

EMILIA BERTOLÉ: UN RECUERDO DE MUJER

Emilia Bertolé: A woman memory

Florencia ABBATE

CONICET
florencia.abbate@gmail.com

Resumen

Este artículo recupera la obra y la biografía de la pintora y poeta santafesina Emilia Bertolé (1896-1948). El primer objetivo es reconstruir su trayectoria y examinarla en relación al problema de la profesionalización de las mujeres en la sociedad argentina de los años 20, particularmente en el campo artístico, indagando esta cuestión desde una doble perspectiva: de género y de clase. El segundo objetivo es analizar su producción poética, específicamente su libro *Espejo en sombra* (1927), a partir de la hipótesis de que habría una exigencia performática relativa al género, basada en estereotipos de “lo femenino”, que se imponía en la poesía escrita por mujeres durante dicho período. A la luz de este análisis nos proponemos caracterizar la singularidad de la voz poética que Bertolé construye.

Palabras clave: poesía femenina, Años 20, profesionalización, mujeres, performance de género

Abstract

This article recovers the work and biography of painter and poet Emilia Bertolé (Santa Fe, 1896-1948). The first objective is to reconstruct her trajectory and examine it in relation to the problem of professionalization of women in Argentinian society of the 20s, particularly in the artistic field, from a double perspective: class and gender. The second objective is to analyze her poetry, specifically her book *Espejo en sombra* (1927), in order to determine the singularity of

this feminine poetic voice. The hypothesis we set forward claims that there was a demand for a gender performance, based on “feminine” stereotypes, which was imposed on poetry written by women during that period.

Keywords: Feminine Poetry, 20s, Professionalization, Women, Gender Performance

Introducción

Emilia Bertolé fue una de las pocas mujeres argentinas que ocuparon un lugar destacado en el campo artístico de la Buenos Aires de la década del 20. Su figura y su obra, tanto la pictórica como la poética, fue mayormente olvidada. En el año 2006, la editorial Municipal de Rosario la recuperó con la publicación de *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*, un libro que sin embargo no ha tenido una circulación suficiente como para llamar la atención sobre esta



artista. El trabajo introductorio de Nora Avaro, centrado en los aspectos biográficos, con las aportaciones de Cora Cané (sobrina de Bertolé), constituye un aporte fundamental para reconstruir su trayectoria. Con esa base, me concentraré en analizar el proceso de profesionalización de Bertolé en una doble clave, considerando la cuestión de clase, por provenir de una familia con grandes dificultades económicas, y la cuestión de género, el hecho de tratarse de un artista mujer. En un segundo movimiento, apuntaré a interpretar su poesía a la luz de estas cuestiones.

Clase y profesionalización

Emilia Isabel Bertolé nació en El Trébol, un pequeño pueblo de la provincia de Santa Fe, el 21 de junio de 1896. Era hija de inmigrantes italianos, de origen humilde. Su padre sufrió desde el comienzo una serie de fracasos económicos que hicieron que la familia tuviera que mudarse constantemente y viviera con la preocupación de no caer en la absoluta miseria.

Nuestra pobreza era terrible. Mi padre había perdido todo (...) Mis más lejanos recuerdos, aquellos que se aprietan a mis primeras manifestaciones de vida consciente, envuelven la visión penosa de hombres musculosos que cargaban baúles tras baúles, llevándose lo que de valor había en nuestra casa, ropas, lencería, lo que pudiera convertirse en dinero. (p. 19)

En Emilia pareció concentrarse toda la presión por la salvación económica, por parte de sus padres: “que en esta prominente hija han consagrado toda su esperanza”, dice Avaro. Dado que Emilia se desmayaba en clase, la sacaron de la escuela y la pusieron a estudiar dibujo. En palabras de la propia Bertolé: “Mamá creó en mí la obligación de dibujar cada día” (p. 15).

Cuando era chica, hacía dibujos que la familia le vendía como postales a amigos y vecinos. El origen de su profesionalización parece conllevar una dimensión traumática:

Empezaba a extenderse mi fama de pintora en el barrio de mi ciudad provinciana (...) Entonces me trastornó casi el pedido de una vecina de veinte años: quería mandarle a su novio ausente una postal hecha a mano, una patética postal artística (...) La novia aplaudió la mano de obra y quiso pagar la inquietud de mi primer sueño. ¡Pagar! ¿Como las cosas del almacén? Pagar mi ‘mano de obra’. Avergonzada recibí un peso, cantidad inédita para mis diez años pobres. (p. 16)

Hacia 1905 se habían establecido en Rosario y el padre ingresó como empleado administrativo del ferrocarril. Bertolé estudió pintura en el Instituto de Bellas Artes Doménico Morelli, del profesor italiano Mateo Casella. A los 14 años la mandaron a trabajar como retocadora de la casa fotográfica Castellani: “Por el primer retrato que hice recibí una

muñeca. La única muñeca con que he jugado. A los 14 años cobré mi primer trabajo y desde entonces hasta ahora...” (p. 16).

“Desde entonces hasta ahora” marca el peso de una profesionalización que comenzó en su infancia y nunca se interrumpió. Se diplomó en dibujo y pintura a los 15 años e inmediatamente comenzó a dictar clases en su casa.

En 1915, sus padres decidieron enviar tres obras suyas al Salón Nacional de Buenos Aires. “Con el envío al Salón, los Bertolé ya empiezan a operar como una suerte de célula soporte de la carrera de Emilia” (p. 25), señala Avaro. Se trata de la primera prueba exitosa de Bertolé en el selecto círculo del arte: uno de los cuadros gana el Premio Estímulo del Salón, su obra “Ensueño”. Al año siguiente, Bertolé viaja a Buenos Aires a realizar un encargo: pintar un retrato de la mujer de Gregorio Aráoz Alfaro, un prestigioso médico a quien su padre había conocido en Rosario. En Buenos Aires, los Aráoz Alfaro la introdujeron en su entorno y comenzó su carrera como retratista profesional.

Sus primeros comentarios sobre la experiencia en Buenos Aires aportan una perspectiva de clase. Le dice en una carta a su hermana Corina:

Ahora conocí de cerca a la aristocracia porteña. ¿Te acuerdas? Siempre delirando por conocer bien a las señoronas. Es una familia que se da con lo más ganado, la crema de las cremas (...) Yo lo que te digo es que de esto nos va a salir algo bueno. (p. 29)

Y en otra:

Yo estoy en el Buenos Aires aristocrático, poderoso, pero no conozco el Buenos Aires miserable, el del conventillo, pero aunque no lo veo lo presiento ¡ me da frío pensarlo ¡cuánta miseria! (p. 30)

Como joven humilde, recién llegada a la capital del país, la gran ciudad causa un impacto profundo en la mirada de Emilia, que está entusiasmada con la posibilidad de triunfar, pero no deja de captar las profundas desigualdades de clase que se esconden tras ese Buenos Aires “aristocrático, poderoso”, en el que ella se mueve, y de imaginar la suerte de aquellos inmigrantes pobres, como su propia familia, los “del conventillo”.

En 1916, Bertolé envió al Salón el retrato de la señora Alfaro y otra obra más personal, titulada “Mi prima Ana”. La segunda resultó seleccionada, lo cual fue para ella una muestra de que sus obras espontáneas eran superiores a los retratos por encargo:

Saber que cuando trabajo por mi cuenta hago mejor obra que cuando trabajo para los demás, era un placer infinitamente grande i hondo... ¡una revelación que ha dejado una huella profundísima en mis ideas! Quiere decir que conservo íntegro mi honor artístico, ¡que no me he mercantilizado! A despecho de los que murmuraron de mi arte significándole intenciones de comercio. (p. 31)



Su profesionalización está signada por esa marcada tensión entre lo que ella considera su arte más genuino y los cuadros producidos por encargo, una tensión que se vuelve un peso. Los encargos de retratos se incrementan y la van reteniendo en Buenos Aires. El aumento de su éxito profesional es directamente proporcional a la presión de su familia con respecto a los aportes económicos que esperan de ella. En 1917, su padre le escribe en una carta: “Hasta ahora no hemos recibido ningún canario y estamos por completo desprovistos de plumas así que apresura el envío de dichos animalitos cuanto antes” (p.33).

Género y profesionalización

Los comentarios de Bertolé sobre esta etapa de su trabajo permiten apreciar la problemática específica de la profesionalización desde una perspectiva de género, ya que revelan el sesgo novedoso que tenía la irrupción de las mujeres al espacio del mercado del arte. En la siguiente carta, la artista reproduce las palabras de un galerista (Mazza), en referencia a la posibilidad de que ella realice una exposición individual, y no ya en el marco colectivo de un Salón:

Quiero hacer más adelante una exposición...Hablando con Mazza hace poco me decía lo mismo: -Sería de supremo interés una exposición hecha por una mujer. Hasta ahora las pintoras argentinas se han animado en el Salón, nada más: se ofrece mejor, se conoce en toda su extensión la obra de un artista cuando se presenta solo. Una mujer inteligente, profundamente artista i más que todo, una mujer que diera de sí misma todo lo que tienen ellas de fuerza i de ardor sería la nota más simpática del año". (p. 26)

La paradoja reside en que Mazza por un lado la alienta a mostrar su obra sola, para destacar su carácter singular, pero lo que espera es que *en tanto mujer*, entregue de sí misma "todo lo que tienen *ellas*", las mujeres en general, cuyo supuesto ardor aportaría la "nota más simpática del año". La cita revela el interés que suscitaba el fenómeno de las mujeres y, al mismo tiempo, el requisito de que se incorporaran en su calidad de mujeres, respondiendo a un rol preestablecido que se les requería para ser incluidas.

En tal sentido, se podría decir que a las nuevas artistas se les exigía una *performance de género*. Esta exigencia resulta muy evidente en la producción de las poetas de la década, que mayoritariamente han trabajado tópicos estereotípicamente femeninos y cuyas voces poéticas expresan a cada momento su condición de mujeres. Ese es un rasgo que la poesía de Bertolé comparte con muchas de sus contemporáneas¹.

¹ En 1930 se publicó la *Antología de poesía femenina argentina*, que reúne poemas de más de 90 poetas argentinas de la época, seleccionadas por José Carlos Maubé y Adolfo Capdevielle, con prólogo de Rosa Bazán de Cámara. Entre ellas aparece Emilia Bertolé. Como ha observado Solinas

Mientras sueña con su exposición individual, Emilia trabaja a destajo pintando retratos. Un componente crucial de sus reflexiones es la toma de conciencia de la brecha que se abría en la administración del tiempo. Entre el arte y el trabajo remunerado, el peso de los encargos que postergaban las obras donde ella pretendía desplegar su búsqueda personal y artística. Así lo sintetizó en una entrevista:

El artista realiza en nuestro país dos obras: una que le sirve para subsistir y otra para su satisfacción espiritual. (...) la gente no imagina el dilema que esto representa para nosotros. Yo por mi parte debo hacer notar que trabajo en las dos formas desde muy niña. Hacer frente a las obligaciones pecuniarias y poner a menudo el hombro contra el hogar que quiere derrumbarse ha sido mi contribución a la vida cotidiana. (p. 55)

Durante la década del 20, Bertolé se divide entre su trabajo como retratista y su interés por participar de los círculos de poetas de Buenos Aires. Por la mañana visita mansiones haciendo retratos y por la noche se entrega a los encantos de la vida bohemia. Esta combinación le permite insertarse cada vez más en el ambiente literario, y la prensa de la época se ocupa de ella, destacando su belleza y su misterio. Diversos testimonios



respecto de esta antología, a grandes rasgos: "Si analizamos los poemas y las biografías de las diferentes autoras que componen el volumen, comprobaremos que hay desde temáticas que se repiten hasta rangos sociales, profesiones y espacios de validación impuestos al sujeto femenino. Mayoritariamente, en tono romántico e intimista, los poemas nos hablarán del amor, de su presencia y de su ausencia; nos contarán la soledad, el dolor, la tristeza, la muerte; buscarán aquello que está oculto, lo revelarán, se mostrarán devotos y consecuentes a la fe católica. En muchos casos, el yo poético será un sujeto paciente que quedará librado a su destino". (Solinas: 2)

masculinos la describen recurrentemente como una mujer muy atractiva, deseada pero siempre inaccesible.

Conrado Nalé Roxlo en sus memorias (publicadas póstumamente, en 1978) aporta un registro de las desigualdades de género al recordar la impronta masculina de la mesa del café donde hacían sus tertulias con Alfredo Bufano, Nicolas Olivari, Carlos Mastronardi y Enrique Gonzalez Tuñón, entre otros: “Mujeres no venían. En aquel tiempo las mujeres no iban al café con la asiduidad con que lo hacen hoy. Solo, y como extraña excepción, alguna vez se sentó en nuestra mesa Emilia Bertolé, de la que todo el mundo estaba un poco enamorado sin ninguna esperanza” (p. 34).

Como sugiere Avaro, Bertolé se convirtió en la pintora de moda entre las señoras de la alta burguesía y en la poeta deseada dentro de los grupos de escritores y periodistas. Participa de las reuniones del grupo Anaconda, liderado por Horacio Quiroga -que intenta en vano conquistarla- e integrado por Alberto Guerchunoff, Berta Singerman, Emilio Centurión y Alfonsina Storni. Un grupo sibarita e informal, cuyo objetivo no era participar de polémicas literarias sino juntarse a comer, tomar vino y pasar un buen rato. Estos encuentros constituyen para Bertolé un descanso de su actividad profesional, y vuelve a asomar la condición de género y de clase cuando dice en una carta: “Si fuera *hombre*, bohemio como yo no existiría en la madre tierra” (p. 34).

A los 23 años, Emilia Bertolé llega a ser tapa de la revista “Nueva Era”, con una foto de ella cuando tenía 18, y el director de la revista, Juan Felipe Mantecón, la describe en la nota de la siguiente manera: “es una mujer obsesionante. Físicamente bella y gentil, fresca e ingenua y, a la vez, delicadamente sensitiva y misteriosa”, y agrega que cuando camina sus miembros adquieren “una elasticidad felina” (p. 38). Mantecón publica por primera vez cuatro poemas de Emilia, pero su descripción subraya esas cualidades que se esperaban de las mujeres y que ella se esfuerza por mostrar: la belleza, la gentileza, la frescura, la ingenuidad y el misterio, un conjunto de rasgos estereotípicos provenientes de una larga tradición androcéntrica que, ya en su fase ilustrada, sienta un importante precedente en el capítulo “Sofía o la

mujer” (1983: 499) del *Emilio o la educación* de Jean-Jacques Rousseau².

Sumado a ello, si bien Mantecón le publica esos cuatro poemas, en una carta la disuade de publicar un libro: “He reflexionado largamente acerca de su resolución de empezar a publicar sus versos y me parece que hace mal. Pero muy mal (...) Yo, a quien usted señala como uno de sus descubridores como poetisa, le digo que usted no debe ni puede hacer cosas inequivalentes en pintura y poesía (p. 38). Mantecón le advierte que si publica poesía estaría arriesgando su fama como pintora, y de ese modo le añade otro peso a la profesionalización: la *especialización* como requisito inevitable. Acaso por el peso de esta idea, transcurren ocho años desde entonces hasta que al fin Bertolé se anima a publicar un libro de poesía.

Trabajar, justificar, cuidar

El primer y único libro de poesía publicado por Emilia Bertolé³ se titula *Espejo en sombra* y tuvo una importante presentación el 2 de diciembre de 1927 en las galerías Güemes, a la que asistieron, según el diario *La prensa*, unas 200 personas, entre ellos los directores de la revista *Nosotros*. Julio Noé y Alfonsina Storni fueron los presentadores, y Berta Singerman leyó algunos poemas. Además, el libro fue finalista del Premio Municipal de Literatura, que aquel año fue ganado por

² Sostiene Rousseau: “En la unión de los sexos, concurre cada uno por igual al fin común, pero no de la misma

forma; de esta diversidad surge la primera diferencia notable entre las relaciones morales de uno y otro. El uno debe ser activo y fuerte, y el otro pasivo y débil. Es indispensable que el uno quiera y pueda, y es suficiente con que el otro oponga poca resistencia. Establecido este principio, se deduce que el destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre. Si recíprocamente el hombre debe agradarle a ella, es una necesidad menos directa; el mérito del varón consiste en su poder, y sólo por ser fuerte agrada. Convento en que ésta no es la ley del amor, pero es la ley de la naturaleza, más antigua que el amor mismo. Si el destino de la mujer es agradar y ser subyugada, se debe hacer agradable al hombre en vez de incitarle; en sus atractivos se funda su violencia, por ello es preciso que encuentre y, haga uso de su fuerza” (Rousseau: 500).

³ Bertolé escribió, además, muchos otros poemas que quedaron inéditos y fueron recuperados en la edición de 2006.

Ezequiel Martínez Estrada. Estos hechos demuestran que la inserción de Bertolé en el ambiente literario era ya un hecho.

En 1929, la artista Bertolé era ya tan célebre que le encargaron tres retratos del Presidente Hipólito Yrigoyen. Pero todo cambió tras la crisis y el golpe de Estado. En los años 30 se cortaron los encargos y el fantasma de la pobreza retornó a la familia. Según su sobrina, Cora Cané, cuando cae el gobierno de Yrigoyen, “ella pierde todos sus contactos y allí empieza una etapa muy dura, porque la única entrada fija de la familia era la jubilación municipal de mi abuelo” (p. 53).

Emilia se ve obligada entonces a ofrecer sus servicios como pintora en el mercado de la cultura popular, que no se avenía demasiado bien con su concepción del arte. Comienza a ilustrar las tapas de las revistas *El Hogar* y *Sintonía*. Aquellas ilustraciones consistían en retratos de personalidades como Libertad Lamarque y Hugo del Carril, entre otras, y la autora las llamaba las “cabecitas”, para diferenciarlas de lo que consideraba su obra de valor, confirmando así que seguía marcado una fuerte diferencia entre aquella producción que era fruto de su trabajo como “profesional” y, por otro lado, su producción personal como artista.

En esta etapa, presionada por dificultades económicas propias de su clase -y desconocidas para la mayor parte de las “poetisas” de la época, generalmente casadas y de familias burguesas- Bertolé acepta incluso trabajar en publicidades: el anuncio de cigarrillos Arizona, donde aparece uno de sus autorretratos; y un aviso de esmalte Cútex, en el que aparece una foto de su rostro, sus manos y su nombre acompañando la leyenda: “No importa los trabajos que haga; mis uñas están más brillantes más tiempo”. Es de destacar que el mensaje de esta publicidad evidencia, por una parte, la incorporación de las mujeres al mercado laboral, y por otra, que se les requería cuidar su apariencia y seguir ocupándose de todos los menesteres asociados tradicionalmente a “lo femenino”, como la belleza de las uñas.

La necesidad económica es tal que Bertolé ha pasado de ser la retratista del Presidente a aceptar cualquier trabajo. Por ejemplo, trabaja contratando publicidad para una revista jurídica, *Mundo forense*, dirigida por Ismael Viñas, quien intenta seducirla y, ante la negativa de ella, le reprocha: “Te administras demasiado” (p. 47).

Emilia Bertolé tiene ya 40 años, y la pregunta recurrente es por qué se ha quedado soltera: una mujer tan bella, con tantos “candidatos”, que eligiera la soltería, se veía obligada a dar explicaciones. En este punto, recordemos que la construcción masculina de la figura de la soltera tiene también una larga tradición, de la que Simone de Beauvoir se ocupó en distintas partes de *El segundo sexo*. Hasta mediados del siglo XX por lo menos, la soltería en la mujer fue un estigma, íntimamente vinculado con el hecho de que “la soltera” convoca en los hombres el miedo a la libertad femenina en todos los aspectos que ésta implica. La tradición androcéntrica ha sido pródiga en la fabricación de estereotipos para condenar la libertad de las mujeres fuera del matrimonio, por ejemplo “la Solterona”, presentada como una mujer solitaria y eterna evocadora del amado que, como sabemos, no volverá pero ella jamás dejará de esperar. Aquella idea misógina de la mujer soltera como una sombra que “ha perdido el tren” y se desliza por los rincones de una cotidianidad hecha de esposas, maridos e hijos, sin poder ser nunca una mujer “completa”, no era sin dudas la realidad de Bertolé, pero de todas maneras la existencia del estereotipo la obligó a justificarse y a tener que explicar por qué no cumplió con el mandato del matrimonio. Como señaló De Beauvoir: “La soltera se define con relación al matrimonio, ya sea una mujer frustrada, sublevada o incluso indiferente con respecto a esa institución” (1969: 205).



En 1939, la revista *Estampa* publica una gran entrevista a doble página, titulada “Por qué no he querido casarme”, y acompañada por siete fotos de Emilia. La nota, realizada por Bruno Carvalho, lleva un copete que dice “Emilia Bertolé, pintora de renombre, poetisa de fina sensibilidad y mujer de alabada belleza, expresa su soltería y sus puntos de vista en el amor y el matrimonio”. Si bien Bertolé se las

ingenia para dar una respuesta elegante, nada cambia el hecho de que se trata de explicaciones que a un artista varón, soltero, nadie le exigía:

No me veo en una sala familiar haciendo la novia o esperando a mi futuro [sic] nerviosamente, desgarrando pañuelitos de encaje en las alternativas de la espera. No podría sufrir las felicitaciones sugestivas de señoras casamenteras para quienes un noviazgo es una fuente inagotable de comentarios. Ni tampoco la llegada solemne del novio, de zapatos lustrados y polainas blancas, empuñando el correspondiente ramo de flores. Todos esos momentos conocidos del noviazgo me parecen un antídoto del amor. (p. 44)

En esa respuesta, no exenta de ironía, ella se alinea con las posiciones más modernas de las mujeres de su tiempo, herederas del impulso y de los cambios que habían traído los años 20, con su aire mundial, consecuencia no sólo de la incorporación de las mujeres al mercado laboral tras la Primera Guerra Mundial, sino también del ambiente revolucionario de la época, convulsionada de novedades tecnológicas, políticas y culturales, que propiciaron la emergencia de nuevos modelos de mujer en los países occidentales, mujeres que dejaban atrás gran parte del recato en el vestir y en las formas de comportarse. Pero, pese a que en los años 30, tras la Ley Nº 11.357 de 1926, a las mujeres argentinas ya se les había concedido la posibilidad formal de la educación, el trabajo, la herencia y la administración de bienes, la insistente propaganda para que siguieran desempeñando los roles tradicionales no mermó e incluso se agravó en esa década, con el conservadurismo del gobierno argentino y la tendencia fascista en general de la política mundial. La soltería, la independencia y cualquier forma de poder de las mujeres eran arduamente combatidas por la prensa dominante y la publicidad. Agrega Bertolé en aquella nota:

Pareciera que me hubiera asustado y mientras alguien me creaba tal o cual leyenda -el eterno amor imposible o la aventura maravillosa- yo me encerraba entre las cuatro paredes de mi casa, lo más quieta posible como para no aumentar con un solo hecho la nutrida serie de episodios falsos. Quizá eso mismo sea actualmente la causa de que yo permanezca soltera. (p. 43)

La respuesta hace referencia a esconderse y quedarse quieta: replegarse. El *repliegue* es precisamente la forma que toma al final su

trayectoria, y es también una forma estructurante en su poesía, que luego comentaremos.

La muerte de su padre y la merma de la demanda laboral en Buenos Aires la llevan a volver a instalarse en Rosario en 1944. En sus últimos años se dedica a cuidar de su hermana, que padece problemas psiquiátricos (y a la que su hermano, que era espiritista al igual que su padre, intenta curar con sesiones de espiritismo, que Emilia rechaza), y también a cuidar a su madre, cuya salud comenzaba a declinar. Sobre el cuidado de su hermana, dice en una carta: “Es para volverse loca. Francamente yo estoy idiotizada” (p. 57), Dedicada a estos trabajos de cuidado, adjudicados a las mujeres, la sorprende la muerte de su madre en mayo de 1949. Dos meses después, Emilia muere, aparentemente de un derrame cerebral, el 25 de julio de 1949, a los 53 años.

El cansancio de ser mujer

La poesía de Bertolé registra los movimientos de su trayectoria biográfica, tener que cumplir un papel “de mujer” y a su vez estar harta de todo. La voz poética es siempre femenina, pero no se trata tanto de una voz orgullosa de mostrarse como “mujer fatal”, al modo de algunos poemas de Storni o, sobre todo, de Delmira Agustina, sino de una voz que preferiría renunciar a la atracción que ejerce para la mirada masculina, que en el poema “El retorno” es comparada con un perro que la sigue, y frente al cual, en un gesto de *replieque*, sus propios ojos se evaden hacia el cielo nocturno:

El deseo de todos
me sigue como un perro en el camino.

Pero yo vuelvo indiferente y triste
los ojos, en la noche sin estrellas, perdidos. (p. 97)

Por su parte, el poema “Palabras” configura una evocación del peso de la imposición de la performance “femenina”; y la mirada masculina, antes comparada con un can, regresa bajo la metáfora de las “moscas”:

Vanidad de las calles,

de la gente que pasa,
con la torpe acechanza de los hombres
y de sus miradas
que se posan tenaces como moscas
en mi piel pálida.

Y el encuentro imprevisto
con el pobre amigo de cara trágica,
que me cuenta su angustia
mientras yo le hablo con mi voz más cálida
del amor a la vida:
yo que no espero nada.

¡Ah, la tortura íntima
de esta escena diaria!

Tener el alma muerta
y regalar palabras. (p. 75)

El desarrollo del poema muestra la disociación a la que debe someterse la voz femenina, que caracteriza al deseo masculino como una acechanza tenaz y torpe, para luego subrayar su propia indiferencia y desasociado. A la mujer queda asociada la necesidad de fingir (el amor a la vida) y la función de consolar (la angustia masculina), y esta disociación entre interior y apariencia exterior es definida como una “tortura íntima” de la vida cotidiana.

A la mujer queda asociado también el don de dar sin esperar nada a cambio, “regalar”, lo que sin embargo no se tiene, la alegría, las cálidas palabras de esperanza. Aunque tenga “el alma muerta”, la figura femenina debe ser la transmisora y la preservadora del amor a la vida. “Tortura” es la palabra elegida para caracterizar el efecto subjetivo de dicha exigencia.

Esos roles femeninos estaban ya presentes en Rousseau cuando propuso que la educación de las mujeres debía estar orientada a formarlas para satisfacer las necesidades de los hombres: “Agradarnos, sernos útiles, hacerse amar y honrar por nosotros, educarnos cuando niños, cuidarnos cuando mayores, aconsejarnos,

consolarnos y hacernos suave y grata la vida son las obligaciones de las mujeres en todos los tiempos” (Rousseau: 509)

El movimiento de repliegue se complementa en la poesía de Bertolé con la hermética soledad de la voz poética, siempre inserta en escenarios urbanos. La espacialización de su poesía es moderna, y podría filiarse con el impresionismo. Por un lado, porque se trata del arte urbano por excelencia, y por otro, por buscar reproducir una percepción visual y subjetiva en un instante dado. Su poesía, al igual que su pintura ⁴, sugiere ese arte atmosférico, que capta los efectos de la luz en los objetos y no la representación exacta de su forma, de la cual generalmente difumina los contornos.

El poema “Estación”, con su aire impresionista, evoca una experiencia moderna de la soledad: el anonimato, el transporte público, la estación como un no-lugar de circulación y espera, pero en clave de género:

En el bar de la estación espero
la llegada de un tren.
Hombres desconocidos me rodean
ninguna mujer.
Sólo mi boca roja en los oscuros
espejos que prolongan la pared.

Al contrario de Narciso, la voz poética no encuentra en los espejos un reflejo de su Yo, sino una “boca roja”: la metonimia de una imagen femenina construida desde afuera. Si la belleza viril ha sido, según la tradición, la adaptación del cuerpo a funciones activas, la fuerza y la valentía, la manifestación de una trascendencia que anima una carne que no debe recaer sobre sí misma, en el caso de la mujer, por estar

⁴ Las afinidades formales entre la poesía y la pintura de Bertolé parecen haber sido advertidas por Alfonsina Storni, quien en su comentario sobre *Espejo en sombra*, dice sobre los poemas de Emilia: “En sus versos mejores, que acaso sean los de carácter objetivo con un toque de incursión en lo subjetivo que lo cierra y realza, aparece, evidentemente, el ojo de la pintora y su muñeca delicada que prefiere el matiz, el velo, el subtono, el esfumino a la línea violenta y única. Cierta claridad de luna enfermiza vela sus paisajes verbales, de los que, su lente catador, recoge con preferencia los aspectos estáticos. No falta aquí y allá, entre la niebla del ambiente, la mancha salida del pomo negro que, dominándola, acusa en la mano que la oprime el escalofrío de la tragedia” (Bertolé: 42).

destinada a ser poseída, es preciso que su cuerpo ofrezca las cualidades inertes de una cosa. Mientras que la belleza masculina sería indicación de trascendencia, la boca roja de la mujer padece la pasividad de la inmanencia: solo está ahí para atraer la mirada de los otros, como una trampa inmóvil. Es una imagen petrificada y no una subjetividad activa. Pasivo y dado, el reflejo en el espejo es -como ella misma en la ciudad- un objeto.

Como ha señalado la crítica Tania Diz, el imaginario que se desprende de las publicidades, de los folletines y del cine de los años 20, suponía un matrimonio unido por el amor conyugal, en donde el varón trabajaba, y la esposa se ocupaba de los hijos y las tareas domésticas: “Por consiguiente, la vida urbana era un espacio de circulación legitimada para los varones, no así para las mujeres, quienes siempre estaban bajo un velo de sospecha. Es más, la prostitución funcionaba como el horizonte temido para aquellas que no se acogieran a la vida hogareña (75). De todas maneras, la mujer trabajadora comenzó a tener visibilidad pública, lo que generó un modelo de mujer ligado a una mayor exposición del cuerpo, que fue objeto de preocupación para diversos higienistas y plumas positivistas. Dice Diz:

Seguramente, por la necesidad de controlar la movilidad de las mujeres en la vida urbana, las solteras que trabajaban estaban bajo sospecha, a excepción de las maestras, ya que esta función era considerada una tarea extendida de la maternidad. El peligro residía en que las mujeres que circulaban en tranvías, iban al cine, leían folletines, revistas, paseaban por los parques públicos estaban rodeadas de hombres que podrían desearlas. A su vez, la movilidad femenina, sumada a la demanda de derechos por parte de los diferentes grupos feministas, se puede ver reflejada en los textos que fueron escritos para las mujeres, ya que eran constantes los artículos condenatorios de la presencia femenina, en el ámbito público. (77-78)⁵.

Curiosamente, la figura femenina en la poesía de Bertolé sería la de la *mujer objeto*, vista siempre como presunta presa del deseo sexual. El

⁵ Sobre este tema, ver el excelente estudio de Kathleen Newman (1990), “Modernization of femininity: Argentina (1916-1926)”.

sexo, como sostuvo más tarde Monique Wittig, es una categoría de la cual las mujeres no pueden salir:

Estén donde estén, hagan lo que hagan (incluyendo cuando trabajan en la esfera pública) ellas son vistas como (y convertidas en) sexualmente disponibles para los hombres (...) Se puede decir que todas las mujeres, casadas o no, deben efectuar un servicio sexual forzoso, un servicio sexual que puede compararse al servicio militar (...) Las mujeres son muy visibles como seres sexuales, pero como seres sociales son totalmente invisibles, y aun así deben hacerse lo más pequeñas posible y deben siempre disculparse. (Wittig: 26-27).

Podemos proponer que la poesía de Emilia Bertolé inaugura en la tradición poética argentina un nuevo tipo de figura, de voz femenina: la mujer hastiada. Es una mujer que anda sola por las calles de la ciudad, hastiada de ser requerida por las sollicitaciones del mundo exterior, en su condición de mujer, y en el fondo, deseosa de ausentarse de todo. De ahí el movimiento de *repliegue*, que no es sino una vuelta hacia sí misma, hacia un lugar que le han negado.

El hastío se aprecia, por ejemplo, en la siguiente estrofa del poema "Cansancio":

Y tras la sonrisa
-sonrisa brillante, perfecta, mundana-
bosteza el profundo
cansancio de mi alma. (p. 66)

Y continúa en el repliegue del poema "Siesta", donde en la más exterior de las escenas, un día de pleno sol, el único refugio es hacia adentro:

Dos de la tarde.
Calor.
Fulgen las calles, vivas,
al sol.
En el tranvía que anda
a paso de caracol,
hay dos o tres pasajeros
y yo,
que con los ojos bajos
oigo mi corazón. (p. 94)

La indiferencia y la tristeza son los modos principales en que se caracteriza el estado anímico de la voz poética, a pleno sol o bajo la “Lluvia” (título de otro poema), el movimiento es de repliegue: “Otra vez la lluvia, / otra vez la extraña / música / del agua. / Detrás de los vidrios, / apoyada en ellos mi mejilla pálida, / de mí misma ausente, / miro sin ver nada” (p. 90). Y, en última instancia, lo que late es un deseo de abandono de ese cuerpo marcado genéricamente, como en la última estrofa del poema “Viaje”: “Ah, bien quisiera yo cerrar los ojos / cruzar las manos, olvidar mi cuerpo / y alejarme por siempre de la vida / dentro de este coche viejo” (p. 93).

La pulsión de muerte forma parte de un cierto sentimiento trágico de la vida que es bastante frecuente en la poesía de la época escrita por mujeres, acaso una expresión del “malestar que no tiene nombre”, de ese lastre arrastrado durante siglos, bajo el silencio y el miedo, herencia de un modelo que restringía el espacio de acción de las mujeres al entorno privado y su rol a la función reproductora y al cuidado del otro, supuestos privilegios y virtudes del llamado “bello sexo”, a punto tal que la auto-violencia se presenta como una salida más viable que la rebelión. Como en el mito de *Ofelia* -a quien Hamlet le dice: “así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia” (Shakespeare: 85)-, la poesía ha parido toda una genealogía de mujeres que prefieren ahogarse, llevando al extremo la supuesta afinidad de la mujer con el



agua, donde parece que la vida pudiera disolverse pasivamente. En su poema “Ante una muerta joven”, Bertolé escribió:

Me acerco a la muerta, a la muerta joven
que tiene en el pecho las manos cruzadas,
y a lo largo del cuerpo caídas las trenzas
como dos inmóviles serpientes doradas
(...)
Y es mi propia imagen
la que está en la caja;
y es mi imagen misma
la que duerme rígida para ser llevada
para que la dejen en la tierra negra
como una *inservible semilla gastada*. (p. 95)

Parece como si la voz poética, ofuscada por la vida exterior, nunca se liberara de sus pesos y pesares con tanta facilidad como cuando está bajo el agrídulce imperio de esa muerte intermitente, en la cual le es lícito descansar en su propia trascendencia y al abrigo de todas las influencias de la personalidad femenina convencional que la sociedad le ha impuesto. Es también el momento en que la metáfora de la “semilla”, tantas veces asociada a la capacidad reproductora de la mujer, puede por fin declararse “inservible”.

Hay toda una serie de poemas de la autora en que el deseo último es desaparecer, evaporarse, disolverse, desmaterializarse, olvidar el propio cuerpo. Si el retrato surge como género mimético por antonomasia (y, por cierto, Bertolé ha pintado una muy sugerente serie de autorretratos ⁶), la poesía de Emilia se presenta más bien como el autorretrato de una presencia fantasmal, que deambula por las calles, que no encuentra su Yo en el reflejo que le proporcionan los espejos ni la mirada lasciva de los hombres, que carece de la suerte de la narcisista que -mejor que en los espejos- en los ojos admirativos de los demás percibe a su doble nimbada de gloria, que se refugia en los

⁶ Reproducimos aquí uno de ellos: *Autorretrato*, sin fecha, Pastel sobre cartón, 36 x 28 cm, Museo Nacional de Bellas Artes. En él se advierte el trazo impresionista de diversas pinturas de Bertolé, donde la figura y el ambiente se funden a través del uso del *sfumatto*.

rincones (“Años me estaría / quieta en un rincón”, p. 103) y que nada ansía tanto como liberarse de la *performance* de género.

Decía John Berger que lo que muestra una pintura impresionista está ejecutado de tal forma que *uno se ve obligado a reconocer que aquello ya no está ahí*: “Uno no puede introducirse en una pintura impresionista; en lugar de eso, la pintura extraerá tus recuerdos” (Berger: 33). Retomando esta idea, es posible concluir que la utopía impresionista de la poesía de Emilia Bertolé aspira a alcanzar el descanso de ese “olvido piadoso” en que las formas conocidas de lo social se deshacen y los géneros, fundiendo en la atmósfera ambiente el contorno de sus figuras, subsisten apenas como un recuerdo:

Abandonada la cabeza sueño.
No sé
por donde anda el pensamiento ausente.
Acaso, sin querer,
en el camino se me va quedando
como el humo del tren.

Blandamente el paisaje se deshace
en el atardecer.
El olvido piadoso,
sobre mi corazón deja caer
en esta hora peligrosa y triste
gota a gota su miel.

Incorpórea, distante,
ahora yo también,
entre los rojos brazos del crepúsculo
sólo soy *un recuerdo de mujer*. (p.69)

Bibliografía

AA.VV. 1930. *Antología de la poesía femenina argentina*, Selección de José Carlos Maubé y Adolfo Capdevielle. Buenos Aires: Impresores Ferrari Hnos.

AVARO, NORA. 2006. “Vida de artista”. *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

AUGÉ, MARC. 1992. *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

- BARRANCOS, DORA. 2002. *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARRANCOS, DORA. 2007. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BERGER, JOHN. 2018. "Los ojos de Monet" (1985). Sobre los artistas, Vol II. Barcelona: Gustavo Gili. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2010/08/29/sem-john.html>
- BERTOLÉ, EMILIA. 2006. *Espejo en sombra (1927). Obra poética y pictórica*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- BUTLER, JUDITH. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (1990)*, Barcelona: Paidós.
- DE BEAUVOIR, SIMONE. 1969. *El segundo sexo (1949)*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DIZ TANIA. 2012. Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, *Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli* (Tesis de Doctorado).
- FRIEDAN, BETTY. 1974. *La mística de la feminidad (1963)*, Gijón: Júcar.
- NEWMAN, Kathleen (1990). "Modernization of femininity: Argentina (1916-1926)". AA. VV: *Women, Culture and Politics in Latin America. Seminar of feminism and culture in Latin America*. Los Angeles: University of California Press, pp.74-88.
- ROUSSEAU, JEAN JACQUES. 1983. *Emilio o la educación (1762)*. Barcelona: Bruguera.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. 2012. *Hamlet* (Trad. Manuel Ángel Conejero). Madrid: Cátedra.
- SOLINAS, ENRIQUE. 2012. "La poesía femenina argentina en sus antologías". VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2602/ev.2602.pdf
- WITTIG, MONIQUE. 2006. *El pensamiento heterosexual (1978)*. Barcelona: Egales.