

ELLA CALLABA... (GÉNERO E IMAGINARÍA FINISECULAR)

María Alejandra Minelli¹

U.N.Co.

El escritor argentino Atilio Chiáppori (1880-1947) crea intrigantes personajes femeninos para sus ficciones. El rol de sujetos pasivos y/o víctimas que suele asignarse a las mujeres que integran los relatos de *Bordeland* (1907) y de la nouvelle *La eterna angustia* (1908) llaman a intentar una lectura que atienda a una perspectiva de género y a sus articulaciones con el contexto de la cultura finisecular.

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, Elaine Showalter señala 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 nacionalidad². 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 fueron 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

¹ mariaminielli@yahoo.com.ar

² "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).

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"³. También, 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.

Este horizonte cultural no es ajeno a los personajes femeninos de Atilio Chiáppori, melancólicamente decadentes y un tanto enredados en mórbidos erotismos-, contruidos a partir de sugerentes procedimientos de enunciación y reiteradamente víctimas del poder masculino.

Bordeland y La eterna angustia

En los relatos de *Bordeland* y *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). (Cfr. Prieto, 1990 y Giusti, 1956)

Desde el punto de vista de los procedimientos narrativos, los relatos de *Bordeland* se enlazan por la situación de enunciación (Cfr. Prieto, 1990; Giusti, 1956; Molloy, 1998) 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 aquella 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). Esta idea habilita a pensar en *La eterna angustia* como una novela corta, pues nos lleva a preguntarnos "¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?" con los personajes de *Bordeland*? Con el avance de las páginas vamos elaborando las respuestas a esas preguntas, pues en *La eterna angustia* se

³ "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).

amplian relatos y resuelven enigmas latentes desde *Bordeland*, por ejemplo: se revela la misteriosa historia de “la interlocutora Leticia Dardani”. Como certeramente dice Sylvia Molloy sobre su trama: el mero intento de resumir sus peripecias “revela la naturaleza desaforada 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).

Obsesiones, melancolía y spleen

Bordeland y *La eterna angustia* se refieren por múltiples vías 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. Por ejemplo, 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, 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 interés.

Por su parte, Edgar Allan Poe ya había convertido estos estados en materia primordial de su literatura y es a partir de esa imaginería que los relatos que componen *Bordeland* se inscriben en una corriente fantástica que diluye sus matices más lúgubres en el melancólico lirismo de Albert Samain⁴.

En estos relatos de Atilio Chiappori 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 explícita "puesta en escena" de la cultura y el arte finisecular, no 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. Teresa Gómez Trueba, retomando en su reflexión los planteos de Lily Litvak y Erika Bornay, recuerda que fueron principalmente los prerrafaelistas quienes contribuyeron a popularizar este tipo femenino, frágil y angelical, ejemplarizado por la Beata Beatrix de Dante Gabriel Rossetti y que una variante derivada de este tipo femenino es la concepción de la mujer como una niña (Trueba, 2002).

Por su parte el personaje de Flora Nist presenta los rasgos de la mujer fatal: 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

⁴ 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.

mientras le escribe está mirando dos retratos de "Salomé" que son "dos episodios capitales de 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 instruida, 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).

Y ambas imágenes (mujer fatal y mujer angelical) 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)

¿Qué más sabemos de estas "chicas buenas"? Leticia Dardani, en el primer relato de *Bordeland*, "La interlocutora", aparece descrita 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 exquisita que el sentido de las imágenes abriase 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 patologías 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 transmitía 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, descrita 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).

Mujeres: bordes y desbordes finiseculares en los textos de Chiáppori

Los rasgos de las figuras femeninas de estos textos de Atilio Chiáppori me impulsaron a formular estas notas enfocando especialmente sus articulaciones con la cultura finisecular y la persistente representación de mujeres-niñas o de

mujeres fatales. La de la mujer-niña vincula a la mujer con la precariedad indefensa de la infancia; la de la mujer fatal la asocia a las nociones de peligro y desviación de la regularidad y su aparición "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). 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 torno a la figura de la mujer del fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX. Si -como afirmó Jean Starobinski- "un destino representado" "es un destino dominado" (Starobinski, 1974: 142), estas representaciones de mujer implícitamente iluminan tanto el juego de los dispositivos ficcionales entretajidos al paisaje de la cultura finisecular, como la dimensión de los profundos deseos y temores que suele concentrar la subjetividad femenina.

BIBLIOGRAFÍA

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilita*, Madrid, Cátedra, 1990.

CHIÁPPORI, Atilio, *Bordeland* y *La eterna angustia*. [Prólogo de Emilio Becher], Buenos Aires, Kraft, 1954.

-----*Prosa narrativa* [Nota Preliminar de Sergio Chiáppori], Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1986.

DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores, 1985.

GIUSTI, Roberto, "Atilio Chiáppori y su generación", en *Poetas de América*, Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 117-138.

GOMEZ TRUEBA, Teresa. "Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado", en *Ciberletras*, Nº 6, 2002. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>

LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Ed. Aritoni Bosch, 1979.

LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

- MOLLOY, Sylvia, "Notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principio de siglo", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 184-185, 1998.
- PRIETO, Martín, "Atilio Chiáppori, un escritor fracasado", en *Revista de lengua y literatura*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, n° 7, 1990, pp. 43-47.
- SHOWALTER, Elaine, "Bordelines", en *Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Viking Penguin, 1990, pp.1 –18.
- STAROBINSKI, Jean, "Jalones para una historia del concepto de imaginación", en *La relación crítica*, Barcelona, Taurus, 1974, pp. 137-153.