

Disparar contra el canon: la literatura escrita por mujeres en las nuevas historias de la literatura argentina

Guadalupe Maradei*

Ar

155-178

Resumen

En el marco de una investigación en torno a los protocolos de la crítica puestos en juego en las colecciones de historias de la literatura argentina y en las periodizaciones críticas durante el período posdictatorial, este artículo propone un abordaje crítico de las intervenciones sobre el canon haciendo foco en los modos en que los nuevos proyectos de historiografía literaria argentina leen la literatura escrita por mujeres, asumiendo, por un lado, las transformaciones históricas que la posdictadura trajo consigo en materia de luchas y conquistas en relación a los derechos de las mujeres y de un cuestionamiento cada vez más acentuado de los mandatos del decoro y la moral burguesa, y por otro lado, el nuevo lugar que pasó a ocupar la escritura de mujeres en el espacio literario.

Abstract

In the context of a research on critical protocols at stake in the collections of histories of Argentine literature and the critical periodization during the post-dictatorship period, this article proposes a critical approach of the interventions on the canon by focusing in the ways in which new Argentine literary historiography projects read literature written by women, assuming, first, the historical transformations that brought post-dictatorship on struggles and achievements in relation to the rights of women and an increasingly stressed questioning of the mandates of decorum and bourgeois morality and, on the other hand, the new place that came to occupy women's writing in the literary space.

* UBA – FONCyT. Correo electrónico: guamaradei@yahoo.com

Palabras clave

Canon
Literatura
Mujeres

Key words

Canon
Literature
Women

Fecha de recepción

28 de agosto de 2013

Aceptado para su publicación

9 de diciembre de 2013

1.

En 1984, primer año de la posdictadura¹ en la Argentina, Josefina Ludmer publicó un artículo fundamental centrado en la escritura de Sor Juana Inés de La Cruz, que llevó por título “Las tretas del débil”. La advertencia inicial del texto explicitaba:

No hablaremos de la escritura femenina con rótulos ni generalizaciones universalizantes. Con esto queremos decir que rechazamos lecturas tautológicas: se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción; leer estos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es meramente leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en su espacio social. Una posibilidad de romper el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido (Ludmer, 1984: 6).

Esta introducción, lejos de detentar un carácter meramente formulario, funciona como una demarcación de coordenadas en donde se consideran las aporías en las que puede incurrir el discurso crítico cuando sus protocolos de lectura -muchas veces no deliberadamente- confirman el sentido común de la lengua y el *status quo* de las condiciones históricas en las que operan. La

¹ Las coordenadas temporales en las que se enmarca el problema a estudiar han sido historiadas bajo el término “posdictadura”. El período posdictatorial ha sido considerado como un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que abarca desde finalización de la última dictadura militar en 1983 hasta la actualidad. Su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del pasado reciente y el tiempo presente (Pescader, 2003). Dentro de las discusiones de ese campo, se ha observado que la palabra “posdictadura” es susceptible de propiciar ciertos equívocos. En primer lugar, debido a que confía en que el tajante corte semántico de su “pos” -que pretende anunciar el fin de un tiempo de horror- va a liquidar las múltiples adyacencias traumáticas que todavía golpean los contornos del “después de”. En segundo lugar, porque pareciera que dicha palabra desea sincronizar la localidad experiencial del “después de la dictadura” con el auge expandido de los demás “pos” (posrevolución, posideología, poshistoria, etc.) que armaron el repertorio de clausuras de fin de siglo, llevando a un pretérito sin retorno todas las prácticas de resistencia. No obstante, conservamos la palabra “posdictadura” como denominación de ese período complejo y heterogéneo porque pone en escena la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico (y también lexical) que algunos usos del término “transición” intentaron diluir (Richard y Moreiras, 2001).

advertencia de Ludmer, por tanto, conlleva una declaración de principios para efectuar una lectura atenta a las especificidades de la producción escrituraria de sujetos contruidos socialmente como pertenecientes al género femenino² eludiendo las posibles determinaciones esencialistas y postulando, en ese sentido, un desafío teórico-metodológico: construir una máquina de lectura que pueda conectar con el reverso de las dicotomías.

Este protocolo de lectura es reactualizado años más tarde por Ludmer en el lúcido capítulo “Mujeres que matan” de *El cuerpo del delito. Un manual* (1999)³ y también en intervenciones posteriores como la de Francine Masiello en su libro *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna* cuya primera edición en lengua inglesa data de 1992. Allí, Masiello postula que el período de cien años que va de 1829 a 1930 lejos de organizar una tradición única de representaciones vinculadas al género, plantea la complejidad

² Siguiendo a Nelly Richard (2008), entendemos “género” como un concepto regulador de las identificaciones genéricas que le otorga significado a la identidad y la diferencia sexuales de acuerdo con un determinado sistema de clasificación simbólica. En otras palabras, el género designa lo clasificado (“hombre”, “mujer”), pero apela también y fundamentalmente al sistema general de identidad sexual que organiza tal clasificación con sus funciones normativas y prescriptivas. Esta concepción insiste en el carácter *relacional* de las identidades de género, que deben, por tanto, ser leídas interactivamente. De esta manera, la noción adquiere la operatividad de, por un lado, demostrar que las identidades no pueden reducirse a las propiedades anatómicas o biológicas de los cuerpos de origen de los sujetos designados como “hombres” y “mujeres” ni a los roles sociales programados en función de estas asignaciones, sino que deben entenderse como producto de las complejas tramas de representación y poder que se imprimen en los cuerpos sexuados atravesando los discursos simbólicos de la cultura y, por otro lado, de cuestionar la naturalización de lo femenino en una esencia sexual o en la representación universal de la Mujer que lo sujeta a un contenido-de-identidad homogéneo e invariable, para insistir, en cambio, en los múltiples procesos sociales y en las mediaciones culturales que se intersecan en la relación entre categoría sexual e identidad de género.

³ En este ensayo, Josefina Ludmer analiza un caso específico de relación entre crimen y género femenino en la literatura argentina: el “cuento” de las mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del estado, y que parece condensar todas las justicias. Se trata de un tipo de “delito” femenino inscripto en la lengua, puesto en relato, en cadena, y en una red de correlaciones. Las mujeres que matan hombres, historiza Ludmer, aparecen a fin de siglo XIX en la literatura argentina, junto con las prostitutas y las adúlteras y forman parte de una constelación de nuevas representaciones femeninas pero se diferencian nitidamente de las demás. Son el revés de las víctimas: “Cuando los hombres matan mujeres en las ficciones las acusan casi siempre de ‘delitos femeninos’ o ‘delitos’ del sexo-cuerpo: aborto, prostitución, adulterio, criminalizan su sexo antes de matarlas. En ese ‘cuento’, las víctimas nunca son madres. Las que matan hombres, en cambio, se diferencian de las víctimas porque son madres o vírgenes, y tienen un ‘fuego central’. Ocupan una posición específica en la lengua, en la cultura, en la literatura...” (Ludmer, 1999: 357).

de una nación dependiente, que lucha con su pasado colonial y con la ansiedad de la modernidad. En ese sentido, delimita, al igual que Ludmer, una serie de principios teórico-metodológicos:

El concepto de “mujer” es una construcción de la ideología y de la ficción. Debo renunciar aquí, en las primeras páginas de este libro, a cualquier compromiso con un conjunto de lecturas que pueden ser identificadas con la búsqueda de “imágenes de mujeres”. Esa óptica presupone una unidad fundamental entre las mujeres, que hablan al unísono, a una oposición masculina generalizada. Pero la literatura no debe ser leída como la experiencia inmediata de la escritora, oprimida o silenciada por un grupo implacable de hombres poderosos. Este estudio está dedicado más bien al tráfico constante de representaciones de mujeres y sobre mujeres que están mediadas por el lenguaje y los efectos de la ideología en la escritura (Masiello, 1992: 17).

Esta perspectiva se sostiene en la convicción de que la crítica centrada en el estudio de las imágenes de las mujeres supone que la representación literaria corroborará las vidas de las mujeres “reales”; por lo tanto, considera el texto como un reflejo de las actividades de las mujeres en la sociedad. En cambio, Masiello lee en su *corpus* literario hasta qué punto, siempre que el Estado se encuentra en transición de una forma de gobierno a otra, o de un período tradicionalista a un programa más modernizante, se registra una alteración en la representación del género, en términos de una configuración diferente de los hombres y las mujeres. Asimismo, indica que “civilización y barbarie”, el gran lema del XIX en la Argentina que concibe en términos duales el triunfo de la causa de la civilización sobre el “otro” bárbaro, no se manifiesta de esta manera en los textos de las mujeres escritoras sino que estos exhiben una pronunciada combinación de ambos, que socava la lógica binaria y revaloriza la imagen que proclamó el deseo de la Argentina de entrar en la modernidad. Así, al derrumbar falsas dicotomías, las escritoras alteran el espacio discursivo para redefinir la naturaleza de la literatura y del conocimiento y para forjar sistemas de prestigio alternativos que ponen en cuestión las expresiones dominantes del poder a través del discurso.

Estos protocolos de lectura que la crítica argentina puso a prueba en distintos momentos de la posdictadura son los que actúan en gran parte de las intervenciones que focalizan en producciones literarias de mujeres en las “nuevas historias de la literatura argentina” (Maradei, 2010)⁴. En tal sentido, una de las operaciones

⁴ Por razones de extensión, en este artículo se analizarán los trabajos críticos incluidos en las dos colecciones colectivas de las nuevas historias de la literatura argentina (la dirigida por David Viñas, *Literatura argentina siglo XX*, y la dirigida por Noé Jitrik, *Historia crítica de*

frecuentes que los colaboradores de las nuevas historias llevan adelante, con el fin de sortear los riesgos del esencialismo o la universalización, es la historización de las prácticas literarias y políticas de las mujeres y de su recepción crítica, al mismo tiempo que se evidencia una preocupación por articular el discurso literario con sus condiciones de producción.

2.

En el tomo II (“La lucha de los lenguajes”) de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Graciela Batticuore publica el artículo “Fervores patrios: Juana Manuela Gorriti” en el cual investiga la recepción de los textos de Gorriti en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX para dar cuenta de los “horizontes de lectura” (Jauss, 1976) que hicieron posible la circulación, conservación y canonización de esta producción. Con ese fin, en referencia a la publicación del primer libro de la autora, *Sueños y realidades* (1865), Batticuore exhibe documentos de la época (comenzando por una nota periodística que reproduce una carta personal de Juana Manuela Gorriti) que atestiguan el entusiasmo de la prensa frente a la novedad editorial que llegaba desde Lima:

La importancia del hecho editorial es tan evidente que un anónimo cronista de *La Nación Argentina* lo explicita el 19 de julio de 1865 sin eufemismos: “La vida de tal mujer no puede menos de interesar al público, como interesa todo lo que es excepcional, porque no es solo su talento lo que atrae y seduce, son también sus angustias, sus dolores, sus esperanzas! Todo lo que la dé a conocer, lo que sirva para juzgarla, lo que revele su mérito y las pericias de su existencia, no puede quedar en el misterio de la vida íntima, y debemos darla a conocer a este público, en el cual, tantas y tan generales simpatías se ha conquistado, sin temor de que se nos vitupere de indiscretos” (Batticuore, 2003: 590).

En las líneas aludidas, hechas públicas por el anónimo cronista, Batticuore destaca cómo Gorriti, al narrar los levantamientos populares posteriores a la muerte de su ex esposo -el líder popular y presidente de Bolivia Isidoro Belzú- se sitúa en el centro de la lucha armada pero también -y sobre todo- en medio del “clamor popular” que “pide a gritos” su presencia. Su prosa enarbola un “nosotros” que la protege de los juicios adversos: “hemos levantado barricadas”,

la literatura argentina). Quedan para futuros abordajes los protocolos de lectura en torno a la literatura escrita por mujeres puestos en funcionamiento en la *Breve historia de la literatura argentina* (2006), de Martín Prieto.

“esperamos al enemigo”, lo cual hace que en estas y otras imágenes dispuestas por la prensa la figura de Gorriti se erija como la de una “escritora junto al pueblo” (2003: 590). Lejos de perjudicarla, el compromiso político boliviano afianza la inserción de Gorriti entre los escritores nacionales. De hecho, su primer libro incluye un dossier que reproduce “lo que la prensa ha dicho sobre sus escritos o con referencia a su persona”. Entre ese material sobresale la opinión de Vicente Quesada, su editor, que no duda en capitalizar el personaje en que se ha convertido Gorriti para favorecer la venta y la promoción del libro, así como tampoco duda en hacer explícito su juego: “el juicio de los periódicos argentinos formará el pedestal del monumento que la presente edición levanta a la celebridad de esta compatriota” (2003: 591).

Como puede observarse, entonces, tanto el nivel de participación política como el éxito editorial de Juana Manuela Gorriti desafían los estándares de la época respecto del comportamiento y las áreas de incumbencia de las mujeres y su visitación crítica desestabiliza las oposiciones binarias mediante las cuales se han catalogado históricamente las subjetividades, logrando sustraer la figura de la escritora de los discursos victimizadores y derrotistas y a la literatura escrita por mujeres de los lugares que la banalizan al vincularla de manera excluyente con la efusión de sentimientos y el amateurismo⁵.

Otro texto en el que despunta el interés por historizar la producción y la recepción crítica de la literatura argentina escrita por mujeres, a la vez que busca articularla con sus condiciones de producción, es “Mujeres, feminismo y literatura”, de Delfina Muschietti, que se incluye en el tomo II (“Yrigoyen entre Borges y Arlt”) de *Literatura argentina siglo XX*. Allí, Muschietti analiza los rasgos que el periodismo cultural de la década de 1920 atribuía a la escritura de mujeres (subjetivismo, infantilismo, monotonía, recurrencia del “verso de amor”) sin desestimar el diagnóstico pero señalando que dichos rasgos fueron atribuidos equivocadamente más a características inherentes al hecho de ser mujer que a las condiciones sociohistóricas de producción de los textos. A principios de siglo, indica Muschietti, la mujer se hallaba en relación de *objeto* para con el poder económico-cultural detentado por el varón, predicada por la dependencia y la sumisión. Las estrategias lingüístico-textuales que operaron en las obras de las “poetisas” llevan inscriptas las marcas de esta regulación.

⁵ Resulta iluminador el contraste de estas recientes revisiones críticas de la producción y la figura de Gorriti con la presentación -en términos de “fenómeno” o de “desvío”- que hizo de ella Ricardo Rojas en el tomo VIII, “Los modernos”, de su *Historia de la literatura argentina*: “Más que Josefina Pelliza, en quien la belleza ayudaba a la fama, y que Eduarda Mansilla, cuya fecundidad provenía de una verdadera vocación, descolló entre sus colegas doña Juana Manuela Gorriti, que es, sin duda, no obstante su mal gusto literario, el más raro temperamento de mujer que haya aparecido en nuestras letras” (Rojas, 1960: 490).

Por ello, Muschietti inicia su intervención rastreando las relaciones entre los lineamientos generales de las obras escritas por mujeres y las condiciones de producción del período. En ese marco, señala que el llamado “período radical” se constituyó como un momento de cambios socio-históricos, de polémicas políticas, sociales y literarias en el cual dos grandes núcleos semánticos emergen de esa coyuntura cambiante y tienen eco de diferentes maneras en la producción literaria del momento: la inmigración y el urbanismo. Sin embargo, en la literatura escrita por mujeres dichos núcleos no aparecen sino lateralmente en poemas aislados o como simple gesto retórico (aunque con diferencias entre sí) en la producción que va hasta 1930 de las tres escritoras más importantes del período: Alfonsina Storni, Norah Lange y Nydia Lamarque.

Para distinguir las condiciones de posibilidad de este desplazamiento del centro de la producción de las mujeres escritoras respecto de la literatura que le era contemporánea, Muschietti confronta los textos de las escritoras mencionadas con un profuso material de revistas y semanarios de la época, con hallazgos significativos:

Las prolíficas encuestas, correos y consultorios para los lectores, numerosas páginas de opinión y editoriales dan cuenta de una polémica que ocupa velada o desembozadamente gran cantidad del espacio periodístico de entonces: la crisis del rol férreamente establecido por la sociedad para la mujer. Desde los movimientos feministas hasta los intentos por promulgar una ley de divorcio o de reformar el Código Civil del momento (muy explícito en cuanto a “las incapacidades relativas de la mujer” tal como explica Alfonsina en un artículo publicado en *La Nota*, 10 de octubre de 1919), el estado de polémica produjo la inmediata reacción de las clases tradicionales en el poder (Muschietti, 2006: 114).

Esta indagación, por tanto, permitió detectar las actitudes reactivas que por diversos medios resistieron la emergencia de las mujeres como nuevos sujetos sociales que comenzaban a disputar un espacio de inserción cultural, así como los dispositivos de control de este incipiente proceso de emancipación femenina, entre los que Muschietti destaca el discurso de las publicidades y las reseñas bibliográficas de distintos suplementos culturales. En dichos géneros, se interpela a la mujer en tanto “reina del hogar”, lo que no busca sino encubrir un sometimiento que responde a un doble control político y económico que la convierte en *cuerpo* manipulado por los que ejercen el control de la economía, la política, la cultura y la circulación de los discursos. Esta condición de puro cuerpo se manifiesta, por ejemplo, en la insistente conclusión de que la inteligencia (en tanto dominio del saber) no es un atributo que detentan las mujeres, así como en las referencias al instinto animal que “acecha a toda mujer que se deja rozar por el placer fuera del matrimonio” (2006: 117).

Solo luego de esta historización de las condiciones de producción del discurso literario en el período radical el artículo se centra en los textos y las acciones culturales de Alfonsina Storni, Norah Lange y Nydia Lamarque. Nos interesa aquí particularmente el modo en que se examina la producción de Alfonsina Storni, ya que posibilitará el contrapunto con lecturas críticas divergentes.

La intuición de la que se parte en la intervención de Muschiatti es la de que es posible leer en el proyecto literario de Alfonsina Storni la historia de una voz y de sus luchas para autoafirmarse, para convertirse en sujeto productor de un discurso libre de sujeciones. En efecto, los textos de Storni exhibieron, por una parte, el pasaje de una voz de lo doméstico y lo privado a lo público y, por otra, la lucha entre los discursos oficiales (cuyo soporte son los lugares institucionales) y una contrapropuesta discursiva cuyo blanco fueron las relaciones de fuerza establecidas en los roles del hombre y la mujer a principios del siglo XX.

En la primera etapa de la producción de Alfonsina (entre 1916 y 1926) -específica Muschiatti- estos procedimientos fueron recibidos de manera ambigua, en gran parte por el material ideológico-formal anquilosado y a la vez heterogéneo del que partían: una fusión de géneros y registros que combinaba elementos de la norma popular y marginal (la canción popular, el tango, el dicho cotidiano, el refrán, el folletín junto con el discurso periodístico-publicitario) con otros que provenían de la norma culta en su fase epigonal: el romanticismo y el modernismo de Amado Nervo y Rubén Darío. En esta zona de la escritura Muschiatti ubica la “cristalización de un estereotipo” a través del cual se configura un decir *mendicante* que acepta, pide, se humilla y representa una doble escena: la de la mujer sometida al otro, y la de una retórica que copia los modelos de una literatura institucionalizada y perimida. Sin embargo, como el reverso de ese discurso, se advierte desde las primeras obras de Alfonsina una actitud de contrapropuesta. Ya sea en el tono de manifiesto que ostentan algunos poemas en los que una voz se funde colectivamente en un sujeto social y llama al combate o bien en estrategias textuales más tenues que intentan expropiar para la mujer aquella predicación que el mandato social atribuye al hombre: “Yo lo sé todo”. Dice Muschiatti:

En ambos casos se trata de una localización de la resistencia frente al estereotipo, una brecha difícil de salvar si nos atenemos a la figura del autor como unidad y coherencia discursiva: vieja astucia de la ideología burguesa. Más bien pensamos en condiciones materiales que producen un sujeto escindido (2006: 123).

Así, la historización de las prácticas literarias y de la recepción crítica, la articulación del discurso literario con sus condiciones de producción, y, por último, una concepción del autor como un sujeto atravesado por múltiples condicionamientos, son los protocolos de lectura que Muschiatti pone en funcionamiento en

esta intervención y que permiten formular interrogantes y aproximaciones críticas tendientes a eludir las miradas esencialistas o estigmatizantes hacia la literatura escrita por mujeres. Curiosamente, en la misma colección que compila este artículo (*Literatura argentina siglo XX*), se publicaría años más tarde un texto que confirma estos enfoques pero por contraste, por situarse en las antípodas de las operaciones que organizan la colaboración de Muschiatti. Se trata del artículo de Mariano Sverdlhoff "Storni, Quiroga, Lugones: los suicidados del '30. Notas para la historización de una mitología", recogido en el tomo III de *Literatura argentina siglo XX* ("La década infame y los escritores suicidas"). Al anunciar las líneas fundamentales de su lectura, Sverdlhoff ofrece un esbozo de perspectiva:

describiremos cómo cada uno de estos escritores y su recepción inmediata mitologizaron la muerte de diferentes maneras, subrayando cuánto esta mitología depende de la particular apropiación del rasgo "romántico" o "decadente" del modernismo, rasgo que en Storni se modula según las pautas de la llamada *sensibilidad femenina*, en Lugones según las necesidades de su *proyecto político-ideológico*, y en Quiroga según las exigencias de la construcción de su figura de *escritor como hombre acción y pionero* (Sverdlhoff, 2007: 239)⁶.

El breve fragmento citado anticipa los protocolos de lectura del texto: un dato biográfico (el suicidio) da pie para conformar una serie con escritores cuyos disímiles proyectos literarios no serán leídos en sus particularidades sino juzgados desde un modelo considerado valioso, y jerarquizados entre sí en un movimiento que, a contramano de las investigaciones señeras de las últimas décadas, restituye las dicotomías de la identidad de género, ubicando a la escritora del lado de lo irracional, de lo pasivo, de lo sensible, y a los escritores del lado de la política, de la acción, de la profesionalización.

Desde esa perspectiva, Sverdlhoff insiste en que Alfonsina Storni contó con tiempo suficiente para planificar su suicidio y para estetizarlo según las normas "del modernismo anquilosado que afectó casi toda su poesía". El suicidio mismo como acto, señala Severdlhoff, estuvo precedido de una puesta en escena "romántica", a partir de una escritura teatral de la muerte:

la muerte de "Alfonsina", por el contrario, es desde el vamos un acontecimiento locuaz y significativo, transparente. Es un misterio del romanticismo de mercado accesible gracias a la prensa de gran tirada, un mito que funciona exactamente como lo describe el Barthes de *Mitologías* y como funcionan, por añadidura, las zonas más cursis de la poesía misma de Storni y de su recepción. Es el final

⁶ Subrayado propio.

de una narración que se quiere trágica y a la vez poética: se trata de la muerte de una heroína romántica, un relato donde se entrecruza el folletín con el raro dariano. Retórica sobre la muerte de filiación modernista, tópico que ya había sido desarrollado por la misma Storni en su evocación de Lugones en el número de homenaje de *Nosotros* al escritor de 1938: el autor de *Lunario Sentimental* es un “fuerte”, se lo compara con un “místico” (2007: 241).

No queda claro, al leer estas afirmaciones, cuál es la relación que el crítico establece entre hechos históricos, lenguaje y literatura (¿En qué sentido una muerte o cualquier otro acontecimiento puede ser “transparente” para quien lee? ¿Por qué el modo de morir debería ser un dato que ilumina la significación de una producción literaria? ¿En qué medida se puede sostener que los modos de circulación y los lenguajes propios de la cultura de masas atrofian necesariamente el valor de las producciones literarias publicadas? ¿Por qué la incursión en la “prensa de gran tirada” solo afecta y de manera irremediable la producción de Storni mientras que en escritores como Quiroga o Lugones es leída como un modo de profesionalización?)⁷.

Pero no solo la escritora y su producción son concebidas como imitaciones malas de ademanes gastados y de poéticas “superadas”, sino que la crítica literaria que ha leído la producción de Storni en las últimas décadas también es acusada de construir un remedo de algo que ya había sido inventado en una cultura central legítima y legitimadora: “gran parte de la crítica se ha abocado a hacer de la suave muerte acuática una parodia kitsch de *Any where out of the world* de Baudelaire o de la *Brise Marine* de Mallarmé” (2007: 241); esto anticipa un problema: la presunción de que existen relaciones jerárquicas entre una supuesta cultura central y su periferia, que habilita la teoría de los “destiempos” de la literatura argentina, formulada por María Teresa Gramuglio (2002) en el estudio introductorio del tomo “El imperio realista” de la *Historia crítica...*, emulada por Martín Prieto en su *Breve historia...* y aquí recuperada por Sverdloff cuando explicita: “la crítica actual se encuentra con la autora de poemas francamente

⁷ Pese a la alusión que figura en el fragmento citado, el desmontaje del mito que intenta este artículo no podría equipararse con el programa barthesiano de las *Mitologías* que en el prólogo a la edición de 1970 Roland Barthes describe en términos de “crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masas y desmontaje semiológico de ese lenguaje”, y que tienen como correlato político la posibilidad de “salir de la denuncia piadosa y dar cuenta de la mistificación de la cultura pequeño burguesa naturalizante”. En el texto de Sverdloff, la lengua literaria de Storni, las transformaciones en la forma y el imaginario de su obra no son estudiados desde una perspectiva semiológica. Se hace referencia a los poemas o los textos periodísticos y al juicio que merecen para este crítico, pero no se los analiza como tales.

menores, alguien que ha ingresado a destiempo a la poesía del siglo XX por la vía de una versión rococó de *Trilce*" (2007: 242)⁸. En este sentido, a la crítica de las últimas décadas Sverdlhoff le imputa asimismo una lectura negadora y esquizoide, que intenta disimular el hecho de que se encuentra frente a una "poeta cursi que emite chillidos" y se obstina en rescatarla tergiversando el "verdadero" (dis)valor de su obra:

¿Cómo salvar a "Alfonsina" de su cursilería, de sí misma? A esta pregunta parecen responder las lecturas de Sarlo y Muschietti. La solución es desdoblarse, recurrir a la teoría de las dos Alfonsinas, subrayando la importancia de los poemas buenos o feministas, en detrimento de los no logrados (y de los muchos entre éstos convencionales o directamente reaccionarios). Unos estarían escritos por la gran poeta, la Alfonsina verdadera en la que habla el deseo, los otros por la Alfonsina que, presa de una retórica caduca, tuvo que hacer concesiones a pesar suyo, y esto porque entró al campo intelectual con irremontables desventajas (2007: 242-243).

Esta intervención constituye una muestra precisa de los lugares a los que puede llegar la crítica cuando sus protocolos de lectura eluden el trabajo de historización y de articulación del discurso literario con sus condiciones de producción y elige juzgar desde un modelo previo, volviéndose prescriptiva. No puede decirse sin embargo que la lectura de este crítico se extinga en la mera especulación. De hecho, se observa una preocupación por desmarcarse de las aproximaciones de sesgo teórico cuando pondera la literatura de Storni como una producción plagada de "contradicciones que no consideramos, dicho sea de paso, como foucaultianos 'puntos de resistencia', sino más bien como que realmente son, características reaccionarias o ininteresantes" (2007: 249). Por las arbitrariedades reseñadas, esta crítica pareciera, en cambio, sostenerse en el complejo funcionamiento del *gusto*, que, siguiendo a Bourdieu, no podemos considerar solo como una disposición subjetiva sino, fundamentalmente, en términos de una función social que establece distinciones y jerarquías:

La negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres sublimes, refinados, desinteresados,

⁸ Esta lectura también se nos presenta como sesgada o direccionada, desde el momento en el que en el mismo artículo se permiten aseveraciones como la que sigue: "El personaje de Quiroga es un *homo faber* que actúa solitariamente sobre una naturaleza gótica, esto es, antiprogresista, antitécnica" (2007: 145), sin que los rasgos enumerados hagan merecedor al escritor del estigma del "destiempo" respecto de una estética foránea.

gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales (Bourdieu, 2010: 239).

Otro ejemplo de crítica de orientación prescriptiva en torno a la literatura escrita por mujeres en la colección *Literatura argentina Siglo XX* -aunque de signo contrario a la colaboración de Sverdloff- es el artículo de Rosana López Rodríguez, "Mujer, poder y literatura. A propósito de la narrativa de Angélica Gorodischer", incluido en el tomo VII, *De Alfonsín al Menemato* (1983-2001). Allí López Rodríguez no toma como modelo los lineamientos del romanticismo europeo sino la teoría feminista europea de la segunda mitad del siglo XX⁹ y desde ese paradigma lee tanto las producciones literarias como las incursiones ensayísticas de Angélica Gorodischer, a partir de las cuales llega a decir que la autora oscila entre un feminismo radical y un feminismo desconstruccionista y burgués "según se enfoque en el contenido de su obra o en el estilo adoptado, en su forma" (López Rodríguez, 2010: 245).

Así, sostiene que, a nivel formal, en los textos de Gorodischer existen indicadores de una propuesta de escritura en femenino en la línea trazada por el feminismo radical, fundamentalmente en aquellas producciones donde su narrativa es proliferante, neobarroca, como en *Kalpa imperial* (Libro I, 1983 y Libro II, 1984) y *La noche del inocente* (1996). En contra de una lengua neutra, impuesta, convencional, señala López Rodríguez, Gorodischer utiliza sintagmas de largos períodos, cuya superposición de frases nominales da cuenta de una intención por alterar la función comunicativa. Y concluye:

La escritura de Gorodischer, entonces, lucha y se opone, pues subvierte el orden lógico, patriarcal, estatal, discursivo, por su forma.

⁹ En el primer apartado de su artículo "Un poco de feminismo radical", López Rodríguez indica que, cuando se habla de "literatura femenina" o de "literatura de (o hecha por) mujeres", se presupone que existen rasgos característicos y distintivos presentes en dicha escritura. Desde esta perspectiva, el lenguaje sería una vía de opresión utilizada por el patriarcado que las escritoras mujeres solo podrían combatir escribiendo de manera diferencial respecto de los hombres. Este es el punto de partida de la "política" literaria que se desprende del feminismo radical, que hace de la forma de escritura su principal bastión. Para ello, la postura que adopta la corriente feminista radical francesa (Luce Irigaray) y también ciertas teóricas estadounidenses (como Nancy Chodorow) e inglesas (como Juliet Mitchell y Jacqueline Rose) se centra en explorar la posibilidad de expresarse en el lenguaje materno, asociado con lo imaginario (Lacan), descentrado, no logocéntrico, fuera de la lógica fálica de lo simbólico. De allí que sostengan que el poder femenino radica en escribir con la voz de la madre y en explotar aquellos rasgos que la cultura patriarcal define como femenino: "la ausencia, el silencio, la vulnerabilidad, la inmanencia, la interpretación, lo no logocéntrico, lo impredecible, lo infantil", "lo incontrolable e innombrado (...), lo fluido, lo inmediato, contingente, irracional, lo semiótico" (López Rodríguez, 2010: 245).

Antes que por lo que dicen sus textos, por las conclusiones políticas que pueden extraerse de ellos, la escritura de Gorodischer puede juzgarse por su forma. Según la teoría del grupo acallado o del grupo oprimido, todos aquellos que sufran algún tipo de opresión, cualquiera sea, tienen un factor en común: sus condiciones de acceso al capital simbólico son desparejas. De allí que en la narrativa de Gorodischer dicha desigualdad se ponga en entredicho cuando elabora “una gramática desconocida” [como] paso en el sentido de una búsqueda por la equidad en el acceso al capital comunicativo, educativo y cultural (López Rodríguez, 2010: 246).

Pero cuando se dedica a la breve producción ensayística de la autora, al analizar el ensayo “Señoras” (1992) que Gorodischer escribió en colaboración con Úrsula Le Guin, López Rodríguez entiende que se encuentra frente a una fase de puro “contenido” o “pensamiento” sin forma de la producción de Gorodischer, en donde sus opiniones acerca de la situación de los sujetos construidos como pertenecientes al género femenino no están a la altura de las apuestas formales que la autora esgrime en la ficción porque no se adecuan a las propuestas del feminismo radical:

Gorodischer deshistoriza la opresión de género y por lo tanto, *no es feminista* (aunque proponga que para oponerse al patriarcado haya que dudar de todo y ponerse a escribir). Sostenere que la mujer siempre fue el sector oprimido, el “continente negro”, la “mudez histórica”, obtura cualquier transformación. Niega la posibilidad y el deseo de poder para las mujeres: las mujeres no fuimos, no somos y no seremos peligrosas para ningún poder porque detentar su ejercicio no nos interesa, sino solo cuestionarlo. Cuestionarlo por vías que, a nadie escapa, nos mantendrán indefectiblemente en el lugar de opresión que gracias a esas políticas habremos sabido conseguir. Cuestionarlo sin lucha, sin organización, haciendo uso de las “tretas del débil”, poniendo en práctica estrategias de resistencia foucaultianas o, si se quiere, “kristevianas” (López Rodríguez, 2010: 250)¹⁰.

A partir de estas líneas y de lo expuesto anteriormente se percibe un borde sinuoso que separa las aproximaciones con perspectiva de género de una zona ya poco frecuentada de las lecturas autodenominadas feministas¹¹ que plantean

¹⁰ Subrayado propio.

¹¹ Aquí debemos recordar que la labor de la crítica feminista y el movimiento feminista tuvieron un papel insoslayable en la transformación del lugar de las escritoras mujeres en el espacio literario argentino en la posdictadura. Como explica Mabel Bellucci (2001), la presencia del

en términos polarizados la calidad literaria y la tendencia política (en este caso, feminista), como si ambos aspectos, al igual que la forma y el contenido, no entablaran una relación dialéctica en la historicidad misma de los materiales¹². Cabe interrogarse, por otro lado, si la acusación de que una escritora “deshistoriza la opresión de género y por lo tanto, no es feminista” no repone una de las formas del esencialismo, ahora en términos de identidad política, que el propio feminismo ha combatido por su poder de invisibilización del carácter de construcción cultural que detentan las identidades. Así, al igual que lo observado en el artículo de Sverdlloff, no llega a esclarecerse en términos de argumentos cuál es la relación que se propone entre hechos históricos, lenguaje y literatura.

feminismo en la Argentina durante la dictadura estuvo reducida a grupos autogestionados de fuerte influencia estadounidense, francesa e italiana. A esta modalidad de la actividad intelectual de la que también participó el feminismo se la llamó “cultura de las catacumbas”. Ofreciendo un panorama de la evolución del movimiento, Bellucci cita la derrota en la Guerra de Malvinas como el comienzo de la revitalización feminista. Entre las agrupaciones que surgen en ese momento están la *Organización Feminista Argentina* (OFA) o *Derechos Iguales para la Mujer Argentina* (DIMA), así como la *Unión de Mujeres Argentinas* (UMA), surgida en 1947 y que continúa activa en la actualidad. La resistencia al régimen fue la norma, pero hubo excepciones como la de la DIMA, que mantuvo un diálogo con la dictadura con el objetivo fracasado de modificar la Ley de Patria Potestad. En 1983 se intensifican las actividades y la creación de grupos como PRISMA (*Programa de Investigación y Participación para Mujeres Argentinas*) o el *Sindicato de Amas de Casa* de Tucumán, que un año extendería sus filiales a Salta y Capital Federal. Continúan sus actividades el *Centro de Estudios de la Mujer* (CEM), fundado en 1979, el *Centro de Estudios de Estado y Sociedad* (CEDES), el *Centro de Estudios de Población* (CENEP) y la *Comisión Interamericana de la Mujer* (CIM). En el campo intelectual, pueden mencionarse una serie de revistas específicas que comenzaron a funcionar en el período: *Nosotras, las mujeres*, *Prensa de Mujeres*, *Alternativa Feminista*, *Brujas*, *Alfonsina*, *Hiparquía*, *Descubriéndonos*, *Mujeres del Movimiento* y *Feminaria*. La revista *Feminaria* fue una de las plataformas más relevantes de la literatura escrita por mujeres de los años 80 y 90. Empezó a publicarse en 1988, pero Lea Fletcher (su directora) y Jutta Marx llevaron a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva de la literatura escrita por y sobre mujeres durante toda la década, incluyendo volúmenes sobre literatura, derechos de la mujer, cuestiones sociológicas, filosóficas, médicas, etc. Además, muchas de las poetisas que empezaron a publicar en los ochenta encontraron en las páginas de *Feminaria* un espacio para la ficción y para el ensayo. Sirva como ejemplo el n°7 de la revista (agosto 1991), con su dossier especial “Mujeres y poesía”, en el que participaron Susana Poujol, María del Carmen Colombo, Alicia Genovese, Pepa Acedo, María Negroni, Liliana Lukin y Marta Vasallo. Asimismo, a mediados de la década de 1980 se pusieron en marcha multitud de talleres y seminarios sobre mujer y escritura. Dos de ellos fueron el *Encuentro Nacional de Escritores* (1988) y las *Primeras Jornadas sobre Mujer y Escritura* (1989). Estas últimas fueron convocadas por la revista *Puro Cuento*, que, ese mismo año, recogió las ponencias en el libro *Mujeres y escritura* (Bellotti, 1989).

¹² Posiciones superadoras de la polarización entre “forma/contenido”, “calidad literaria/tendencia política”, “arte puro/arte comprometido”, fueron formulados de manera muy contundente en los debates que a partir de la década del 1930 tuvieron lugar en la Europa del ascenso del fascismo. Cfr. Benjamin (1999) y Adorno (2003).

3.

No obstante los ejemplos precedentes -que pueden considerarse *rara avis* en el *corpus* estudiado-, en las intervenciones críticas en torno a la literatura escrita por mujeres de las nuevas historias de la literatura argentina, los protocolos de lectura que priman son los relativos a la historización de las prácticas literarias e intelectuales que, al pensarlas en articulación con las condiciones de producción históricas de esos discursos, conllevan mayoritariamente un relevamiento y valorización de las rupturas del decoro y el pudor y la experimentación de nuevos modos de vida, procurando leer estas rupturas en la articulación entre discurso literario y condiciones de producción, sin limitarse a un análisis biográfico.

En ese marco, se reponen los discursos estigmatizantes, dedicados por ejemplo a la figura de Alfonsina Storni que, en tanto poeta que había roto las reglas del decoro, fue “ridiculizada sin tregua” por los escritores de las primeras décadas del siglo XX, en contraposición con la figura de Norah Lange -considerada por los escritores de vanguardia un “modelo de inspiración femenina” y una “escritora aceptable”- quien, sin embargo, quedó atrapada por una situación social incómoda dadas las restricciones de un conservadurismo exagerado que no llegó a desafiar de manera explícita (Catelli, 2004). De hecho, cualquier expresión ligeramente erótica en algunas de las pocas autoras rioplatenses de esas décadas era sentida como una estridencia fuera de lugar, a la vez que indecorosa. Y por un tiempo este prejuicio afectó también la producción de Norah Lange (Amícola, 2006). Esta mirada sobre la relación entre literatura, decoro y nuevos modos de vida fue inaugurada en los primeros años de la posdictadura por Beatriz Sarlo en el Capítulo III, “Decir y no decir: erotismo y represión”, de *Buenos Aires: una modernidad periférica* (1988). En ese capítulo, se expone con destreza el modo en que Norah Lange escribió el amor de modo tal que el sentimiento pudo ser reconocido por Borges como de naturaleza común. Esto no hubiera sucedido si Borges se hubiera referido al amor en Delmira Agustini o Alfonsina Storni, que exhibieron no el recato sino la feminidad, la sexualidad y la sensualidad de los afectos.

Norah Lange, sostiene Sarlo en consonancia con aproximaciones críticas posteriores, termina pagando, es sus dos primeros libros, el tributo a esta época y su moral: aunque su iniciación literaria es exitosa (por el espaldarazo de los escritores de su entorno), se lee en ellos la ausencia de libertad sentimental y erótica de los poemas de amor; la trivialización de los sentimientos en el cliché simbolista o ultraísta; el carácter inorgánico y acumulativo de la estructura; la vergüenza de no escribir más, que sigue al bochorno ante la posibilidad de decir más de lo que se dice. El de Storni se presenta para Sarlo como un caso simétricamente opuesto, dado que no borra ni su sexualidad ni su sensualidad, sino que las convierte en centro temático de su poesía, tachada de cursi por los escritores cultos, celebrada por el gran público. En su poesía se invierten los roles sexuales tradicionales y se rompe con un registro de imágenes atribuidas a la mujer. Con este repertorio,

Alfonsina abre su lugar en la literatura. Su poesía será no solo sentimental sino erótica; su relación con la figura masculina será no solo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. A partir de allí, Beatriz Sarlo propone una hipótesis acerca de las razones del contraste, quizá adjudicando una fuerza explicativa sobredimensionada a la pertenencia de clase de las escritoras:

Alfonsina, por su origen y su formación, por su biografía, trabaja con la materia de su sexualidad pero, por estas mismas razones lo hace desde las poéticas del tardorromanticismo cruzado con el modernismo. Es una escritora sin gusto. Al contrario, Norah Lange, desde unos emblemáticos quince años, está en contacto con la vanguardia y su poesía corresponde a una niña de familia que conoce los textos fundadores del ultraísmo porteño (Sarlo, 1988: 74).

Y añade que Alfonsina no escribe de tal manera solo porque es mujer, sino por su incultura respecto de las tendencias de la cultura letrada; por su “mal gusto”, si se piensa en las modalidades del gusto que se imponían en la década de 1920: “Su cursilería está inscripta y casi predestinada en sus años de formación y en el lugar que ocupa en el campo intelectual aún con éxito” (1988: 79).

En la misma línea, aunque con una mirada menos determinista, Josefina Delgado, en su artículo “Salvadora, Alfonsina y la ruptura del pudor”, del tomo VII (“Rupturas”) de la *Historia crítica de la literatura argentina*, propone conexiones entre las figuras y producciones literarias de Alfonsina Storni con las de su contemporánea entrerriana Salvadora Medina Onrubia. Ambas autoras, entiende Delgado, coincidieron en sostener valores opuestos a los de su entorno social (defensa de la libertad sexual, hijos naturales, militancia, profesionalización, éxito editorial) y en asumir en su literatura aspectos tabúes de una sentimentalidad que fue desafiada por un sensualismo hasta entonces desconocido en el cual amor, mujer y sexualidad funcionaron como términos constantemente articulados (Delgado, 2009).

Salvadora Medina Onrubia, además, se ocupó de visibilizar el reverso de esos tabúes y mandatos que regulaban la vida de las mujeres al denunciar públicamente a las figuras que condensaban el autoritarismo, la impostura liberal y la hipocresía machista. Así, como recuerda Vanina Escalles en su artículo “Vencer la muerte: la resistencia al golpe de 1930”, incluido en el tomo III (“La década infame y los escritores suicidas”) de *Literatura argentina siglo XX*, cuando cayó presa la noche del 5 de mayo de 1931, compartió prisión con prostitutas en la Cárcel del Buen Pastor y no se le permitió la visita de sus hijos por recordarle a

Polo Lugones que lo encontró cuando era chico violando a unas gallinas y que, más tarde, se salvó por poco de la cárcel y la deshonra familiar cuando, como director de un reformatorio, le iniciaron un proceso por pederastia. Pero Lugones refirió en el diario fascista *Bandera Argentina*, con tono moralista y ofensivo, que la detención de Medina Onrubia se debió a su adhesión al anarquismo y, equiparando a Salvadora con sus compañeras de celda, sentenció: “la mujer que abandona la quietud del hogar para lanzarse al ejercicio de actividades públicas tiene el derecho a que se hacen acreedoras las otras que cumplen con el papel que les impone el sexo” (Escalles, 2007: 162). Lejos de silenciarse, el mismo año, Medina Onrubia declaró que le parecía absurdo llamar “dictador” a Uriburu porque sería equipararlo con dictadores de leyenda: “Al menos los dictadores brutales tuvieron alguna idea, aunque nefasta, y una parte del pueblo fanatizada, pero los hechos heroicos de este hombre no pasaron jamás de decir malas palabras o manotear a las mujeres que pasaban descuidadas a su lado por la calle” (2007: 163).

4.

Por último, debemos decir que las operaciones de historización de las nuevas historias también incluyen una actitud de vigilancia no sobre la producción de las escritoras sino sobre la crítica misma. La vigilancia se dirige a los modos de invisibilización sedimentados en los procesos de canonización pero también a las regulaciones que distintos discursos configuraron para la escritura de las mujeres. En cuanto al primer aspecto, resulta notable la atención que ha despertado el caso de Silvina Ocampo y transformaciones de la recepción de su obra por parte de la crítica. Elsa Drucaroff, en su artículo “Pasos nuevos en espacios diferentes” publicado en el tomo XI (“La narración gana la partida”) de la *Historia crítica de la literatura argentina*, plantea en términos paradójales el hecho de que aunque el primer libro de relatos de Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*, es de 1937 y la autora continúa publicando hasta fines de la década del ochenta, su nombre no figura en el diccionario de literatura argentina que realiza Adolfo Prieto en 1968 para el Centro Editor de América Latina. Y trata de explicarlo considerando que mientras la crítica ignoraba o no comprendía lo que escribía Ocampo, ella trabajaba en una escritura que se constituía como “un sólido linaje de búsquedas, obsesiones y recursos compositivos *femeninos*, una escritura que se volvería insoslayable para entender la producción de escritoras posteriores” (Drucaroff, 2000: 463).

Nora Domínguez y Adriana Mancini (2009) estudian el mismo proceso de recepción de la producción literaria de Silvina Ocampo pero no en términos de una literatura que cobija un reservorio de recursos *femeninos* (lo cual presupone un momento de afirmación esencialista respecto de qué es lo femenino como atributo), del que luego harán uso otras escritoras, sino como un correlato de

ciertas transformaciones históricas. En la cronología inicial de *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* (2009), Domínguez y Mancini señalan que recién en el pasaje de la década del '60 al '70 puede decirse que, gracias a la expansión del mercado editorial, las escritoras argentinas logran profesionalizar su actividad. Es un momento bisagra en el cual conviven restos de los modos de inclusión estratificante que primaron en la primera mitad del siglo XX para la escritura de mujeres con una progresiva aparición en escena que las escritoras logran en la década del 1980, especialmente a partir de la posdictadura. En ese marco, en agosto de 1973, Silvina le escribe a Manuel Mujica Láinez desde París, refiriéndose a la edición de *Porfiria* de Einaudi:

Mi libro salió en Italia, lo recibí. Un libro lujoso con espléndido papel, deslumbrante tipografía, encuadernado pero, no sé si me da alegría. Me parece que recibí un juguete de esos que pronto se gastan en la infancia y que dejan la melancolía de la ilusión". Unos meses después, en otra carta anuncia el éxito del libro, un éxito que no la satisface del todo: "¿Por qué tengo tan poco éxito en mi país? ¿No es injusto? (Domínguez y Mancini, 2009: 29).

A partir de la década de 1980 el proceso de invisibilización se comienza a revertir con la aparición de numerosas publicaciones y distinciones. Para mencionar solo algunas, después de *El pecado mortal* (1966), Antología a cargo de José Bianco, y el *Informe del cielo y el infierno* (1970), una selección de cuentos con introducción de Edgardo Cozarinsky, en 1981 el Centro Editor de América Latina dedica a Silvina Ocampo un fascículo -capítulo 82- de la *Historia de la Literatura Argentina*. La edición a cargo de Noemí Ulla se acompaña con una antología de cuentos y poemas y, destinada a un público masivo, se distribuye en los quioscos de Buenos Aires. En 1984, la autora hace una selección de su obra, *Páginas de Silvina Ocampo* (Celtia), edición que cuenta con un estudio preliminar de Enrique Pezzoni. En 1991, Matilde Sánchez está a cargo de la selección de cuentos, prólogo y comentarios para *Las reglas del secreto*, edición del Fondo de Cultura Económica. En 1984, Ediciones de Arte Gaglione publica *Breve santoral*, un libro de poemas ilustrados por Norah Borges y prologado por Jorge Luis Borges. Y en 1987 y 1988, Editorial Tusquets edita en Barcelona los que hasta el presente son sus dos últimos libros de cuentos: *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*. En 1985, Francia la condecora con la *Orden de las Artes y las Letras*; en 1989, *Gente de Letras* le otorga el Premio *Esteban Echeverría*; en 1990, la Municipalidad de Buenos Aires la nombra *Ciudadana Ilustre* y en 1992 recibe el *Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores*. Su reconocimiento póstumo no es menos contundente. En 1997, se estrena en la Casa de la Cultura de Bobigny, en París, *Lluvia de fuego*, obra de teatro escrita en colaboración con Juan José Hernández, puesta en escena por Alfredo Arias, con la actuación de Marilú Marini. En 1998, Emecé reedita *Viaje olvidado*, con prólogo de

Noemía Ulla, y en 1999 publica *Cuentos completos I y II*. Ese año se estrena *Las dependencias*, film documental realizado por Lucrecia Martel, mientras que en 2003, tiene lugar el Homenaje a Silvina Ocampo, realizado por la Universidad de Buenos Aires y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), con motivo del centenario de su nacimiento.

El arco que dibuja el nivel de repercusión que obtuvo la obra de Silvina Ocampo en el decurso de la historia es amplísimo, como se observa: va desde la indiferencia completa al aplauso cerrado. Para historizar ese proceso, las contribuciones críticas que integran las nuevas historias de la literatura argentina no consideran solamente los modos de invisibilización que afectaron a la producción de la escritora durante un período sino también los intentos de encauzamiento de su literatura para que fuera otra cosa. En esa dirección se encuentra la lectura que Andrea Cobas Carral realiza en su artículo “Modos de refundarse: los casos de Borges, Bioy y Silvina Ocampo”, compilado en el tomo III (“La década infame y los escritores suicidas”) de *Literatura argentina Siglo XX*. Allí, Cobas Carral historiza cómo la década del '20 es para Silvina Ocampo el período en el que se acerca a las corrientes de vanguardia a partir de un proyecto estético centrado en las artes plásticas y no a la literatura, lenguaje al que se acerca posteriormente. Esa bifurcación repercute en su tardío ingreso al mundo literario: recién en 1937 publica *Viaje olvidado*, su primer libro de cuentos. Como en el caso de Bioy Casares, la revista *Sur* funcionó para Silvina Ocampo como tribuna de legitimación de su escritura. Comenzando con la crítica reseña que su hermana Victoria publicó luego de la edición de *Viaje olvidado*, a lo largo de los años, sus textos se abordaron desde las páginas de la publicación familiar incorporando con ese movimiento la literatura de Silvina Ocampo dentro del distinguido grupo de escritores al que ya pertenecía en términos afectivos.

Viaje olvidado fue leído, desde el momento de su publicación, como un texto de sesgo autobiográfico que funda a través de una mirada infantil un renovado modo de recordar la niñez. Entiende Cobas Carral que el énfasis de la crítica sobre esta lectura -que el texto habilita- obtura en esos años la focalización sobre otros aspectos centrales en los cuentos, entre ellos el tono fantástico que se reafirma a partir de construcciones léxicas que hacen de la lectura un ejercicio de desarticulación de la lengua.

Enumeración de la patria y otros poemas, publicado en 1942, reunió un conjunto heterogéneo de poemas que viraban desde la celebración patriótica al epitafio, transitando una variada gama de espacios y de nombres cercanos a la experiencia vital de la poeta. En la reseña que le dedicó en *Sur*, Borges afirmó:

No es ilegítimo comparar los primeros poemas (...) con las “Odas congéneres de Lugones”. La identificación de Ocampo con Leopoldo Lugones -el poeta que Borges recoloca en el centro del

canon poético nacional como un padre imprescindible aunque imperfecto- le permite exaltar una línea del poemario que a través de su valoración pone en segundo plano otros diálogos que Ocampo establece y que Borges en apariencia prefiere omitir. Entre las variadas virtudes que Borges señala para el libro de Ocampo destaca su perfección formal... (Cobas Carral, 2007: 94).

Así, de la "sintaxis con tortícolis" que Victoria Ocampo advirtió en los primeros cuentos de su hermana, a la perfección formal que Borges destacó en su *Enumeración de la patria*, en 1941 Silvina Ocampo parecía proyectarse más por su obra poética futura que por su prosa pasada. Respaldada por Borges como una voz poética precisa y relevante, no es casual que hayan mediado once años antes de que pudiera publicar -en 1948- *Autobiografía de Irene*, su segundo libro de relatos. En ese sentido, concluye Cobas Carral, en desmedro de su narrativa, Borges habilitó a Silvina Ocampo para erigirse como posible eje del canon poético nacional y ocupar el centro al que él había renunciado.

Esta operación de intento de desvío de género recuerda las limitaciones que José Amícola historizó con precisión en su artículo "Otras voces, otros cánones" (2006), donde recuerda el hecho de que en el campo literario las escritoras no pudieron presentarse sin más en cualquier género literario. Frente a ello, en buena parte del victoriano siglo XIX y bastante del siglo XX, las escritoras idearon distintas estrategias como fueron aparecer bajo la protección del anonimato o del seudónimo masculino. En la literatura inglesa, cita Amícola como ejemplo la línea de la tradición novelística que va de Jane Austen a las hermanas Brontë, George Eliot, y que confluye en Virginia Woolf, que sigue siendo aparentemente una línea menor y poco reconocible junto al universo del discurso narrativo masculino. Teniendo en cuenta un texto crítico como *La teoría de la novela* donde en su edición primera de 1920 o, inclusive, en su revisión de 1962, Georg Lukács no da entre sus ejemplos no solo a las autoras antes mencionadas (que, a mi juicio, forman parte de un frente decididamente visible), sino a ninguna otra pluma femenina de cualquier otra nacionalidad. Pero si Lukács no tuvo de ninguna manera en cuenta para sus reflexiones las novelas escritas por mujeres, lo cierto es, indica Amícola, es que implícitamente su postura era compartida por la mayoría de los críticos de su época.

En el campo de la literatura argentina, como indica Sylvia Molloy, una feminista pionera como Victoria Ocampo tuvo que perfilar su escritura dentro del sistema discursivo masculino, incluyendo predominantemente autores varones como citas de autoridad, aunque fuera una admiradora declarada de la labor realizada por Virginia Woolf en su campo de lucha (Molloy, 1991: 104-105). En este sentido, el caso de Victoria Ocampo es sintomático de la fuerza de una tradición que solo la reflexión crítica ha podido esclarecer. En sintonía con estas

consideraciones, María Rosa Lojo, en su artículo "Pasos nuevos en espacios habituales" (2000), señala que en el ámbito de la literatura escrita por mujeres las formas narrativas -en particular la novela- comienzan a ser más frecuentadas recién hacia mediados de la década de 1950. Si bien existen desde el siglo XIX algunas narradoras -Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Mercedes Ortiz de Rozas, Rosa Guerra, Eduarda Mansilla-, es mayor sin duda el número de escritoras que optaron por el género lírico, presionadas en parte por el amplio consenso social otorgado a la práctica poética en el caso del llamado "segundo sexo". Este incentivo del entorno para cultivar el género poético en lugar de la narración aparece también en la lectura que hace Delfina Muschietti de la producción literaria de Nydia Lamarque, cuyo poemario *Telarañas* (1925) contó con el auspicio de Jorge Luis Borges y de la revista *Proa* mientras que *Los cíclopes. Una epopeya de la calle Sucre* (escrito en 1927 y publicado en 1939) fue señalado por la mayoría de los críticos contemporáneos como un intento fallido de epopeya. No obstante, ese texto reviste un valor singular para Muschietti en tanto abre un nuevo espacio y una nueva actitud: señala para la mujer "una orientación divergente del género poesía-de-amor, y el de constituirse en testimonio de la transformación de los barrios de la ciudad" (Muschietti, 2006: 133).

De este modo, puede observarse cómo se delinea un núcleo problemático vigente en la reflexión crítica en torno de la literatura escrita por mujeres que se centra en las tensiones entre género literario e identidad de género, en el marco de las cuales las escritoras desarrollaron distintas estrategias para conquistar modalidades enunciativas que de diversas maneras les habían sido vedadas, enarbolando incluso un uso desviado, inédito, propio, de aquellas.

Así, a partir del abordaje propuesto, puede decirse que los materiales estudiados muestran la capacidad de provocación respecto de los cánones establecidos que aun detenta la historiografía literaria argentina y advierten que cualquier respuesta posible a los interrogantes sobre protocolos críticos deberá desentrañar la articulación entre un conjunto de operaciones y la tendencia a la cristalización de la inestabilidad constitutiva del valor literario, indagando en qué medida las intervenciones críticas funcionan en los espacios institucionales como factor de estabilización en momentos de cambio histórico. O no.

Bibliografía

Adorno, Theodor (2003), *Obra completa, tomo 11: Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.

Amícola, José (2006), "Otras voces, otros cánones", *Orbis Tertius*, año XI, n° 12, [disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.224/pr.224.pdf].

- Batticuore, Graciela (2003), "Fervores patrios: Juana Manuela Gorriti", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, t. II: La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, pp. 589-611.
- Bellotti, Magui (1989), "El feminismo y el movimiento de mujeres. Argentina 1984-1989", *Cuadernos Feministas. ATEM*, año II, n° 34, pp. 47-63.
- Bellucci, Mabel (2001), «Situaciones límite. El feminismo durante la dictadura militar en la Argentina», *Feminaria*, año XIV, n° 26/27, pp. 37-39.
- Benjamin, Walter (1999), *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre (2010), *El sentido social del gusto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Catelli, Nora (2004), "La veta autobiográfica. Norah Lange, María Rosa Oliver, Victoria Ocampo, Alejandra Pizarnik", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, t. IX: El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, pp. 145-170.
- Cobas Carral, Andrea (2007), "Modos de refundarse: los casos de Borges, Bioy y Silvina Ocampo", en Viñas, David (dir.), *Literatura argentina siglo XX, t. III: La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, Buenos Aires, Paradiso, pp. 83-92.
- Delgado, Josefina (2009), "Salvadora, Alfonsina y la ruptura del pudor", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, t. VII: Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 487-510.
- Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (comps.) (2009), *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Drucaroff, Elsa (2000), "Pasos nuevos en espacios diferentes", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, t. XI: La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, pp. 461-492.
- Escales, Vanina (2007), "Vencer la muerte: la resistencia al golpe de 1930", en Viñas, David (dir.) (2007), *Literatura argentina siglo XX, t. III: La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, Buenos Aires, Paradiso, pp. 155-165.
- Gramuglio, María Teresa (2002), "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, t. VI: El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, pp. 15-38.
- Jauss, Hans-Robert (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- Lojo, María Rosa (2000), "Pasos nuevos en espacios habituales", en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, t. XI: La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, pp. 19-48.

Ludmer, Josefina (1984), "Tretas del débil", en González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, pp. 47-55.

----- (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros.

López Rodríguez, Rosana (2010), "Mujer, poder y literatura. A propósito de la narrativa de Angélica Gorodischer", en Viñas, David (dir.), *Literatura argentina siglo XX, t. VI: De Alfonsín al Menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso, pp. 244-252.

Maradei, Guadalupe (2010), "Cambio de siglo: la crítica literaria hace historia", en Cella, Susana (coord.), *Del Centenario al Bicentenario. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, pp. 248-263.

Masiello, Francine (1992), *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Muschietti, Delfina (2006), "Mujeres, feminismo y literatura", en Viñas, David (dir.), *Literatura argentina siglo XX, tomo II: Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916 y 1930)*, Buenos Aires, Paradiso, pp. 111-133.

Pescader, Carlos (2003) [1987], "Cuando el pasado reciente se hace historia", *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, año VIII, n° 9, Universidad Nacional del Comahue, pp. 115-128.

Prieto, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

Richard, Nelly (2008), "Género", en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 95-100.

Richard, Nelly y Moreiras, Eduardo (eds.) (2001), *Pensar la post-dictadura*, Santiago de Chile, Cuarto propio.

Sarlo, Beatriz (1988), "Decir y no decir: erotismo y represión", en *Buenos Aires, 1920-1930. Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 69-94.

Sverdlhoff, Mariano (2007), "Storni, Quiroga, Lugones: los suicidados del '30. Notas para la historización de una mitología", en Viñas, David (dir.), *Literatura argentina siglo XX, t. III: La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, Buenos Aires, Paradiso, pp. 239-250.