicotomía de género en las estructuras imaginarias, pero también en la sociedad. Ya no se sabe quién es frágil, quien es sensual, quien desea o es deseado. El cuerpo femenino es quimérico, construido por todo lo que las mujeres quieren encarnar más allá de lo establecido por las normas.

¹⁸ Ver segunda parte.

¹⁹ Es el caso de Luisa Luisi.



Esta negociación del orden y de las representaciones no se hizo sin violencia. Según Carina Blixen: “Job Reyes no mata [a Agustini] por despechado en el amor, sino que la mata por despechado en la estructura de la construcción social de la mujer. [...] No pudo aceptar [su] libertad” (Uno 17:40-18:52). La intención poética y social de la poetisa se enfrentan al orden patriarcal que sigue vigente, a pesar del progresismo, del feminismo y de las leyes a favor de las mujeres que el país conoce.

EDUCACIÓN SEXUAL Y LECTURA

Tomando el carácter pedagógico dado a las obras escritas por mujeres,²⁰ podemos leer los poemarios como manuales líricos de educación sexual. Los varones aprenden a dar placer enterándose de lo que a las mujeres les gusta. Para las lectoras, les permiten enterarse de sus posibilidades corporales íntimas. La enunciación directa, franca y liberada de las poetisas crea también un referente cultural para las mujeres que pueden imaginarse fuera del marco castidad/recato en el cual el disciplinamiento les había encerrado.

La propuesta literaria de las autoras tiene respaldo en la sociedad, en la persona de Abella de Ramírez. La argentina es una de las primeras en tomar la palabra sobre las injusticias sexuales entre los géneros. En un discurso de 1902 denuncia “los códigos de honra que defin[en] las relaciones entre hombres y mujeres. [Según ella] no [es] justo enseñar a la mujer que ella deb[e] dar cuenta de su “virtud” con más rigor que el hombre, y permitir que éste t[enga] mayor libertad para expresar su sexualidad.” (Lavrin 175). Abella de Ramírez apunta lo que permite el mantenimiento del orden social jerárquico. Ninguna ley sobre el divorcio, el trabajo femenino, ni incluso los discursos feministas, ponen en cuestión estas leyes tacitas²¹ sobre la sexualidad. En el Código Civil, la virginidad de la mujer no es una condición al matrimonio, no es una razón que justifique el divorcio o la separación. Su honra es un legado de la cultura católica y de la figura-modelo de la Virgen.

A pesar de que en 1905, “la profesión médica seguía opinando que la educación sexual era un tema sólo para hombres” (Lavrin 179), en 1917, “el Primer Congreso Médico Uruguayo [...] apoyó el concepto de la educación sexual como medio necesario para contener la sífilis” (Lavrin 180). Aunque el argumento central es la higiene, es un primer desvelamiento del sexo y de los cuerpos, tanto masculinos como femeninos. Contribuyeron o no a ese cambio las poetisas, no lo sabemos, pero sí ofrecieron en sus obras nuevos imaginarios, y por lo tanto nuevas maneras de leer la sociedad.

²⁰ Desde finales del siglo XIX, las mujeres, y particularmente las autoras, tenían como misión transmitir la buena moral a los niños (los suyos o sus alumnos en la escuela). La buena moral era la moral católica y después de la secularización, la moral burguesa. Tenían también como misión la transmisión de las buenas costumbres, la historia nacional y el amor a la Patria.

²¹ Décimos tacitas porque son leyes interiorizadas por todos pero escritas en ninguna parte.



CONCLUSIÓN

Cuerpos y géneros están al centro de la práctica poética de Delmira Agustini y Luisa Luisi. En una época de cambios sociales importantes, saben situarse en la sociedad y en el campo literario. La escritura les permite reapropiarse los discursos socioliterarios sobre las mujeres, negociar las ideas sobre lo 'masculino' y reencarnar sus cuerpos liberando la palabra sobre los deseos y la sensualidad femenina. En fin, el espacio poético se convierte para ellas en un espacio de poder en el cual se reinventan dentro de las jerarquías de género.

Sin embargo, la proposición de nuevos imaginarios no significa un cambio de las normas y de las jerarquías. Expresar su pasión es exponerse a los desbordamientos amorosos. Pero a pesar de la violencia estructural otras poetisas seguirán esta 'escuela' de los sentidos y utilizarán el espacio poético para ponerse en escena, como Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Cristina Péri Rossi y muchas otras más.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Verso, 1983.

Aron, Paul, y Alain Viala. *Sociología de la literatura*. Presses universitaires de France, 2006.

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: El disciplinamiento 1860-1920*. Banda Oriental, 1990.

Bruña, María José. "La paratopie et le genre dans la littérature uruguayenne : l'exemple de Delmira Agustini ." *Lectures de genre*, núm. 3 "La paratopie créatrice", editado por Stéphanie Decante Araya. 2008.

Caetano, Gerardo. *Uruguay: Reforma social y democracia de partidos (1880-1930)*. Vol. 2. Planeta, 2016.

Deleuze, Gilles. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle". En *Pour parler*. Minuit, 1990, pp. 240.

Ehrick, Christine "De Delmira a Paulina: erotismo, racionalidad y emancipación femenina en el Uruguay, 1830 -1930." *Delmira Agustini y el Modernismo: nuevas propuestas de género*, editado por Tina Escaja. Beatriz Viterbo, 2000, pp. 228-243.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Editions Gallimard, 1994.

---. *Surveiller et punir*. Gallimard, 1975.

García Pinto, Magdalena. "Género y poesía en el Uruguay de 1900." *Cervantes Virtual*, 2014. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/genero-y-poesia-en-el-uruguay-de-1900/>. Consultado el 3 de mayo 2025.

Goyena, Pablo. *Código del Estado Civil*. Tipografía y litografía oriental, 1900.

Izquierdo, Patricia. "De 'libros de mujer' a 'literatura femenina': recepción masculina de los escritos femeninos en la Belle époque (1897-1914)." *Mujeres y libros*, editado por Danielle Bajomée et al., L'Harmattan, 2007.



Lavrin, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile, y Uruguay: 1890-1940*. Centro de investigaciones Diego Barros Araña, 2005.

Mékouar-Hertzberg, Nadia. "Una práctica improbable de los poderes: reflexiones alrededor de Rosa Montero y de su obra novelesca." *Mujeres, poder, creación*, editado por Michèle Ramond, Indigo, 2005, pp. 39-58.

Naudier, Delphine. "La escritura – mujer, una innovación estética emblemática." *Sociétés contemporaines*, núm. 44, 2002, pp. 57-73.

Peruchena, Lourdes. "Las desobedientes. Luisa Luisi, entre Concepción Arenal y Virginia Woolf, un pionero pensamiento feminista desde el sur." *Historia y problemas del siglo XX*, año 11, vol. 13, 2020., pp. 65-74.

Pitta Bonilla, Germán. *La nación y sus narrativas corporales: Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)*. Argus-a: Artes y humanidades, 2017.

Torres Carballeda, María Inés de. "Ideología Estatal, ideología patriarcal y mitos fundacionales: La construcción de la imagen de la mujer en el sistema lírico del Uruguay del siglo XIX." *Voces femeninas y construcción de identidad*, editado por Alejandra Brito Peña, et. al., CLACSO, 1995, pp. 61-135.

Umpiérrez Blengio, Camila. "Los derechos políticos de la mujer en la evolución constitucional uruguaya." *Revista de derecho público*, núm. 27, 2018, pp. 83-100.

Uno de nosotros: Delmira Agustini. Dirigido por Yvonne Ruocco. *Televisión Nacional Uruguay*. 2013. <https://youtu.be/otZ1-7Kosh4?feature=shared>. Consultado el 13 de septiembre 2025

Eléonore Wurgler es doctorante en literatura y sociología en el laboratorio REMELICE de la Universidad de Orléans. Su tesis trata de las autoras uruguayas, sus estrategias de escritura y los imaginarios de los femeninos en Uruguay entre 1830-1920. Durante su maestría en Ciencias Sociales en IHEAL-CREDA (Sorbonne Nouvelle - Paris 3), empezó sus investigaciones sobre las escrituras de los femeninos en Uruguay. En 2025, intervino en el coloquio "Esferas privadas – Esferas públicas : empedimiento y visibilización de las mujeres en los siglos XX y XXI" organizado por la Universidad de Grenoble.

<https://orcid.org/0009-0003-8918-9865>

eleonore.wurgler@univ-orleans.fr



TITLE: *The Poetic Body in the Literary Production of Uruguayan Women Writers: Between Female Sensuality and Masculine Dismemberment, a Rewriting of Gender Imaginaries*

ABSTRACT: At the beginning of the XX century, in Uruguay, women poets use literary space to rewrite socio-literary norms. Their poetic enunciation is constructed as a counter-voice of to a disciplinary society and hegemonic cultural-referents. Poetry then turns into a space of liberation of the word and reappropriation of the body for women authors. Beyond writing about desire, penetrating the reader into their intimacy and inviting them to explore feminine senses, women poets poetically dismember the masculine subject. This creative process serves their poetics, their sensuality and their sexuality. Moreover, the corporeal writing process of women poets allows us to examine their creative power and its implications for their identity as women in society, as well as for their position in the literary field as female writers. Their works have a socio-literary and metaliterary dimension that we cannot ignore when studying the poems, and which also constitutes the originality of these books. In this article, through an analysis of poetry collections by Luisa Luisi and Delmira Agustini, we will examine the staging of feminine and masculine bodies in the texts of Uruguayan women poets as a rewriting of power and gender relations in early twentieth-century Uruguayan society. Therefore, we will study these texts not only as fictional works, but also as imaginative creations with social implications.

KEY WORDS: writing; genders; bodies; poesy; Uruguay
