



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Departamento de Filología Española
Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Estudios de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

**Cuerpo y autoría en la escritura autobiográfica
latinoamericana contemporánea:
un diálogo diferido**

Carla Rodríguez Corrales

Dra. Noemí Acedo Alonso
Directora

Dra. Meri Torras Francés
Tutora

Barcelona, febrero 2021

A la vida y memoria de mi madre,
cuyo amor me sostiene y guía.

Agradecimientos

Todo objeto o materialización de proyecto posee una historia que lo precede o deberíamos decir que lo hace posible. Y este documento no es la excepción. Aun cuando mi nombre figura en la portada como hacedora responsable de él, lo cierto es que dicho crédito es compartido, pues sin las condiciones propicias y el apoyo humano incondicional recibido, la concreción de este estudio no hubiese sido posible. En reconocimiento de ello extendo mi gratitud:

A la Universidad de Costa Rica, institución que en coordinación con la Oficina de Asuntos Internacionales y Cooperación Externa y la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, apostó por mi crecimiento personal y mi formación académica como docente universitaria y me concedió una beca para realizar esta investigación doctoral en el Programa Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona.

A mi directora de tesis, Dra. Noemí Acedo Alonso y a mi tutora, Dra. Meri Torras Francés, quienes desde su conocimiento y calidez humana aportaron su tiempo, lectura y sugerencias a este proyecto en el cual creyeron desde su etapa incipiente.

A mis colegas y amigas, Dra. Ruth Cubillo Paniagua, M.L. Virginia Caamaño Morúa, M.L. Ivonne Robles Mohs, M.L. Silvia Vargas Víquez, cuya sororidad y apoyo profesional me acompañaron y abrieron camino.

A mi colega y amigo, Dr. Sergio Coto Rivel, por su escucha, interés y aportaciones claves a este proyecto en particular y su amistad de siempre. A mi colega y amiga, Dra. Bernardita Maldonado, cuya fraternidad, escucha e interés abrazaron muchas de las solitarias horas de lectura y escritura de este proyecto.

A mis amigas, Laura Paniagua Arguedas y Sindy Mora Solano, quienes hicieron de mis alegrías las suyas y a través de sus palabras, complicidad y acompañamiento amoroso me llevaron de vuelta mí cuando el camino se nubló. A mi amiga Maite Gil Juan, por su generosa compañía, apoyo y sabiduría, por poner notas de alegría a todo cuanto toca y por

hacer de una casa un hogar para mí.

A mi esposo Oscar, por amarme tal como soy y por amar mis alas, por brindarme un «sí» y un «aquí estoy» cada día, por ser mi motivación y mi puerto seguro, por ser mi maestro y caminar a mi lado desafiando la distancia geográfica.

A mi padre y hermanas, por tender una red amorosa transatlántica. A mi padre Carlos le agradezco su paciente guía, su acompañamiento, sus palabras sabias y ejemplo de tenacidad y entrega. A mis hermanas y mi sobrina, Adri, Glory y Lucía, gracias por su apoyo incondicional, por creer en mí, ser luz y alegría a cada instante, por ser mis cómplices y maestras de vida. A mi cuñado John y a mi cuñada Karla, agradezco su cariño, palabras motivantes y todos sus esfuerzos sinceros por hacerme sentir cerca de casa todo este tiempo.

Para ellos el poema *Apunte* de la escritora polaca Wislawa Szymborska (1923-2012) y el deseo de que la vida les retribuya lo que me han entregado con generosidad.

Vida: única manera
de cubrirse de hojas,
tomar aliento en la arena,
alzar el vuelo con alas;
ser perro
o acariciar su cálido pelaje;
distinguir el dolor
de todo lo que no lo es;
tener lugar en los hechos,
meterse en las vistas,
buscar el menor de los errores.
Excepcional ocasión
para recordar por un momento
sobre qué se habló
con la lámpara apagada;
y para una vez al menos
tropezar con una piedra,
mojarse con alguna lluvia,
perder la llave en la hierba;
y dirigir la mirada tras una chispa en el viento;
y sin cesar no saber
algo importante.

«Como todo el mundo, sólo tengo a mi servicio tres medios para evaluar la existencia humana: el estudio de mí mismo, que es el más difícil y peligroso, pero también el más fecundo de los métodos; la observación de los seres humanos, que logran casi siempre ocultarnos sus secretos o hacernos creer que los tienen; y los libros, con los errores particulares de perspectiva que nacen de sus líneas».

Marguerite Yourcenar

«El mundo le decía [a la mujer] con una risotada:
¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?».

Virginia Woolf

«Si no me escribo soy una ausencia».

Alejandra Pizarnik

Tabla de contenidos

Resumen.....	8
Abstract	9
Prólogo: imbricaciones de un «yo» autobiográfico.....	10
I Capítulo: Escrituras del «yo», autorías, textualidades corporales.....	24
1.1. Narrar el «yo»: cartografías genéricas, límites y problemáticas	24
1.1.1. Aristas del espacio autobiográfico	26
1.1.2. Permeabilidad fronteriza: autobiografía, memorias, diario y autoficción	36
1.1.3. Problemáticas inherentes a la escritura autobiográfica-memorial	49
1.2. El género de la autoría y la escritura	61
1.2.1. Diferencia sexual como diferencia textual	61
1.2.2. La parentética escritura-autoría «femenina»	67
1.2.3. Parir hijos textuales: la metáfora del parto creativo	73
1.3. Corpo-grafías: cuerpo político, cuerpo lecto-escritural.....	78
1.4. Coda: puntos de partida.....	95
II Capítulo: Antecedentes histórico-literarios de la autobiografía femenina latinoamericana	98
2.1. Apuntes a una genealogía de la autobiografía femenina latinoamericana	98
2.1.1. Palabra encarnada: antesala de la escritura autobiográfica femenina.....	99
2.1.2. Preludio a la autoría femenina: los salones literarios y la escritura epistolar	109
2.1.3. Modernidad y modernismo: plataformas de una profesionalización autorial	125
2.2. Corpo-autorías femeninas latinoamericanas: su configuración ante la crítica	144
2.2.1. La constelación vanguardista latinoamericana.....	144
2.2.2. Victoria Ocampo ante la crítica: la invención de una autoría	152
2.2.3. Norah Lange: una performance autorial.....	181
2.2.4. Alicia Jurado: cuerpo memorial de una autora.....	202
2.3. Coda: claves dialógicas	226

III Capítulo: Cuerpo, escritura y autoría: narrativas del «yo» de tres autoras latinoamericanas.....	229
3.1. Escritura autobiográfica: entre la confesión y la impostura	229
3.1.1. Las marcas de un corpus confeso	229
3.1.2. Espacio autobiográfico: vaivenes y fluctuaciones.....	238
3.1.3. La impostura como búsqueda de un espacio autorial.....	246
3.2. Escritura del «yo»: experiencia-experimento en el lenguaje.....	255
3.2.1. Cuerpo: normas y corsés	255
3.2.2. Escritura memorial como espacio de interrogación y búsqueda	266
3.2.3. Autoría: juego, experiencia, creación.....	275
3.3. Los lugares de la memoria: revisión del pasado.....	281
3.3.1. Frente al cuerpo otoñal	281
3.3.2. Viaje de despedida, escribir «adiós»	291
3.3.3. Autorretrato autorial: una perpetuación	300
3.4. Diálogos postergados	308
3.4.1. Del corpus a la escritura	308
3.4.2. El «yo» como narración	321
3.4.3. Narrativas del «yo» como autorretrato autorial.....	336
3.5. Coda: puentes textuales.....	351
 Epílogo: ensanches y oberturas	 354
Bibliografía	365

Resumen

La siguiente investigación retoma una discusión teórica tan inmemorial como inacabada: la vinculación entre la figura autorial (su vida) y la escritura (creación), lo que supone a su vez otra relación: realidad-ficción. Aun cuando, en los diversos momentos históricos, los estudios literarios han procurado dilucidar-clasificar dicha asociación a través de diversas denominaciones genéricas (memorias, autobiografía, novela autobiográfica, autoficción), el dinamismo del hecho literario termina por volver obsoleto todo encasillamiento. Motivo por el cual resulta preciso revisitar el entretramado teórico (red de relaciones) desde donde se han articulado, pues de su comprensión-cuestionamiento se desprenden perspectivas más amplias e inclusivas para entablar nuevos diálogos con las propuestas literarias, ya no con el propósito de fijar límites, sino trazar líneas de encuentro entre las prácticas escriturales, más allá de los límites historiográficos y espacio-temporales.

En congruencia con ello, este estudio se detiene a explorar los valores, preocupaciones y discursos que subyacen y delinear la categoría «autobiografía» (preocupación por el «sí mismo», el «yo», la figura autorial), ejercicio analítico donde adquiere especial relevancia su doble dimensionalidad genérica: literaria (*genre*) y sexual (*gender*). Precisamente, el reconocer que la autobiografía ha constituido, a través de la historia, una práctica escritural masculina demanda forzosamente una lectura que considere esto no sólo como una condición determinante, sino como un hecho constitutivo, proyectado en los obstáculos que implica la toma de la palabra; el trato recibido por la crítica y las historias literarias; las condiciones contextuales, económicas, políticas de la figura autorial «femenina» y las motivaciones que impulsan la pretensión de «relatar la vida».

Partiendo de dicha comprensión se pretende realizar una lectura analítica desde el cuerpo del siguiente corpus de obras autobiográfico-memorials latinoamericanas escritas durante el siglo XX e inicios del XXI: *Autobiografía* [1979-1984], Victoria Ocampo; *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944], Norah Lange; *Epílogo* [2003], Alicia Jurado y, a partir de ello, entablar un diálogo intertextual. Conviene aclarar que dicha propuesta no persigue simplemente «cartografiar» el cuerpo-textual de la narrativa autobiográfica, sino plantear el cuerpo-texto como categoría de análisis, como perspectiva de lectura capaz de convocar discursos que atraviesan lo autobiográfico: poder, lenguaje, género. Sin duda, el alcance de dicho posicionamiento teórico-metodológico contribuirá a saldar la deuda historiográfica pendiente con la narrativa autobiográfica-memorial de pluma femenina, al tiempo que permitirán establecer un diálogo donde confluyan crítica, teoría e historia literarias para hallar conexiones o puntos de quiebre entre los diferentes relatos del corpus. En este sentido, aun cuando este estudio no aspira a convertirse en una generalización, su mirada podría aportar a la discusión sobre los modos en los cuales se han analizado las escrituras del «yo» en el ámbito literario latinoamericano en particular y a repensar la teoría autobiográfica-memorial, en general.

Palabras claves: autobiografía latinoamericana, escritura del «yo», cuerpo y autoría, autoras argentinas del siglo XX.

Abstract

The following investigation resumes a theoretical discussion as immemorial as it is unfinished the link between the authorial figure (their life) and the writing (creation), which in turn suggests another relation: reality-fiction. Even when, during diverse historical moments, literary studies have intended to elucidate-classify such an association through diverse genre denominations (memoirs, autobiography, autobiographical novel, autofiction), the dynamism of literature ends up turning every typecasting obsolete. Reason why it is accurate to revisit the theoretical framework (network of relations) from which they have articulated, since wider, more inclusive perspectives detach from its understanding-questioning to engage in new dialogs with literary proposals, not with the purpose of setting boundaries anymore, but of tracing lines of encounter among writing practices beyond historiographic and special-temporal limits.

Accordingly, this study closely explores the values, concerns, and discourses that underlie and outline the category «autobiography» (concern about the «self», the «I», the authorial figure), analytical exercise where its double genre dimensionality acquires a special relevance: literary (genre) and sexual (gender). Indeed, acknowledging that autobiography has constituted, through history, a male writing practice forcibly demands a reading that considers this not only as a determining condition, but as a constitutive fact, projected on the hurdles that the assumption of speech implies; the treatment received by criticism and literary histories; the contextual, economic, political conditions of the «female» authorial figure and the motives that drive the pretense of «recounting life».

Departing from such an understanding it is intended to execute an analytical reading from the body of the following corpus of autobiographical-memorial Latin American works written during the XX century and early XXI: *Autobiografía* [1979-1984], Victoria Ocampo; *Cuadernos de infancia* [1937] and *Antes que mueran* [1944], Norah Lange; *Epílogo* [2003], Alicia Jurado; and from there establishing an intertextual dialog. It is convenient to clarify that such a proposal does not simply pursue to «map» the body-text of autobiographical narrative, but to raise the body-text as a category of analysis, as a reading perspective able of summoning discourses that traverse the autobiographical: power, language, gender. Undoubtedly, the scope of said theoretical-methodological approach will contribute to settle a historiographic outstanding debt to the autobiographical-memorial narrative of the female pen, while allowing to engage in a dialog where literary criticism, theory, and history coalesce to find connections or tipping points among the different accounts of the corpus. In this sense, while this study does not strive for becoming a generalization, its gaze might contribute to the discussion about the ways in which the writing of the «I» has been analyzed in the Latin American literary field in particular and to rethink autobiographical-memorial theory, in general.

Key words: Latin American autobiography, writing of the «I», body and authorship, Argentine woman authors XX century.

Prólogo: imbricaciones de un «yo» autobiográfico

Las inquietudes son puertas abiertas que invitan, bajo riesgo propio, a ingresar a una cadena superpuesta e interminable de puertas. Justamente este estudio surge frente a una de ellas, tan insondable como atávica: el «yo».

Aun cuando el «yo» se conjuga a partir de todo acto humano, la pregunta ¿quién soy yo? no cesa de generar estupor, quizás porque pretender responder a ello «supondría saltar de nuestra propia sombra». ¹ Su simple formulación parece arrastrar y desplegar un sinnúmero de nudos metafísicos y existenciales que individuos y sociedades asumen desde el ensayo de prácticas y retóricas de las subjetividades, en función de valores y paradigmas ideológicos particulares. Por tanto, se trata de una preocupación heredada, construida de forma histórica que busca aprehender la existencia y el lugar de los seres humanos. Si partimos de ello, este estudio sobre la narrativa autobiográfica-memorial de mujeres latinoamericanas requiere considerar tanto las exigencias epistemológicas como los motivos históricos occidentales que han articulado el «yo». Negar dicho entrecruzamiento equivaldría a concebir la escritura del «yo» como producto de una búsqueda azarosa, al margen de una tradición que, como veremos, no solo la define, sino también la justifica.

Georges Gusdorf insiste en que la toma de conciencia de la singularidad de la vida personal constituye una preocupación tardía en la historia de la humanidad. Durante mucho tiempo la concepción de la existencia permanece al amparo del ritmo universal, la interconexión cósmica y la vida en comunidad. Desde esta visión ontológica, nada ni nadie se define desde lo unitario. La existencia responde a la integración, la armonía y la correspondencia, como si se tratara de un tejido unido por los hilos del destino, el designio de los dioses y los ancestros. «Nadie es propietario de su vida ni de su muerte; las existencias se solapan de tal manera que cada una de ellas tiene su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna. Lo que cuenta no es nunca el ser aislado; mejor aún, el aislamiento es imposible en un régimen de cohesión total». ²

¹ Hannah Arendt, *La condición humana* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1998), 24.

² Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos*, n.º 29 (1991b): 10.

La concepción holística antes descrita sufre una trasmutación cuando se insertan dentro del pensamiento occidental las nociones *epimeleia heautou* («la inquietud de sí») y *gnothi seauton* («conócete a ti mismo»), ejes claves de la idea del «yo» y las relaciones entre sujeto y verdad (motivos de debate filosófico desde la Antigüedad). De acuerdo con *La hermenéutica del sujeto*, curso impartido por Michel Foucault en el Collège de France en el período 1981-1982, «la inquietud de sí» constituye el fundamento del imperativo «conócete a ti mismo», principio de la filosofía griega, helenística y romana que consiste en proyectar la mirada hacia «sí» y prestar atención a todo lo que sucede a nivel «interior». Implica la búsqueda del autoconocimiento y reconocer en ello la naturaleza divina del pensamiento. La *epimeleia heautou* se convierte, desde la antigüedad clásica, tanto en un modo de ser, como en una actitud, una vía de reflexión y una serie de prácticas que adquieren relevancia «no sólo en la historia de las representaciones, en la historia de las ideas o las teorías, sino en la historia misma de la subjetividad o, si lo prefieren, en la historia de las prácticas de la subjetividad».³ De este modo la preocupación de «sí» llega a encerrar el germen de la configuración del «yo», del sujeto, así como «su» verdad, «su» conocimiento.

Pese a que el filósofo francés admite la existencia de tecnologías de «sí» anteriores a Platón relacionadas al saber y el acceso a la verdad (ritos de purificación, examen de la jornada, meditación, memorización de principios, conversación con los guías espirituales, oración, lectura), concibe como punto de partida de la hermenéutica de «sí» el diálogo platónico *Alcibíades* [siglo IV a.C.]. En éste se plantea «la inquietud de sí» como el desarrollo de un arte de la existencia dominado por el cuidado de «sí», un mandato y exhortación de vida «conócete a ti mismo», precepto vinculado a la política, el saber y el autoconocimiento. Alcibíades debe ocuparse en primer lugar de sí mismo para luego poder gobernar a otros. Hablamos de dimensiones coextensivas: lo moral, lo espiritual, lo político. Esto significa que la exigencia «conócete a ti mismo» encadena prácticas mediante las cuales el sujeto busca perfeccionarse moralmente, conectar con el ser trascendente (divinidad) para llegar a convertirse en ciudadano o gobernante ideal (una de las grandes preocupaciones filosóficas del mundo clásico).⁴ Más tarde, este paradigma sufre un giro abrupto cuando «la inquietud

³ Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto* (Madrid: Ediciones Akal, 2005), 26-27.

⁴ «En la cultura antigua, de carácter altamente aristocrático, los dos ideales, el del hombre de estado o el del filósofo, eran los modelos dominantes hacia los que dirigir la propia personalidad. Por eso, las obras

de sí» pierde fuerza como paradigma y el centro gravitacional de la verdad se desplaza del autoconocimiento a la transformación del sujeto. El ascetismo cristiano y el pensamiento cartesiano marcan la pauta en ello.

Si bien, el cristianismo hereda tangencialmente algunos aspectos derivados de la *epimeleia heautou*, su doctrina y práctica se alejan de ella al establecer la conversión como requisito para acceder a la verdad. Una organización jerárquica de valores le exige al individuo ser y comportarse de acuerdo con las normas reguladas por la instancia eclesiástica a fin de garantizar su propia salvación. En línea con ello tanto el ascetismo⁵ como la mística cristiana se basan en la renuncia de sí: el cuerpo se «borra» y sus necesidades se convierten en motivo de sacrificio y ofrenda de salvación (abstinencia, penitencia, oración); como parte de dicho proceso el «yo» se disuelve, pierde su subjetividad a cambio de una relación inmediata y privilegiada con la divinidad. Se trata de una permuta: el «yo» terrenal se entrega a cambio de su salvación eterna, del conocimiento de la verdad.

Ahora bien, el tránsito que supone dejar atrás la ascesis filosófica de la práctica de sí para dar paso a la visión cristiana inscribe una práctica de renuncia de sí, cuya centralidad recae en la sospecha de sí más que en el reconocimiento de lo divino y el acceso al saber. Este viraje permite trazar el marco en el cual se inscriben las prácticas de configuración del «yo».

(...) la ascesis de la práctica de sí en la época helenística y romana, tiene en esencia el sentido y la función de asegurar lo que llamaré subjetivación del discurso de verdad. Hace que yo mismo pueda emitir ese discurso de verdad; hace que yo mismo me convierta en el sujeto de enunciación del discurso de verdad; mientras en la ascesis cristiana, me parece, tendrá obviamente una función muy distinta: una función, desde luego, de renunciamiento a sí. Pero en el camino hacia el renunciamiento a sí, dará cabida a un momento importante (...) [el de la] confesión, el testimonio; vale decir, el momento en que el sujeto se objetiva a sí mismo en un discurso de verdad. Me parece que en la ascesis cristiana vamos a encontrar, por lo tanto, un movimiento de renuncia de sí que pasará, como momento esencial, por la objetivación de sí en un discurso de verdad.⁶

autobiográficas más antiguas pertenecen al subgénero de la *res gestae* /memorias, o al de la clase de las vidas de los filósofos» (Karl J. Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», *Anthropos*, n.º 29 (1991): 26).

⁵ «La ascética, es decir, el conjunto más o menos, coordinado de ejercicios que son accesibles, recomendados e incluso obligatorios o, en todo caso, utilizables por los individuos en un sistema moral, filosófico y religioso, a fin de alcanzar un objetivo espiritual definido. Entiendo por «objetivo espiritual» cierta mutación, cierta transfiguración de sí mismo, en cuanto sujeto de acción y sujeto de conocimientos verdaderos» (Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 388).

⁶ *Ibíd.*, 310-311.

Siguiendo a Foucault, cuando convertirse en sujeto de verdad exige la renuncia de sí, no basta con «ir hacia adentro», se vuelve imperioso exteriorizar la propia verdad, probar ante otros que se lleva una vida «perfecta», regida a partir de las normas cristianas, donde sobresale la resistencia, la capacidad de moderación, el dominio del cuerpo y los impulsos. La vida privada, por entero, constituye una prueba ante los otros, una exposición, algo por demostrar. Aquí es justamente donde se produce el quiebre: «el *bios* (la vida) dejó de ser el correlato de una *tekhne* [como lo era en el mundo clásico], para convertirse en la forma de una prueba de sí». ⁷ Ser sujeto de verdad en Occidente está asociado al principio de sometimiento al «otro» y su poder disciplinario, una obligación que –sin presentirlo– abre la puerta de la falsificación o manipulación de la vida con la finalidad de encajar en los criterios de una determinada ética o un perfil / molde específicos.

En consonancia con ello, la intención de *parrhesia* (decirlo todo) logra institucionalizarse eclesiásticamente a través de la confesión ⁸ y la dirección de conciencia, ejercicio espiritual y disciplinario por medio del cual el confeso intenta encarnar la verdad. La acción de «decir la verdad sobre sí mismo» responde a una triple búsqueda: la salvación propia, el instaurar el eje fundamental de relación del sujeto consigo mismo y la pertenencia del individuo a una comunidad pastoral. De modo progresivo, la confesión como ejercicio retórico se aleja del acceso al conocimiento, como lo concibieron los filósofos clásicos, y se convierte en una práctica de configuración socio-discursiva del «yo»: «El pecador no tiene que dar una descripción que corresponda a los sucesos, sino únicamente ponerse de manifiesto como pecador. Así, del sujeto que se confiesa se requiere cierta producción performativa de sí dentro de las convenciones públicas establecidas». ⁹

⁷ *Ibíd.*, 453.

⁸ Acogemos la conceptualización de confesión propuesta por Judith Butler «acto de habla en el que el sujeto «se hace público», se da en palabras, se consagra a un acto extendido de autoverbalización –exomologesis– como una manera de hacer que el yo aparezca frente a otro. En este contexto, la confesión presupone que el yo debe aparecer a fin de constituirse, y que sólo puede constituirse, en cierta escena de interpelación, cierta relación socialmente establecida. La confesión se convierte en la escena verbal y corporal de la demostración de sí mismo. El yo se habla, pero al hablar se convierte en lo que es. En ese marco, entonces, el autoexamen es una práctica de externalización o divulgación de sí (...)» (Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009a), 154-155).

⁹ *Ibíd.*, 155.

En este sentido, el acto confesional comporta «un momento absolutamente capital en la historia de la subjetividad en Occidente o en la historia de las relaciones entre sujeto y verdad».¹⁰ Así lo evidencia la aparición de las *Confesiones* [397-398] de san Agustín, cuyo interés supera el propósito de convertirse en sujeto de verdad para enfocarse en cómo poder decir la verdad sobre sí mismo. En otras palabras: cómo crear una retórica del «yo». Esta pretensión constituye justamente una de las baldosas del puente que une la práctica confesional con la narrativa autobiográfica-memorial.

Conviene aclarar que el género autobiográfico requería más que la inscripción de la verdad del «yo» (motivo heredado de la práctica confesional y la renuncia de sí en el ascetismo cristiano), era imprescindible que su ejercicio respondiera y se conjugara paralelo a un cambio de paradigma: el desplazamiento de la concepción teocéntrica de la existencia hacia la razón y el devenir histórico. La propuesta cartesiana resulta clave en ello, pues al enfocar el interés filosófico en el problema del conocimiento y la duda-rechazo de la verdad como «algo» dado o revelado¹¹ contribuye a asumir el «yo» como fuente de saber, cuyo origen recae en la experiencia del individuo consigo mismo, hecho que equivale a reconocer que cada quien lleva consigo su certeza y que la mente sólo puede conocer lo que ha producido y retiene en cierto sentido dentro de sí: «(...) de la mera certeza lógica de que al dudar de algo conozco un proceso de duda en mi conciencia, Descartes sacó la conclusión de que esos procesos que prosiguen en la mente del hombre tienen una certeza por sí mismos, que pueden convertirse en el objeto de la investigación en la introspección».¹²

En consonancia con ello, a finales del siglo XVIII, ligado a la revolución copernicana, el pensamiento occidental alcanza una conciencia histórica que instaura preocupaciones antes insospechadas: el sujeto y el misterio de su propio destino, ya no vinculado a la idea de trascendencia y a la vida eterna,¹³ sino a la vida socio-histórica; la configuración de la

¹⁰ Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 340.

¹¹ Aun cuando pueda pensarse que esta desconfianza llegaba a poner en duda la existencia misma de la verdad, Hannah Arendt aclara que «lo que se perdió en la época moderna no fue la aptitud por la verdad, la realidad, la fe, ni la concomitante e inevitable aceptación del testimonio de los sentidos y de la razón, sino la certeza que anteriormente iba con ellas» (Arendt, *La condición humana*, 304).

¹² *Ibíd.*, 306.

¹³ «Los diferentes factores de la secularización comenzaron a reafirmarse a partir de finales de la Edad Media y fueron descalificando progresivamente esta visión histórica hasta que llegó un momento en el que el hombre

individualidad ligada al devenir temporal y la memoria (el sujeto histórico representa – junto a los monumentos, teatros y museos– una manifestación del deseo de permanencia en la memoria, un modo de «inmortalizarse»); la ciencia y la razón como vías androcéntricas de acceso a la verdad y el conocimiento, sin sujeción a una autoridad, sea ésta divina o eclesiástica.

El reconocimiento de una fuerte dimensión histórica en toda realidad humana y la aceptación de un modo moderno de concepción del yo como individualidad tuvieron lugar, y tomaron una forma más coherente, aproximadamente al mismo tiempo. En este contexto, la autobiografía adquirió una función y una forma cultural que no tenía antes, lo que la convirtió en la forma literaria más adecuada para que una individualidad dejara constancia de sí misma. La única forma en la que una persona concreta podía informar sobre sí misma era contando su historia.¹⁴

La perspectiva histórica inserta al sujeto en una existencia socio-temporal, regida a partir del movimiento (cambio) y la dinámica con los «otros». Esta nueva realidad ya no se desprende de una relación interior, transcendente, sino de la interacción con la sociedad, del lugar-posición ocupado en ella, de la singularidad marcada con respecto a los demás. Así, el examen de conciencia y la confesión, antes centradas en el presente y en una «escena» de la vida personal, desarrolla en la práctica escritural autobiográfica-memorial una conciencia temporal, cronológica de la existencia. Hecho de tiempo, el sujeto autobiográfico procura definirse desde el autoconocimiento (reflexión retrospectiva de lo vivido), la reconstitución de la vida en el fluir temporal y el afán de ser reconocido-recordado por otros, esto último como un intento de perpetuarse en el tiempo, aun después de su muerte.¹⁵

En esta línea resulta pertinente referirse a la postura de Butler acerca de las condiciones que mueven al sujeto a dar cuenta de sí. La filósofa estadounidense, siguiendo las reflexiones de Nietzsche, es partidaria de que la obligación de un sujeto a rendir cuentas sobre su vida

se sentía más atraído por la visión de sus propios y diversos actos como fines en sí mismos que por su preocupación sobre el peregrinaje hacia la otra vida» (Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 31).¹⁴ *Ibíd.*, 33.

¹⁵ Remarcar la singularidad de la vida frente a los «otros», así como su transcendencia en el tiempo se convierte en el foco de atención de la narrativa autobiográfica. «El hombre que se recrea en delinear de tal modo su propia imagen se cree merecedor de un interés especial. Cada uno de nosotros tiende a pensar que ocupa el centro de un espacio vital: cuento para algo, mi existencia tiene significado para el mundo, y mi muerte lo dejará incompleto [...] el autor de una autobiografía [...] se mira a sí mismo en su existir y halla placer en ser mirado; se cita en calidad de testigo de sí mismo y cita a otros como testigos de lo que hay en él de irremplazable» (Gusdorf citado por Carolyn Heilbrun, «No-autobiografías de mujeres «privilegiadas»: Inglaterra y América del Norte», *Anthropos*, n.º 29 (1991): 107).

recae sobre la escena de la interpelación (ya sea que se trate de la demanda de un sistema de justicia, la defensa frente a una inculpación o el temor ante la amenaza de un castigo). Aun cuando puede existir un deseo por conocerse, el relato de sí mismo solo inicia frente a un «tú» que interroga, señala, culpa o demanda una justificación. Esto significa que constituye una reacción, una respuesta. «Ninguno de nosotros comienza el relato de sí mismo, ni advierte que, por razones urgentes, debe convertirse en un ser que se autorrelate, a menos que se enfrente a esa interrogante o esa atribución procedente de otro: ¿Fuiste tú?». ¹⁶

Consecuentemente, la figura del «tú» así como el proceso de reflexión llevado a cabo por el «yo» se circunscribe a paradigmas ideológicos contingentes dentro de un espacio-tiempo específico: «¿Quiénes me lo piden? ¿Qué esperan? ¿En qué lenguaje será satisfactoria mi respuesta? ¿Cuáles son las consecuencias de decir y no decir a este interlocutor la verdad sobre mí mismo?». ¹⁷ El «yo» « (...) depende no sólo de la existencia de ese otro en su singularidad, sino también en la dimensión social de la normatividad que rige la escena del reconocimiento», ¹⁸ esto evidencia la multidimensionalidad ¹⁹ de las formas de subjetivación y su dependencia a las relaciones de poder inscritas en las prácticas discursivas.

Tal y como se ha ido entretejiendo, el desarrollo de la autobiografía responde a los giros de la historia de la concepción del «yo» en consonancia con las prácticas que han intentado definirlo. En vista de ello resulta pertinente referirse a otro modelo epistémico que desde mediados del siglo XX cuestiona el lugar del lenguaje dentro del pensamiento filosófico. Hablamos del giro lingüístico, expresión acuñada por Gustav Bergman (en 1964) que adquirió relevancia a través de los ensayos publicados, más tarde, por Richard Rorty en 1968; aunque algunos teóricos aún debaten si este viraje debe atribuirse a Wittgenstein, Nietzsche o Saussure.

¹⁶ Butler, *Dar cuenta de sí mismo...*, 24.

¹⁷ *Ibíd.*, 169.

¹⁸ *Ibíd.*, 39.

¹⁹ «El yo se encuentra repetidas veces fuera de sí mismo (...) Siempre soy, por decirlo así, otra para mí misma, y no hay un momento final en el que mi retorno a mí misma se produzca (...) Los encuentros que experimento me transforman invariablemente; el reconocimiento se convierte en el proceso por el cual devengo distinta de lo que era y, por ende, dejo de ser capaz de volver a ser lo que era. Hay, entonces, una pérdida constitutiva en el proceso del reconocer, el «yo» se transforma merced al acto de reconocimiento» (*ibíd.*, 44).

Dicha epistemología logra minar los fundamentos racionales de la metafísica en los cuales se cimentaba el pensamiento occidental, al sustituir la razón científica por el lenguaje como nueva estructura ontológica y fuente de conocimiento. Durante el imperio del racionalismo, la práctica significativa del lenguaje permaneció supeditada a la razón y desempeñó una función denotativa, la cual se redujo a la externalización de una idea o pensamiento; mas con el giro se abandonó esta función y, en su lugar, se reconoció su capacidad inventiva-creadora. Por ello, cuando el lenguaje pierde su carácter de referente universal anula la función simbólica de representación y convierte la acción de «significar» en una cadena infinita de significantes, cuyo referente nunca se hallará fuera del lenguaje. Como es de esperarse este paradigma puso de cabeza el *continuum* histórico imperante y las grandes narrativas. Se comenzó a reflexionar en torno a la dinámica de la producción del relato (experiencia, memoria), así como la operación cognitiva e interpretativa de sus formas específicas de manifestación. En esta línea, los discursos provenientes de los grupos subalternos que habían permanecido al margen de la Historia (con mayúscula) son recuperados a través de la democratización de los saberes y el interés por esa historia «otra»: microhistoria, historia oral, historia de las mujeres, relatos de vida, testimonios, registros etnográficos.

Situado el lenguaje como centro gravitatorio, todo girará a su alrededor. La noción del «yo» y sus prácticas de subjetivación también lo harán y asumirán su nueva naturaleza. ¿Qué significa esto exactamente? Pues bien, el «yo» en el lenguaje conforma una realidad discursiva, enunciativa: «ego es el que dice ego»²⁰ no existe un significado asignado a él. De hecho, el significado constituye una invención humana e imaginativa, impuesta a nuestra experiencia, ya que «en lo dado, ya sea realidad externa o conciencia interna, no hay nada a lo que pueda llamarse significado: el mundo no significa nada; tampoco la conciencia *per se*».²¹ Por tanto, el «yo» (la subjetividad) conforma un hecho discursivo, una realización lingüística, coextensiva con su contexto histórico, las convenciones sociales y las dinámicas de poder.²² Si asociamos esta premisa con el ejercicio autobiográfico, cuyo

²⁰ Paul Eakin, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Anthropos*, n.º 29 (1991): 84.

²¹ James Olney citado por *ibíd.*, 81.

²² En esta línea cobra relevancia la noción «elocutiva» y los actos de habla desarrollados por los filósofos del lenguaje, en particular por Austin, Strawton y Searle, vinculados a los géneros literarios. Cfr. Elizabeth Bruss,

trabajo estético se centra en intentar «escribir la vida del yo», habría que comenzar por establecer una diferencia y una distancia abismal entre discurso y vida. La opacidad y la imposibilidad de aprehensión inauguran cualquier intento de decirse en el lenguaje.

El recorrido efectuado hasta aquí no sólo funciona como telón de fondo de la producción autobiográfica-memorial, sino también brinda los elementos necesarios para justificar el desarrollo de esta investigación centrada en problematizar la correlación existente entre género literario y género sexual subyacente en la categoría «autobiografía». Propósito para el cual selecciona como corpus de estudio las propuestas escriturales de tres autoras argentinas: *Autobiografía* [1979-1984], Victoria Ocampo; *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944], Norah Lange; *Epílogo* [2003], Alicia Jurado. El motivo de dicha elección estriba en que, tal y como se evidenció, la historia de la escritura autobiográfica se teje de modo paralelo al debate filosófico e histórico en torno a la configuración de la entidad de «sí», donde el «yo» es, en todo momento, masculino. Las mujeres no existen como sujeto, menos como productoras de sentido. Su signo es el borramiento, la tachadura. «El discurso autobiográfico ha existido y ha funcionado al servicio de la hegemonía; esto es, para legitimar y preservar el dominio del hombre masculino, blanco, occidental, de clase acomodada y heterosexual».²³ Si el «yo» posee, por excelencia, rostro de hombre, las mujeres deberán librar batallas de batallas para debutar mediana y tardíamente como seres «yoicos», políticos, sujetos de escritura.²⁴

Precisamente, la condición que sella la existencia de la mujer desde su propia nulidad pesa sobre la designación de la esfera privada como nicho de su destino, donde el mundo social y el ejercicio público se hallan vedados. Esto queda consignado, desde el período clásico, cuando las dimensiones privado-público coexisten de forma diferenciada-separada con el

«Actos literarios», *Anthropos*, n.º 29 (1991): 62-77.

²³ Meri Torras, «La epístola privada como género: estrategias de construcción» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998), 31. <https://hdl.handle.net/10803/32188>

²⁴ Antes de que las mujeres alcanzaran posicionarse desde la autoría, históricamente contaron con cuatro vías para acceder al mundo intelectual: la tutela de un preceptor o tutor, el aprendizaje autodidacta, la asunción de una apariencia o identidad masculinas para seguir las sendas de las letras y la vida conventual, cuya finalidad principal no consistía en la actividad intelectual, pero existía mayor acceso a la lectura y a la escritura que en la vida extramuros. Cfr. Mónica Martínez Sariago, «Por amor al estudio: la vocación intelectual de la mujer en la literatura», en *Y las letras encontraron su asiento. Mujer y literatura*, ed. por Germán Santana Henríquez (Madrid: Ediciones clásicas, 2011), 119-161.

nacimiento de la antigua ciudad-estado. En congruencia con ello, tal y como vimos, en el *Alcibiades* de Platón, el surgimiento de la inquietud de sí nace como motivo político ligado a la formación moral del ciudadano y del gobernante ideales, ambos masculinos. Sumidas en un mundo a puertas cerradas, la privación se convierte para las mujeres en un modo de ser, en una vía para menguar su existencia-lugar.

Vivir una vida privada por completo significa por encima de todo estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana; estar privado de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás, estar privado de una «objetiva» relación con los otros que proviene de hallarse relacionado y separado de ellos a través del intermediario de un mundo común de cosas, estar privado de realizar algo más permanente que la propia vida (...) [el ser] privado no aparece y, por tanto, es como si no existiera.²⁵

Ante el desigual reparto simbólico-político de roles-espacios-funciones, la pregunta por la escritura autobiográfica-memorial de mujeres cobra trascendencia: ¿cómo tuvieron acceso a la pluma?, ¿cómo alcanzaron socavar el régimen de lo privado y llevar sus escritos a la luz pública?, ¿qué estrategias utilizaron para «legitimar» su experiencia, para demostrar que tenían «algo» que decir, para evidenciar que podían ser sujetos de enunciación?, ¿desde dónde hablaron?²⁶

Para intentar brindar respuesta a estas interrogantes resulta clave asumir la autobiografía, en tanto género literario, como una sistematización que responde a múltiples interrelaciones contextuales e ideológicas, no siempre cuestionadas, entre las cuales se halla la dimensión sexo-genérica,²⁷ de la cual se desprenden implicaciones asociadas a la toma de la palabra (obstáculos, limitaciones) y los procesos de adquisición de sentido de la obra y su autora (recepción, crítica, circulación, lugar en la historia). Parece oportuno aclarar que si bien el género literario no posee «sexo», lo cierto es que como categorización se halla atravesada-definida por dicho paradigma tanto en la teoría como en la práctica. Por ello cuando la

²⁵ Arendt, *La condición humana*, 67.

²⁶ «La autobiografía constituye una revelación pública de la interioridad. Pero la mujer definida culturalmente como pura domesticidad era una criatura encasillada en su interioridad. Declararse sujeto autobiográfico equivalía a invadir el territorio verbal en el que operaban los hombres. Hablar o escribir en público exponía a la mujer escritora a la terrible fuerza de la opinión pública, ese lector anónimo que podía destruir fácilmente la reputación de una mujer, su identidad genérica como construcción cultural de la femineidad» (Torras, «La epístola privada...», 68).

²⁷ La autobiografía conforma un « (...) contrato genérico que reproduce la línea de descendencia paterna y sus correspondientes ideologías genérico-sexuales» (Sidonie Smith, «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», *Anthropos*, n.º 29 (1991): 96).

autobiografía se propone escribir la vida de un «yo», hemos dicho ya que masculino por antonomasia, nos hallamos frente a una filtración expresiva-política-ideológica que excluye nada más que a la mitad de la humanidad a lo largo de su historia. El género literario produce / reproduce género sexual.

Si esto no fuese así sería innecesario añadir el adjetivo «femenina» o en su defecto «escrita por mujeres» a la categoría «autobiografía». Aunque estaremos de acuerdo en que esto no sucede exclusivamente con este género-escritura, es extensivo a la práctica / fenómeno literarios. La literatura y su sujeto, el autor, han sido universalmente masculinos. Esto, desde mi perspectiva, no solo constituye una razón válida para cuestionar los criterios subyacentes en las categorías genérico-literarias, sino también una invitación a explorar aproximaciones que contribuyan a liberar los textos de lecturas androcéntricas.

Las perspectivas aplicadas al estudio de la autobiografía han sido eminentemente masculinas y sobre textos igualmente escritos por hombres. La visión femenina y feminista de la escritura de la propia vida no ha sido un eje de estudio en la evolución de la historia del género autobiográfico. En cualquier caso, no podemos ignorar el trato marginal recibido por los textos de autobiógrafas a lo largo de la historia. La sociedad patriarcal occidental no ha valorado académicamente ni se ha interesado, en líneas generales, por la percepción crítica y personal que tienen las mujeres de su existencia.²⁸

En vista de ello, para esta investigación, no basta con abordar desde la perspectiva de género las producciones autobiográficas escritas por las mujeres, es preciso aproximarse a dichas producciones desde los procesos de exclusión e inclusión por los que han atravesado y entablar, desde allí, un diálogo con las preocupaciones filosóficas sobre el «yo», las teorizaciones acerca de lo autobiográfico, las construcciones históricas de la autoría, la historia de la literatura latinoamericana y la teoría literaria contemporánea. Esto a razón de que ninguna categoría, en este caso el género literario, se construye en abstracción, sino mediante redes relacionales²⁹ de las cuales se derivan nuevas lecturas que permiten abordar

²⁸ María Henríquez Betancor, «Introducción a la escritura autobiográfica de mujeres en el siglo XX: retos, cambios y reinventiones», en *Y las letras encontraron su asiento. Mujer y literatura*, editado por Germán Santana (Madrid: Ediciones clásicas, 2011), 18.

²⁹ «Las presiones sobre los autobiógrafos proceden de la cultura en general y, al mismo tiempo, de dominios literarios más restringidos. Debido al lugar que ocupa dentro del sistema literario, las modificaciones formales y cambios en el estatus o vitalidad de otros géneros le afectarán al final también; un cambio en cualquier parte de un sistema altera la forma del todo. Debido a que las instituciones simbólicas y no simbólicas de una cultura están también relacionadas la una con la otra sistemáticamente, los cambios en cualquiera de las

de otro modo las problemáticas que han caracterizado la «naturaleza» de lo autobiográfico-memorial.

En concordancia este estudio titulado *Cuerpo y autoría en la escritura autobiográfica latinoamericana contemporánea: un diálogo diferido* posee como objetivo problematizar la construcción teórica de lo autobiográfico-memorial en su doble dimensión: literaria y genérica-sexual, a partir del acercamiento comparativo y el enfoque teórico del cuerpo y la autoría. La elección de dicha perspectiva teórica y enfoque metodológico obedece a dos motivos puntuales: primero, lo corpóreo, al reconocer *ad portas* la doble dimensionalidad genérica de lo autobiográfico (sexual y literaria), comporta una vía de lectura ensanchada que permite explorar cómo se configura en el devenir discursivo el «yo» narrativo-autorial-«femenino», aspecto obviado mayoritariamente por los estudios críticos y clasificaciones segregacionistas. Segundo, la posibilidad analítica de contrastar autobiografías-memorias escritas por mujeres argentinas durante el siglo XX e inicios del XXI permite dinamizar tanto la categoría autobiográfica como la secuencia diacrónica propuesta por las historias de la literatura al trazar líneas de desplazamiento, puntos de encuentro y desencuentro entre las obras, sus contextos y categorizaciones.³⁰ Dicho entronque teórico-metodológico crea un espacio propicio para el surgimiento de relecturas, interrogantes y reflexiones marcadas por estas inquietudes: ¿es el cuerpo, en su dimensión textual, una categoría de análisis que resignifica la exclusión implícita en la denominación autobiográfica tradicional?, ¿permite esta lectura establecer un diálogo con otras narrativas del «yo» escritas por mujeres?, ¿constituye el cuerpo un lugar de configuración del «yo»?

En lo concerniente al corpus cabría puntualizar las razones que mediaron en la elección particular de estas autoras, obras, literatura (argentina, latinoamericana). El primer motivo obedece tanto a un interés personal como formativo y profesional, pues aun cuando toda disciplina procura conferirle objetividad a su quehacer, lo subjetivo posee siempre una

ocupaciones y preocupaciones que constituyen un orden social afectarán a la autobiografía tan necesariamente (si no tan dramáticamente) como los cataclismos sociales» (Bruss, «Actos literarios», 69).

³⁰ «Hemos de poder referir una obra de arte a los valores de su época y de todos los períodos que le han sucedido. Una obra de arte tiene tanto de «eterna» (es decir, conserva una cierta identidad) como de histórica (o sea, varía con arreglo a un proceso que puede seguirse)» (René Wellek y Austin Warren, *Teoría de la literatura* (Madrid: Editorial Gredos, 1993), 53).

cuota (quizás un poco más de lo que llegamos a ser conscientes). La inclinación hacia el estudio de / sobre la literatura latinoamericana se deriva no solo de mi procedencia étnica e historia de vida, sino también de la curiosidad y el compromiso ético de concederle sitio y valor a una producción simbólica circunscrita al espacio geográfico-histórico con el cual poseo un nexo o marca cultural, fenotípica, lingüística que no desoigo. La segunda razón responde a la conveniencia teórico-metodológica. En una etapa inicial de la investigación se indaga-explora la existencia de obras autobiográficas-memorales escritas por mujeres dentro de la literatura latinoamericana, ejercicio que arroja algunas consideraciones nada sorprendidas: el número de autoras que incursionan en estas narrativas es restringido, lo que reduce las alternativas de elección. Dicho fenómeno se agudiza al tomar en cuenta la dificultad de acceder a algunos de estos textos que, al carecer de reimpresiones, no circulan en el mercado y en las bibliotecas no siempre resultan localizables. En consecuencia, la conformación del corpus opera en función de estas variables, donde también priman tres criterios más: el contexto compartido, Argentina; la distancia de publicación de las obras: *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944], Norah Lange; *Autobiografía* [1979-1984], Victoria Ocampo, *Epílogo* [2003], Alicia Jurado; y el período o etapa de la vida contemplado en la escritura del «yo» (niñez, adultez, vejez). Elementos considerados una ventaja metodológica que favorece el enfoque comparativo propuesto.

En línea con lo anterior el estudio se estructura en tres unidades: la primera hilvana, desde la teoría, cómo el cuerpo en tanto texto constituye una nueva propuesta de lectura para la narrativa autobiográfica-memorial escrita por mujeres latinoamericanas. En respuesta a este propósito problematiza la categoría género literario a través del cuestionamiento de lo autobiográfico, para ello refiere las distintas etapas de estudio dentro de la teoría literaria; los problemas inherentes a su conceptualización y práctica; así como la permeabilidad de sus cotos con otras modalidades escriturales del «yo». Recorrido que desemboca en el reconocimiento del nexo implícito entre autobiografía y figura autorial, sostenido por la conexión tácita entre género literario y género sexual, del cual se deriva la dificultad de las mujeres para acceder a la escritura de «sus» vidas. Admitir dicho condicionamiento y «naturaleza» conduce a retomar las teorías literarias sobre escritura femenina y el cuerpo

para posicionar el «corpus» como categoría alternativa de análisis de las narrativas del «yo».

De dicha reflexión se desprenden las siguientes unidades capitulares. La segunda explora los antecedentes histórico-literarios de las producciones autobiográficas-memorales en estudio: la escritura autobiográfica de las monjas conventuales, las tertulias de los salones literarios, la escritura epistolar, las revistas literarias y la profesionalización del escritor durante la modernidad. A ello se suma el abordaje del contexto histórico, las condiciones y particularidades de los procesos de producción y recepción de las obras de Ocampo, Lange y Jurado;³¹ los niveles de «apego» y «desviación» respecto al canon (valores estéticos); la posición de la crítica en relación con las imágenes autoriales y sus obras, sin obviar el lugar de los textos dentro de la historia de la literatura latinoamericana.

Por último, la tercera unidad presenta, desde la triangulación cuerpo-escritura-autoría, el análisis de las narrativas del «yo» de Victoria Ocampo, Norah Lange y Alicia Jurado y, a partir de ello, entabla un diálogo-contraste entre sus propuestas. Dicha aproximación metodológica procura romper con la tendencia de realizar estudios fragmentados /dispersos, y, en su lugar, apuesta por trazar líneas de encuentro, divergencia y continuidad: ¿cuáles intereses estéticos e ideológicos permanecen o transmutan?, ¿qué revela esto de nuestras sociedades, de los modos de configuración subjetiva, de las luchas de las mujeres, de los desfases y contradicciones de los estudios literarios? Y situados en el presente inmediato:³² ¿qué evidencia este diálogo intertextual?, ¿cuáles deudas historiográficas siguen pendientes?

³¹ Pese a que la propuesta de análisis no se centra en ello específicamente, aquí cobran relevancia los planteamientos de Siegfried J. Schmidt sobre los «sistemas literarios» y de Itamar Even-Zohar acerca de la «teoría del polisistema»; pues se entiende que el hecho literario conforma una red de relaciones, en la cual convergen autores-obras-lectores, así como normas de producción y circulación (mercado y mundo editorial) que entran en «consenso» para otorgarle posiciones deterministas o estacionarias a los productos literarios.

³² Pues conviene no perder de vista que « (...) existe un orden constituido por todas las obras ya producidas que se modifica parcialmente con la aparición de un nuevo texto literario, pues con él se registra no solo el significado de cada creación concreta, sino también el conjunto formado por todas ellas. El pasado influye en el presente de la literatura, pero también sucede lo contrario (...)» (Darío Villanueva, «Literatura comparada, *World Literature* ante la Globalización», *Cuadernos de la Literatura comparada*, n.º 30-6 (2014): 480. <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/320>).

I Capítulo: Escrituras del «yo», autorías, textualidades corporales

1.1. Narrar el «yo»: cartografías genéricas, límites y problemáticas

Cuando la curiosidad recibe atención suficiente se convierte en punto de partida, en pregunta: ¿Resulta escribible el «yo»? ¿Es posible trasladar al lenguaje la experiencia? ¿Acaso los recuerdos y las palabras llegan a concordar en algún punto con lo vivido?, ¿se vuelven cercanas o ajenas las memorias al ser registradas por la palabra?, ¿cuál es el resultado de intentar aprehender el pasado y la vida a través de la escritura?

Sin contar con respuestas precisas a esto las prácticas escriturales del «yo», en su ejercicio y teorización, se han articulado a través del tiempo a partir de la asunción-negociación de relaciones imbricadas que trasponen el pasado, la memoria, las experiencias de vida, el lenguaje, la creación. De distintos modos, diarios, memorias, epístolas, testimonios, crónicas, autobiografías, autoficciones han ensayado la posibilidad de escribir el «yo» o, al menos, intentarlo. La travesía de estas escrituras del «yo», en particular la autobiográfica, ha estado determinada por dos ejes medulares que han atravesado, desde la antigüedad, tanto su conceptualización como su práctica artística: la definición de lo literario, su naturaleza y funciones; y el lugar-relación del autor-lector-lenguaje en el texto.

En cuanto al primer eje cabe advertir que la tradición literaria le ha conferido superioridad a la ficción y, en consecuencia, ha deslegitimado producciones como las crónicas, las autobiografías, los testimonios, las memorias, a las que considera «géneros menores» por estar –supuestamente– «desprovistas» de literariedad, rasgo que les asigna una función documental e histórica, lejana a lo imaginativo. Criterio de tamizaje al cual se suma la extendida descalificación moral de la práctica confesional-autobiográfica conventual al ser considerada una muestra de exhibicionismo, vanidad e individualismo.³³ Categorizaciones que convierten la marginalidad en sitio determinante del ejercicio autobiográfico, en

³³ «El yo siempre ha tenido sus detractores en literatura. Se le ha juzgado odioso, ininteligible, a veces inexistente. Se ha denunciado en él la más insidiosa de las ficciones, la más vana de las pasiones. La sospecha ética que tradicionalmente pesa sobre el egotismo se ha transformado en cuestionamiento estético cuando la modernidad textual, surgida en el romanticismo más radical, ha considerado la obra como un espacio cuyo sujeto está ausente, como la experiencia desnuda de una palabra anónima esplendorosamente autónoma respecto al mundo» (Philippe Forest, «Ego-literatura, autoficción, heterografía», *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas (Madrid: Editorial Arco / Libros, 2012), 212).

particular, y de las narrativas del «yo», en general.

En lo concerniente al segundo eje, tanto la autobiografía (y otros géneros de la memoria) como la ficción han formulado respuestas distintas para el lugar-relación del autor-lector-lenguaje en el texto. La diferencia estriba en la idea de «verdad» y la distancia establecida entre «lo real» y la escritura, con todas sus contradicciones. Veamos: la autobiografía se compromete a contar «la verdad» de la vida, para ello el autobiógrafo situado en el presente viaja al pasado (recuerdos) para aprehenderlo y narrarse desde la unidad y la recomposición (suma de experiencias). Aquí la escritura se convierte en puente de dos tiempos-sujetos: pasado-presente, «yo» autobiográfico-autobiógrafo, operación que se apoya ciegamente en el carácter mimético del lenguaje. Surge una interrogante: «¿cómo conciliar la narración de una existencia real y el lugar de la escritura, necesariamente imaginario?».³⁴ Hallar respuesta a ello es precisamente lo que dota de forma y sentido a la búsqueda estética de las narrativas del «yo», afán que se convierte para este estudio en invitación expresa a cuestionar-actualizar los debates en torno a los límites entre lo real y lo ficticio, las categorizaciones genéricas (la permeabilidad de sus fronteras), sin obviar las estrategias inventariadas por los textos para narrar/crear/ posicionar la voz-imagen del «yo».

Para efectuar dicha reflexión resulta fundamental establecer un diálogo entre la crítica, las teorías literarias y las producciones escriturales, pues la función de los estudios literarios no culmina ni se reduce a la clasificación y lectura fosilizada de las obras. Parte de la labor historiográfica radica en indagar cómo fue encasillada una obra (y su autora) a través del tiempo, a fin de cuestionarlo, contextualizarlo e identificar posibles vacíos-contradicciones y, a la luz de teorías literarias contemporáneas, proponer aproximaciones más abiertas y dinámicas. Propósito al cual se suma establecer un diálogo intertextual desde la dimensión histórica-analítica para trazar líneas de filiación, ruptura y continuidad, en vez de reducir los textos literarios a etiquetas o nombres bautismales que hacen flotar en abstracción sus propuestas estético-discursivas.

³⁴ Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005), 65.

En atención a ello y con miras a crear una plataforma teórica para crear una triangulación con las obras autobiográficas-memoriales en estudio y su lugar en la historia literaria, este primer capítulo se detiene a problematizar la categoría género literario a través de la denominación «autobiografía» (naturaleza, funciones), su vinculación con el autor-lector-lenguaje, sus nexos fronterizos con otras narrativas del «yo» y las problemáticas inherentes a su teoría-práctica (memoria, tiempo, lenguaje). En adición, se aborda la dimensionalidad genérico-sexual implícita en el origen histórico de la autobiografía y, derivado de ello, las implicaciones en la relación autoría-escritura; conexión que habilita tender un puente entre la autoría femenina y el cuerpo político / textual / escritural como categorías analíticas.

1.1.1. Aristas del espacio autobiográfico

Aproximarse a lo autobiográfico demanda asumirlo en primer lugar como nomenclatura. El género literario como «marca» o rasgo distintivo procura definir un texto / una escritura al trazar una frontera entre «su propia naturaleza» y otras textualidades. Se ampara en la supuesta existencia histórica de estructuras o formas textuales típicas, surgidas de modo «natural»,³⁵ espontáneo, innegable, lo cual –según Jacques Derrida– lo convierte en una ley, la vara a partir de la cual los textos serán medidos, pesados, valorados. Así, el género literario no sólo se vincula a los límites, sino también al «lugar» de los textos en la historia,³⁶ en la crítica, en el mercado (procesos de inclusión, exclusión, pertenencia, hibridación, olvido): la sociabilidad del texto.

Desde siempre, el género en todos los géneros pudo representar el papel de príncipe del orden: parecido, analogía, identidad y diferencia, clasificación taxonómica, ordenamiento y árbol genealógico, orden de la razón, orden de las razones, sentido del sentido, verdad de la verdad, ley natural y sentido de la historia.³⁷

De este modo, el género literario ha desempeñado la función de «ordenar» las producciones textuales a partir de normas homogeneizadoras, las cuales –sin mayor reparo en las

³⁵ Concepción que hace eco de la postura manejada por el crítico Ferdinand Brunetière, quien inspirado por las propuestas de Darwin planteó que los géneros literarios evolucionan como las especies botánicas.

³⁶ « ¿Cuál es entonces la significación de los géneros? ¿Son categorías eternas distintivas de las diferentes actitudes de los humanos, o son producto del desarrollo histórico de las literaturas?» (Werner Krauss, «Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios» (conferencia, Universidad de Salamanca, 1971), 83).

³⁷ Jacques Derrida, *La ley del género* (1980): 25. Acceso el 28 de febrero de 2018.
<https://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>

particularidades o búsquedas estéticas– han agrupado y leído con la misma lente múltiples propuestas. Este ejercicio mecánico e irreflexivo ha operado a costa de su propio «borramiento», pues el género desclasifica lo que permite clasificar, des-naturaliza y corta alas, en la medida que la etiqueta que recae sobre un determinado texto condiciona su lectura, su trato, su destino. Lo obliga a ser y a ser visto como únicamente lo indica el envase o la caja donde ha sido colocado. Todo cambio o giro será un golpe de suerte, pues dependerá de las preocupaciones estéticas de las generaciones posteriores, así como del interés prestado a la revisión y cuestionamiento historiográficos.

Concebido el género como corsé literario (ley, lugar, orden, poder), veremos desfilar a los textos por las pasarelas de la crítica y la historia de la literatura con siluetas y cinturas contorneadas, sin respiración, momificados, en camisa de fuerza, rígidos, enyesados, patitiesos ensayando un *performance* impuesto, guiado desde arriba, en contra de su voluntad textual. Este fenómeno –de ser percibido– se convierte en un problema no sólo estético, sino también teórico-historiográfico que reclama espacios de debate y reflexión. Por esta razón si se admite la historicidad³⁸ del género literario y se da la espalda a su concepción clásica de «esencia absoluta», ligada a un modelo ideal, «puro» e inmutable, es posible trasladar la discusión al presente y formular interrogantes acerca de su función y valor: ¿es posible releer los textos autobiográficos-memoriales del corpus en estudio desde sitios diferentes a los asignados por la crítica?, ¿posibilita el diálogo intertextual cuestionar y resignificar las categorías de género literario y sus fronteras?, ¿de qué modo?

Para iniciar nuestro itinerario cabe precisar que la aparición del término «autobiografía»³⁹ le es atribuido a Southey, en un artículo del año 1809 sobre la literatura portuguesa, según el Oxford English Dictionary;⁴⁰ sin embargo, el vocablo surge propiamente en Alemania, poco antes del fin del siglo XVIII, dentro de un panorama caracterizado por el ascenso al

³⁸ «La historicidad de los géneros reúne tres principios, primero el que considera cada obra nueva como elemento nuevo de su género (...) [; segundo,] los géneros se mezclan y se transforman continuamente (...) [; y tercero, presentan] cambio continuo en el tiempo y las épocas» (Krauss, «Apuntes sobre la teoría...», 84).

³⁹ Existen otros términos más antiguos: «hypomnemata», «comentarii», «vita», «confesiones» o «memorias» (Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 18).

⁴⁰ Cfr. *ibíd.*

poder de la burguesía y la institucionalización social y legal del individuo.⁴¹ A partir de los postulados cartesianos, el lugar central ocupado por la ciencia y la filosofía es reemplazado por el conocimiento del sujeto, donde la conciencia de «sí» adquiere un nuevo valor que refuerza la escisión cuerpo-mente: «*Cogito, ergo sum*». Circunscrito a este panorama, el sujeto reflexiona sobre «sí» en / a través de la palabra: el espacio textual autobiográfico queda inaugurado.

Ahora bien, las circunstancias que suscitaron el reconocimiento de estas producciones mediante esta «etiqueta» no permanecen inmutables a través del tiempo, sus funciones estéticas e históricas varían y ello repercute directamente en las formas en que serán producidas, recibidas y clasificadas, ya sea por la sociedad, la crítica, el mercado, de allí la meritoria tarea de ubicarla en sus condiciones contextuales. Esto explica por qué algunas producciones del pasado, aun cuando presentan «rasgos» de lo que hoy podríamos considerar autobiográfico, fueron socializadas de otras maneras y derivado de esto cargaron consigo otro nombre, resultaron inclasificables o fueron tratadas con desdén.

Aceptar la dimensión socio-histórica de la autobiografía permite, siguiendo a James Olney,⁴² concebirla en tres etapas distintas dentro de los estudios literarios: 1. *Bio*, 2. *Auto*, 3. *Grafía*. Inicialmente, el énfasis recae en *bio*, acá la autobiografía se concibe como reconstrucción de una vida, sumatoria de hechos pasados que pueden ser constatados. Wilhelm Dilthey vincula la categoría autobiográfica con la historia, lo cual la convierte en una forma de comprensión de la experiencia, un espejo de la realidad tanto individual como social. Dicha noción basada en la mimesis homologa la práctica escritural a la verdad, crea una ilusión de referencialidad y, en consecuencia, le asigna al lector la verificación de lo contenido en ella.

Esta concepción de lo autobiográfico introduce un propósito estético y teórico-práctico ausente en otras producciones artísticas: el trazar una duración, un desarrollo temporal que

⁴¹ Cfr. Torras, «La epístola privada...».

⁴² Cfr. James Olney, «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía», *Anthropos*, n.º 29 (1991).

sobrepasa el instante presente.⁴³ «El autor de un diario íntimo, anotando día tras día sus impresiones y sus estados de ánimo, fija el cuadro de su realidad cotidiana sin preocupación alguna por la continuidad. La autobiografía, al contrario, exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo».⁴⁴ A raíz de dicha cualidad-exigencia, la autobiografía se perfila desde la dificultad de responder desde el lenguaje (secuencial, sistema de signos) y el tiempo (simultaneidad) a la verdad y lo referencial.

Antes del siglo XVIII es posible rastrear textos que inscriben al «yo» y guardan una intención de «verdad», «el hombre que se complace así en dibujar su propia imagen se cree digno de un interés privilegiado (...) y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable».⁴⁵ Ello responde a uno de los conceptos más extendidos de la autobiografía: «historia de vida de los santos y hombres ilustres», vida ejemplar registrada textualmente para la posteridad, modelo referencial de contemporáneos y generaciones venideras. Sobresalen en el canon: las *Confesiones* de San Agustín [397-401],⁴⁶ *Autobiografía* de Vico [1725], *Confesiones* de Rousseau [1765-1770], *Viaje a Italia* de Johann Goethe [1816]; y en un sitio secundario, pero clave para este estudio, la escritura conventual: Sor Juana Inés de la Cruz [1648-1695], Sor Úrsula Suárez [1666-1749], Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo [1739-1828].

Durante mucho tiempo, la autobiografía, además de estar fuertemente ligada a la práctica confesional, adquirió valor moral y nacional a causa de su carácter documental. Los

⁴³ Weintraub y Gusdorf coinciden en indicar que la búsqueda autobiográfica se distancia de otras propuestas escriturales del «yo» como: el diario íntimo, las epístolas, las memorias y las crónicas, en la medida en que el interés de éstas recae en las circunstancias inmediatas, presentes, externas-contextuales, descriptivas; no en la mirada retrospectiva reflexiva, creadora de un «significado unitario» de la vida. Mientras otras narrativas del «yo» relatan fragmentos del presente enunciativo, la autobiografía emprende el periplo hacia el interior del sujeto, hacia atrás, donde pretende imponer el orden del presente sobre el pasado.

«El auténtico y genuino esfuerzo autobiográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida. Este esfuerzo se ve dominado lógicamente por el «punto de vista» del escritor, entendido éste en el sentido más literal, el de las coordenadas espacio-temporales desde las que el autobiógrafo contempla su propia vida» (Weintraub, «Autobiografía y conciencia histórica», 20).

⁴⁴ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 12.

⁴⁵ *Ibíd.*, 10.

⁴⁶ Algunas veces se le considera el primer texto autobiográfico, aunque también se registra que el primero fue escrito en el año 93 por el judío Tito Flavio Josefo.

«hombres ilustres» tenían el deber de escribir sobre la singularidad⁴⁷ de su vida no sólo para configurar un ideal, sino también para asegurar su imagen y poder, proyectado a la unidad y gobierno de una Nación. Como muestra de ello se encuentran los relatos en primera persona de las crónicas de descubrimiento y conquista: *Los Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca [1542], *Comentarios reales* del inca Garcilaso de la Vega [1609]; así como *Recuerdos de provincia* [1850] de Domingo Faustino Sarmiento; *Ulises criollo* [1935] de José Vasconcelos. Valga remarcar que las mujeres, a excepción de las monjas conventuales, de modo parcial y disimulado, no tenían cabida en la escritura de la historia social y nacional, de allí la imperiosa necesidad de comprender de qué modo las mujeres llegaron a considerar y a atreverse a contar «sus vidas ilustres».⁴⁸ De ello nos ocuparemos ampliamente más adelante.

La dimensión *bio* de los estudios literarios sobre la autobiografía evidencia la desmedida –y por qué no decirlo– irreflexiva confianza y fidelidad depositada en la memoria, el lenguaje mimético y el autobiógrafo, quien desempeña el papel de historiador,⁴⁹ testigo y ejemplo de su tiempo.⁵⁰ Posteriormente, el interés de los estudios se desplaza hacia *auto*,⁵¹ la relación texto-historia muta hacia la conexión texto-sujeto. Aquí cobra relevancia el problema de la

⁴⁷ «Dice Rousseau: Emprendo una tarea de la que jamás hubo ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero descubrir entre mis semejantes a un hombre con toda la verdad de la naturaleza y ese hombre será yo. Yo solo. Siento mi corazón y conozco a los hombres; no soy como ninguno de cuantos vi y aún me atrevo a creer que ninguno de los que existen. Si no valgo más, soy, al menos, distinto de todos. Tan sólo después de haberme leído podría juzgarse si hizo bien o no la Naturaleza al romper el molde en que me vaciara» (Rousseau citado por Nora Catelli, *El espacio autobiográfico* (Barcelona: Editorial Lumen, 1991), 117).

⁴⁸ Dentro del paradigma descrito, se puede advertir que no todas las vidas resultaban «singulares» e «ilustres». Para posicionar un texto autobiográfico se conjugan varios aspectos: «Cualquier vida, por muy insignificante que sea, si está bien contada, es digna de interés. Sin embargo, no importa quién, no importa cuándo, no importa dónde, no escribe una relación de su vida. Para ello es necesario que haya una conciencia suficiente de la singularidad de su existencia, lo cual supone un cierto grado de individualismo; es necesario también que esa singularidad le parezca suficientemente ejemplar para ser susceptible de interesar a los otros, después de haberle interesado a él» (Coleridge citado por Jesús Camarero, *Autobiografía. Escritura y existencia* (Barcelona: Editorial Anthropos, 2011), 52).

⁴⁹ «No leáis libros de historia; leed sólo biografías, donde se encuentra la vida, sin teorías. La autobiografía parece el mejor medio de transmisión de la historia y, en el caso concreto de Hispanoamérica, de la nueva historia de las flamantes naciones» (Disraeli citado por Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 190).

⁵⁰ Este abordaje es nudo y eco del sempiterno debate en torno a las interrelaciones entre Literatura e Historia, la cual interseca otras escrituras del «yo» como la literatura testimonial. Cfr. Hyden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (Barcelona: Editorial Paidós, 2003); Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005).

⁵¹ Cfr. Bruss, «Actos literarios»; Smith, «Hacia una poética...»; Paul de Man, «La autobiografía como desfiguración», *Anthropos*, n.º 29 (1991): 113-118.

identidad y la imposibilidad de representarse en la escritura. Como objeción a la postura de Dilthey, George Gusdorf afirma que la escritura no es simplemente el paso del pensamiento al lenguaje, el puente que los une es el acto creativo. De este modo, la autobiografía no es una reconstrucción, sino una lectura (reflexiva-interpretativa) de la experiencia pasada, efectuada desde el presente. El ejercicio escritural no puede representar el pasado de manera «viva» porque es imposible narrar la historia del «yo» que sólo «existe» (de modo representativo-sígnico) en el instante-acto de la enunciación.

(...) l'autobiographie n'est pas la simple récapitulation du passé; elle est l'entreprise, et le drame, d'un homme qui s'efforce de se ressembler à sa ressemblance, en un certain moment de son histoire. La remise en question de l'existence antérieure suppose un nouvel enjeu (...). La confession du passé se réalise comme une œuvre dans le présent: elle opère une véritable création de soi par soi.⁵²

Tanto para Gusdorf como para Paul John Eakin, el «yo» autobiográfico responde a la convocatoria del «yo que ha vivido» y el «yo creado en la experiencia de la escritura». Por tanto, el texto no «retrata» un autor, el autor se crea a sí mismo en el proceso escritural, a partir de la actitud intra-reflexiva. «El privilegio de la autobiografía consiste, por lo tanto, (...) en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su propia leyenda».⁵³

Desde esta óptica, la autobiografía conforma el paso de la experiencia inmediata (de vida) a la conciencia del recuerdo que modifica la significación de la experiencia. «La función artística de la autobiografía es más importante que su función histórica, ya que se trata de mostrar la significación íntima y personal que es el símbolo de una conciencia en busca de su verdad, una autocreación (...)».⁵⁴ En este reconocimiento estriba el valor estético de la autobiografía que contempla dos búsquedas, antes no consideradas: la autorreflexividad (ejercicio efectuado por el autobiógrafo sobre sí mismo y consigo mismo al representarse como narrador y personaje dentro la obra) y la metaliteratura (reflexión de la obra consigo misma en su proceso de creación).

⁵² Georges Gusdorf, «Conditions et limites de l'autobiographie», en *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune (Paris: Armand Colin, 1971), 233-234.

⁵³ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 17.

⁵⁴ Camarero, *Autobiografía. Escritura y existencia*, 31.

Vemos con claridad meridiana que la desmesurada fiabilidad en la memoria y en el poder del lenguaje para efectuar la «transubstanciación» de la realidad encuentra tope en esta etapa *auto*. El sujeto autobiográfico ya no identificado como un historiador, «amenaza con convertir a la autobiografía en ficción».⁵⁵ Cabe preguntarse entonces: ¿si la autobiografía ya no se considera historia, qué lugar ocupa en la Literatura?

Entre los intentos por posicionar la autobiografía como género, separada de otras escrituras del «yo», mal llamadas géneros menores: memorias, biografías, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, epístolas, autorretrato, se encuentra la propuesta del francés Philippe Lejeune, quien publica en 1975 *El pacto autobiográfico*. Dicho ensayo teórico conceptualiza la autobiografía como «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad».⁵⁶ Como todo pacto, el de Lejeune posee condiciones ineludibles: 1. El texto debe guardar correspondencia entre la identidad del autor-narrador-personaje principal, lo cual estaría, en principio, certificado por la firma del autor; 2. El autor debe comprometerse a narrar la verdad acerca de su vida. Esta última pauta encierra tanta ingenuidad como contradicción, pues la autobiografía pretende ser simultáneamente un discurso verídico y una obra de arte.⁵⁷ Al respecto, expone Paz:

Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor, pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor: ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria.⁵⁸

¿Cómo se logra conciliar esto?, ¿cómo cubrir esa hendedura de la que habla Paz? De acuerdo con Lejeune el género autobiográfico «no será definible [únicamente] por valores formales, sino por algo que reside, en parte, fuera del texto (...)»,⁵⁹ por ello será imprescindible «firmar» un contrato más: el de lectura. En él, el lector ya no está a cargo

⁵⁵ Torras, «La epístola privada...»,17.

⁵⁶ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994), 14.

⁵⁷ Así lo admite Lejeune: «Encore est-ce là matière bien litigieuse: le paradoxe de l'autobiographie littéraire, son essentiel doublé jeu, est de prétendre être à fois un discours véridique et une œuvre d'art» (Philippe Lejeune, *Moi aussi* (París: Éditions du Seuil, 1986), 26).

⁵⁸ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 13.

⁵⁹ Catelli, *El espacio autobiográfico*, 55.

de la verificación de hechos, sino de la interpretación textual, proceso donde resulta determinante el otro pacto, el autobiográfico (promesa autorial de veracidad).

La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por los diferentes tipos de textos (pues de nada serviría estudiar la autobiografía aisladamente, ya que los contratos, como los signos, sólo tienen sentido por efectos de oposición), y los diferentes tipos de lectura a los que esos textos son sometidos. Si entonces la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por un tipo de lectura que engendra, la creencia que origina y que se da a leer en el texto crítico.⁶⁰

Pese a que la propuesta de Lejeune logra abrirle un lugar al sujeto autobiográfico en su relación con el lector, continúa aferrado a una pretensión teórica y pragmáticamente insostenible: narrar «la verdad» de la vida a través de la palabra, cuando el lenguaje no es más que una representación simbólica de la realidad; cuando recordar implica estetizar, negociar con la memoria, lidiar con el olvido y la selectividad; cuando hablar del pasado desde el presente significa reconocer dos momentos y dos sujetos distintos: ayer – hoy, sujeto experiencial-enunciador. Lejeune, en pro de defender su concepción autobiográfica, tropieza con nociones que se creían ya superadas.

¿Qué mantiene a Lejeune atado a la consigna de «la» verdad? El meollo parece hallarse en visualizar la práctica autobiográfica como un ejercicio escritural introspectivo (que remite a sus inicios confesionales): el examen de sí mismo, la rendición de cuentas; en este caso no a petición de otro, sino por necesidad / voluntad propia. La autobiografía como viaje al pasado y exploración interna aspira a alcanzar la comprensión humana a partir del proceso de narrar (se), constituye un intento de asir el «yo» y el tiempo, de trascender. En este sentido, Lejeune parece confundir «LA» verdad total, en mayúscula (como si ésta existiera) con «la» verdad particular (la de la autora / autor en el momento de escritura). En este punto el proyecto autobiográfico alcanza un interés no solo literario, sino también metafísico, ontológico.

Once años después de *Pacto autobiográfico*, Lejeune publica su obra *Moi aussi* [1986], en la cual admite que la «verdad» de la vida no resulta escribible, pese a la impresión de

⁶⁰ Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 61.

conciencia que se tenga de ello en el momento de la escritura. «La autobiografía sustituye lo que estaba ya hecho por lo que está haciendo».⁶¹

Quand j'écris mon autobiographie, même si honnêtement je m'efforce de coller u vrai, je sens bien que c'est mon écriture qui donne consistance à ma «vie». L'intensité de l'effet produit par mon récit me donne un sentiment de réalité (réalité de mon plaisir, réalité du succès obtenu auprès de lecteurs) contre lequel l'incertaine réalité du passé ne peut guère lutter.⁶²

Los vacíos detectados en la propuesta de Lejeune, incluso en *Signes de vie, le pacte autobiographie 2* [2005],⁶³ son signo de los problemas que han acompañado no solo la producción-recepción de las escrituras autobiográficas, sino también su estudio. Obedecen a la naturaleza multidimensional y enmarañada que supone contar solo con el lenguaje para «narrar» una existencia en el tiempo: «(...) quelle illusion de croire qu'on peut dire la vérité, et de croire qu'on a une existence individuelle et autonome!... Comment peut-on penser que dans l'autobiographie c'est la vie vécue qui produit le texte, alors que c'est le texte qui produit la vie!...».⁶⁴

Retomando las tres etapas de los estudios literarios sobre la autobiografía, nos referiremos al tercer momento: *grafía*. El despliegue teórico parte de la desconfianza hacia el lenguaje planteada por la etapa *auto*, donde se proclama la imposibilidad de la escritura del «yo», para sostener que la autobiografía –en tanto ejercicio retórico– es un modo de figuración que termina por disolver al sujeto que, supuestamente, se escribe. El autobiógrafo cree contar con el poder de la palabra para captar su vida; sin embargo, el lenguaje adquiere vida independiente al margen del sujeto.⁶⁵ El texto autobiográfico como práctica retórica al crear modifica tanto lo real como lo ficticio y, en consecuencia, produce desapropiación.

⁶¹ Camarero, *Autobiografía. Escritura y existencia*, 54.

⁶² Lejeune, *Moi aussi*, 53.

⁶³ En esta obra posterior, a pesar de que Lejeune flexibiliza algunas de sus posturas con respecto a su planteamiento inicial, en 1975, al ampliar la noción del texto autobiográfico a las memorias e inclusive a otras producciones que no posean ninguna etiqueta y al aceptar que la correspondencia identitaria autor-narrador-personaje no es restrictiva, mantiene acérrimamente la idea del compromiso de la verdad, constatable en su definición de pacto autobiográfico: «compromiso de un autor para contar directamente su vida, o un aparte o un aspecto de su vida, guiado por un espíritu de verdad» (Lejeune citado por Camarero, *Autobiografía. Escritura y existencia*, 68).

⁶⁴ Lejeune, *Moi aussi*, 29.

⁶⁵ Cfr. Ángel Loureiro, «Problemas teóricos de la autobiografía», *Anthropos*, n.º 29 (1991).

En consonancia con esto, Paul De Man argumenta que la autobiografía no conforma un género literario, sino una modalidad discursiva basada en la prosopopeya, figura retórica que –como bien sabemos– no supone identidad ni semejanza, sino personificación, es otorgar vida a lo que no lo posee,⁶⁶ presencia y máscara a lo ausente, perdido (en términos temporales). «En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador».⁶⁷

La proposición de De Man apunta justo al blanco de las críticas o vacíos de otras posturas teóricas: considerar la autobiografía como el producto mimético de un referente, obviando que se trata del lenguaje, esto es: una representación, un modo de figuración. De allí que formule lo opuesto: el proyecto autobiográfico produce y determina la vida. «El yo no es (...) un punto de partida, sino lo que resulta del relato de la propia vida (...)»,⁶⁸ «la manifestación (...) de una estructura lingüística».⁶⁹

¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio.⁷⁰

En vista de ello, la autobiografía no proporciona conocimiento alguno sobre un individuo, sino sobre el proceso en el cual dos sujetos (narrador-personaje), en una relación especular, se constituyen a través de una reflexión mutua. De allí que la autobiografía no sea para De

⁶⁶ Para De Man este discurso se asemeja al epitafio, pues desde la prosopopeya le confiere voz a un ser que ya no existe.

⁶⁷ De Man, «La autobiografía como desfiguración», 116.

Olney, por su parte, plantea que el tropo dominante de la autobiografía es la metáfora y, en contraposición a Paul De Man, considera que el lenguaje no adscribe privación, sino posibilidad de autoinvención. «El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de estas metáforas; pero no existió como existe ahora y como es ahora antes de crear sus metáforas. No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y tocamos sus metáforas: y así nosotros «conocemos» el yo, actividad o agente, representado en la metáfora y la metaforización» (Olney citado por Eakin, «Autoinvención en la autobiografía...», 82).

⁶⁸ Catelli, *El espacio autobiográfico*, 17.

⁶⁹ De Man citado por Eakin, «Autoinvención en la autobiografía...», 81.

⁷⁰ De Man, «La autobiografía como desfiguración», 113.

Man un género, sino «una forma de textualidad que posee la estructura del conocimiento y de la lectura».⁷¹

Congruentemente, Jacques Derrida insiste en despojar a la autobiografía de su carácter autosuficiente, ya que resulta imposible presentar el «yo» ante sí mismo. Por este motivo, al igual que De Man, concibe la autobiografía como una figura de lectura que implica una relación especular. El texto autobiográfico no es firmado por un autor que se compromete a tener una identidad común con el personaje; antes bien, es firmado por el destinatario: «la firma no ocurre en el momento de la escritura, sino cuando el otro me escucha. El destinatario de la autobiografía escribe en lugar del autobiografiado. La oreja del otro firma por mí, me dice, constituye mi yo autobiográfico. El yo pasa siempre por el otro».⁷² En síntesis, si « (...) la alegoría de la lectura es la escritura (...)»,⁷³ el paso de la escritura a través del otro, «convierte lo autobiográfico en heterobiográfico».⁷⁴

Sin lugar a dudas, la traslación *bio-auto-grafía*, antes descrita, supone trastoques en el trinomio autor-texto-lector. El autor deja de ser testigo fidedigno de la historia y, en un intento fallido por narrarse, se convierte en ejercicio-acto lingüístico; el texto por su parte abandona el «espejo mimético» para convertirse en fabulación, prosopopeya; mientras, el lector abandona su tarea de constatar la fidelidad textual, para ser creador a través de su interpretación. Todos estos movimientos derivados del desarrollo de los estudios teóricos en torno a lo autobiográfico evidencian que tanto las convenciones culturales como las de lectura son las que permiten catalogar o no un texto como autobiográfico. Dentro de esta lógica se inscriben los límites fronterizos con otras denominaciones genéricas.

1.1.2. Permeabilidad fronteriza: autobiografía, memorias, diario y autoficción

De acuerdo con lo expuesto es claro que los límites trazados entre las narrativas del «yo» y los géneros de ficción se sustentan no solo en la distancia que separa lo referencial de lo

⁷¹ Loureiro, «Problemas teóricos...», 6.

⁷² *Ibíd.*, 7.

⁷³ Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1998), 108.

⁷⁴ Loureiro, «Problemas teóricos...», 7.

imaginativo, sino también en el compromiso/pacto asumido por los géneros de la memoria, donde un «yo» con nombre y apellidos reales se propone al lector como garante de aquello que escribe. Ahora bien, la pretensión de volcar el «yo» en la escritura es leída-fijada desde distintas posiciones discursivas, cuyas lindes son tan sutiles como permeables, pues poseen como tronco común el interés por el pasado, el registro de la memoria y el dar vida-voz al «yo». Por ello algunos criterios de diferenciación suelen recaer en el tiempo «ido» abarcado por el relato: jornada (diario), período o etapa (memorias), mirada retrospectiva de la vida (autobiografía); o bien, en la perspectiva o espacialidad desde la cual se narran los sucesos: lo privado / íntimo (diario, autobiografía) o lo público (memorias). Esto por mencionar tan solo dos máximas en las cuales se cimentan algunos muros de contención genéricos de las narrativas del «yo».

Conviene advertir que aunque los márgenes de los géneros parecen axiomáticos y rigurosos en su conceptualización, lo cierto es que en la práctica prevalece la trasposición, al punto de que el inicio-fin de un género y el comienzo de otro, con frecuencia, tiende a responder más a la prevalencia de un determinado elemento sobre otro que a la exclusividad; de allí que las líneas fronterizas se tornen difusas, casi intercambiables. Por ello, aun cuando la línea divisoria entre la autobiografía y las memorias sea trazada a partir de la perspectiva y el contenido, lo privado versus lo público, resulta inevitable que ambos géneros literarios se entremezclen, esto es que la autobiografía roce los cotos de las memorias y viceversa; finalmente, lo memorial no exime al «yo» en su subjetividad ni lo autobiográfico filtra lo contextual-colectivo. Por esta razón, la nominalización genérica depende del lugar enunciativo por el que se inclina mayormente⁷⁵ la voz de primera persona, con todas las contradicciones, intersticios, vacíos y cuestionamientos que esto encierra. En atención a ello, este apartado pasa revista por tres categorizaciones genéricas vinculadas de modo directo o de soslayo con el análisis del corpus literario propuesto en este estudio: las memorias, los diarios y la autoficción. Se considera que su inclusión enriquece tanto la problematización de los géneros literarios como el diálogo con las obras.

⁷⁵ De allí que sea posible afirmar que « (...) las autobiografías de los políticos y de los hombres de estado son casi siempre, en esencia, memorias» (María Álvarez, «La autobiografía y sus géneros afines», *Epos. Revista de Filología*, n.º 5 (1989): 446. <https://doi.org/10.5944/epos.5.1989.9637>).

Quien indaga sobre las narrativas del «yo», en particular sobre la práctica memorialística, suele hallar su abordaje anclado a la comparación frente a la práctica autobiográfica, cuya permeabilidad fronteriza es alta. Las memorias conforman una escritura situada en el pasado, donde una voz de primera persona narra un acontecimiento o hecho significativo de su historia personal mediante la articulación o recuperación de su historicidad. Así el ejercicio memorial registra la lectura de sucesos concretos y las transformaciones colectivas e individuales derivadas de ellos, afán movido en gran medida por el deseo de «hacer memoria», dejar constancia de lo sucedido y evitar que ello caiga en el olvido. En este sentido, podría afirmarse que el memorialista es una suerte de historiador, un testigo-lector de su tiempo, cuyo pasado personal confluye con la historia y se despliega como un pasado colectivo, social. Y es precisamente el interés prioritario por la exterioridad y lo histórico el criterio sobre el cual recae la máxima diferencia con respecto a la autobiografía,⁷⁶ escritura centrada en la experiencia subjetiva-intimista, donde el significado retrospectivo de lo vivido por el «yo» adquiere mayor relevancia que los acontecimientos en sí mismos. De allí que Georges May afirme que las memorias constituyen el relato de lo visto, hecho, dicho, entendido; mientras, la autobiografía es la narración de lo «sido» (interpretación-lectura de la experiencia).⁷⁷

Pese a esta distinción, asiduamente las autobiografías han sido denominadas memorias, como si ambos términos fueran sinónimos. Dicha tendencia no resulta novedosa, pues durante mucho tiempo las narraciones sobre la vida de las personalidades del mundo de la política, la literatura y otras artes recibieron el nombre de *memorias*. Georges May señala que el vocablo «autobiografía» fue acogido tardíamente en la lengua francesa, antes de 1930 se prefirió emplear la palabra «*mémoire*» para referir los textos autobiográficos. En contraposición, en la lengua inglesa, la palabra «autobiography» fue empleada desde 1849, año en que la obra de Benjamín Franklin, conocida hasta entonces con el título *Vida o*

⁷⁶ En las memorias « (...) al no haber un compromiso real de autoexamen, las funciones más ligadas a la personalidad interior –es decir, las funciones existencial, gnoseológica y psicoterapéutica– ocupan un lugar secundario cuando no insignificante. Sin duda el protagonismo lo ejerce aquí el carácter testimonial, sobre todo en las memorias que intentan reflejar un espíritu de época, la evolución de un grupo social o un acontecimiento preciso» (Elena Cuasante, «Las escrituras del yo y sus variantes funcionales», *Revista de Filología*, 37 (2018): 37). Acceso 07 enero 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6466638>.

⁷⁷ Para Cuasante la autobiografía constituye un proceso de interpretación (una hermenéutica): el objeto de escritura es el «yo» y la exigencia de sentido se convierte en la búsqueda de identidad. Conocerse no es un fin en sí mismo, sino un medio para llegar a un fin (lo cual le confiere un valor instrumental).

Memorias se reimprimió en Nueva York, bajo la designación «*autobiography*». Aunque el traslape nominal se originó mucho tiempo atrás, el intercambio de los términos se prolonga al presente, fenómeno que a la luz de la concepción histórico-social de las nomenclaturas genéricas conduce a repensar si esta distinción conveniente en su momento histórico, resulta algo obsoleta en el presente, sobre todo si se tiene en cuenta que hoy lo privado-subjetivo posee una carga política-colectiva irreconocida en el pasado. Tanto el análisis del corpus como su diálogo intertextual brindarán el espacio propicio para indagar al respecto.

En contraposición al carácter externo-colectivo de la narrativa memorial, se encuentra el diario, producción intimista por antonomasia. Acá, siguiendo la crítica, cabe distinguir el diario canónico del literario.⁷⁸ El primero conforma una modalidad escritural carente de función comunicativa, quien escribe se dirige a sí mismo, sea por motivos gnoseológicos, catárticos o recreativos. Su práctica es de uso y conocimiento privado, no verá la luz ni contará con lectores, rasgo que lo dota de un carácter a-literario. En contraste, el segundo tipo de diario adquiere el estatus literario⁷⁹ porque su interés se desplaza hacia lo público-comunicativo. Espacio donde operan otros criterios de existencia y posicionamiento social del texto como: mercado, circulación, gusto de los lectores, imagen autorial. Giro que para Hans Picard implica una transformación directa en la práctica diarística, pues el exhibir a otros lo íntimo-privado exige no solo filtrar lo vivido, sentido, experimentado para lograr un efecto o respuesta deseados, sino también reelaborar, manipular, trabajar la palabra en función de la interpretación-lectura del otro: proceso claramente inventivo que homologa o coloca el diario literario del lado fronterizo de la literatura ficcional. Picard señala que incluso el ejercicio de tomar notas para el diario, apuntes que funcionan como materia prima⁸⁰ del texto en cuestión, conforman en sí mismos una elaboración con fines literarios-estéticos.⁸¹ Premisa que invita a cuestionar la recurrencia de otras narrativas del «yo»

⁷⁸ Cfr. Hans Rudolf Picard, «El diario como género entre lo íntimo y lo público», 1616 *Anuario de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, n.º 4 (1981): 115-122. Acceso 07 enero, 2021. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd734>.

⁷⁹ De acuerdo con la crítica el filósofo suizo Henri Frédéric Amiel fue el primero en publicar un diario de este tipo en 1882.

⁸⁰ Cfr. Amelia Cano, «El diario en la literatura. Estudio de su tipología», *Anales de Filología Hispánica* n.º 3 (1987): 53-60. Acceso 07 de enero, 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1300735>

⁸¹ «Lo que determina el diario ya no es una percepción sensible de la que uno toma nota. La actividad de escribir está controlada en vistas al efecto que tienen que producir y sus contenidos están seleccionados con

(autobiografías o memorias) a este tipo de género / recurso discursivo.

Se suma a esta cartografía genérica la especificidad de la textualidad diarística asociada al tiempo. Lo prototípico de ésta descansa en el registro escritural al hilo del acontecer del día a día,⁸² su inmediatez, y la preocupación por fijar fechas y espacios de los hechos en la vida del «yo». Cualidad que inevitablemente le confiere fragmentación, pues no existe trama argumental, se desconoce lo que va a ocurrir, se vive y se fluye con la misma incertidumbre que en la vida «real». En consecuencia, la escritura en la marcha, al ritmo de los hechos que están ocurriendo ya mismo, tiñen de cierta incoherencia el texto, debido a la espontaneidad, la abreviación, el estilo telegráfico y mnemotécnico. Particularidades que delinear su práctica y función escriturales.

La función del diario es recoger la inmediatez de lo vivido antes de que el paso del tiempo borre, depure y elabore el mundo experiencial en función de nuevos parámetros vitales, de nuevos estados de la conciencia que arrasen los anteriores. El valor de las impresiones está precisamente en su contacto con la realidad inmediata, con todo lo que tiene de atomización, incoherencia y falta de perspectiva. Si manipulamos esa impresión deja de serlo. De modo que lo específico del diario es su dimensión fenomenológica, expresión de un aquí y un ahora concretos que la generan y explican.⁸³

Se desprende de ello que la «naturaleza» diarística y, en resonancia, su diferenciación con respecto a otras narrativas del «yo» como la autobiografía o las memorias se fundamentan en la ilusión-exigencia de la captación «precisa» y «exacta» de la realidad debido a la proximidad temporal entre los hechos y su registro en la escritura. Entendido así, el valor y carácter distintivo del diario recae sobre la anotación fiel y la interpretación momentánea,⁸⁴ donde no existe espacio para la búsqueda integral de sentido ni la reflexión retrospectiva,

miras puestas en una meta y una finalidad concretas. El presunto carácter aleatorio de apunte de diario se convierte ahora en una estratagema retórica» (Picard, «El diario como género...», 118).

⁸² Cano considera que quizás no es necesario cumplir con el rigor del día a día; sin embargo, es claro que no puede transcurrir largo tiempo entre los hechos y su escritura.

⁸³ Ana Caballé, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español* (Sevilla: Editorial Fundación José Lara, 2015), 848. Edición Kindle.

⁸⁴ María Álvarez llama la atención sobre este rasgo al contraponer la práctica diarística de registrar los hechos de la jornada o el pasado inmediato con la labor escritural autobiográfica, donde no se narran sucesos, sino experiencias, es decir, la interpretación de lo vivido. Apunta al respecto: la experiencia es « (...) algo que tiene significado, y puede haber muchas variedades y matices de significados, tanto la respuesta directamente emotiva como el efecto inmediato en términos de comportamiento o pensamiento, pero hay también una significación futura que puede salir a la superficie solamente después de mucho tiempo, y la que adquiere la experiencia retrospectiva. A todas estas clases de significados hay que añadir un último tipo, que es decisivo: el significado que adquiere un acontecimiento cuando se contempla con la perspectiva de toda una vida» (Álvarez, «La autobiografía y sus géneros afines», 449).

rasgos que se traducen en apego a las circunstancias y al sujeto, un modo de acercar el pasado al presente.

Subyace en dicha concepción, cuando menos, dos actitudes miopes: fiarse de la capacidad mimética del lenguaje (aprehensión de la realidad, de la verdad) y obviar que la escritura (aunque se trate de un registro inmediato) se deriva de un ejercicio hermenéutico, creativo, reflexivo. Se pierde de vista que el lenguaje constituye una representación, donde todo objeto, hecho o sujeto se convierte en signo, por lo que todo intento de asir un «yo» «no revela más que una figura imaginada, lejana y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado»,⁸⁵ incluso si solo han transcurrido unas horas. Reconocimiento que conduce de vuelta a la etapa *grafía* de los estudios literarios de la autobiografía, prisma o tamiz a través del cual se puede mirar / filtrar los corsés y las exigencias que definen los géneros literarios, en este caso el diario.

El carácter endeble, permeable e histórico (dinámico, cambiante) de los géneros literarios se torna más obvio al explorar otros contornos limítrofes. Tan solo dos años después del planteamiento de Lejeune sobre el pacto autobiográfico, en 1977, Serge Doubrovsky introduce dentro de la reflexión teórica literaria la categoría autoficción,⁸⁶ para describir con este neologismo cómo su novela *Fils* desafía el principio de la identidad nominal entre autor-narrador-personaje y llega a concebirse como una novela o relato que simula o aparenta ser una historia autobiográfica. En la contratapa *de Fils*, Doubrovsky manifiesta:

¿Autobiografía? No, ése es el privilegio reservado a los importantes de este mundo, al final de su vida y en un bello estilo. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la sabiduría y la sintaxis de la novela, sea tradicional o nueva.⁸⁷

⁸⁵ Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», 13.

⁸⁶ Cfr. Manuel Alberca, «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», *Cuadernos del CILHA*, n.º 7-8 (2005):115-127. Acceso 07 de enero, 2021. <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523003.pdf>

⁸⁷ Régine Robin citada por Leonor Arfuch, comp. *Identidades, sujetos y subjetividades* (Argentina: Prometeo Libros, 2005), 46.

Alberca, por su parte, conceptualiza la autoficción⁸⁸ como un «relato que se presenta como novela, es decir, como ficción o sin determinación genérica, que se caracteriza, a su vez, por poseer una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor-narrador-personaje». ⁸⁹ En este sentido, la autoficción representa un giro o desplazamiento de la intención autobiográfica, donde el autor no pretende ni sostiene que contará la «verdad», recurre tanto a datos biográficos auténticos como a otros ficticios; por ello, algunos hechos son comprobables, otros no. Imagina/crea sus muchas vidas posibles; no narra lo que fue, sino lo que pudo haber sido. En este espacio escritural, entra a figurar el pacto novelesco o de ficción, el verdadero «yo» autobiográfico –si existiera– se anula aquí: «Soy yo, pero no soy yo», «voy a contarles una historia de la cual soy protagonista, aunque nunca me ha ocurrido». Se parte del hecho de que la textualidad no es resultado del sujeto; sino al contrario, el «yo» es construido o articulado por el texto.⁹⁰

Estamos frente a la ficcionalización del «yo», la autofabulación, una historia irreal, indiferente a la «verdadera», si es que la hay. «El autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre. Al ficcionalizar la identidad y la experiencia vivida o imaginada, el autor se adhiere de manera descomprometida a un personaje de ficción que responde a su mismo nombre».⁹¹

Así la autoficción se define a medio camino, en el cruce transgresor de dos pactos: el autobiográfico y el novelesco, en el primero se rompe el principio de veracidad y en el segundo, el distanciamiento autor-personaje, pues el autor se dilucida en el texto. Es decir, nace a raíz del choque «antiético» de dos pactos, o más bien, de un pacto ambiguo, como lo denomina Alberca. Este rasgo, justamente, suscita varias interrogantes: ¿la autoficción podría funcionar como una renovación del género autobiográfico?, ¿constituye por sí misma un género literario al margen de sus dos progenitores? o quizá, como apunta Ana

⁸⁸ Noción ampliamente abordada por la obra compilada por Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2012), donde destacan las propuestas de: Manuel Alberca, «Las novelas del yo»; Vincent Colonna, «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)»; Philippe Forest, «Ego-literatura, autoficción, heterografía»; Philippe Gasparini, *La autonarración*; Marie Darrieussecq, «La autoficción, un género poco serio».

⁸⁹ Alberca, «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», 15.

⁹⁰ Cfr. Casas, *La autoficción...*

⁹¹ Alberca, «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», 18.

Casas, ¿se ha convertido en un cajón de sastre donde van a dar las formas «poco habituales» o «desajustadas» de lo autobiográfico?⁹²

Las respuestas a ello son bastante diversas⁹³ y distan, al menos por ahora, de llegar a un consenso en cuanto a la nomenclatura y enfoque de análisis: Gasparini sostiene que la autoficción conforma la novela autobiográfica posmoderna, una autonarración;⁹⁴ Marie Darrieussecq, discípula de Genette, la concibe como una variante subversiva de la novela en primera persona; Vicent Colonna postula la existencia de cuatro modalidades de autoficción: fantástica, biográfica, especular y autorial; Manuel Alberca la plantea como una de las formas de novela del «yo», junto a la autobiografía ficticia y la novela autobiográfica; mientras tanto, Pozuelo Yvancos la conceptualiza como figuración del «yo» (asociada a la fantasía, imaginación) y Philippe Forest la formula como ego-literatura.

Pese a esta discrepancia y variedad de perspectivas, los teóricos coinciden en remarcar la naturaleza subversiva del relato autoficcional, el cual muestra un interés preclaro por «deconstruir el discurso autobiográfico»,⁹⁵ sobrepasar las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía y romper con los esquemas de producción-recepción textuales. Propósitos evidenciados en la elección de técnicas anti-cronológicas, fragmentarismo, alteraciones en la focalización, paralepsis; la duda de la memoria del narrador (imprecisión); la desconfianza en la referencialidad del lenguaje, la imposibilidad del conocimiento individual y la reconstrucción de la historia personal; la problematización de la figura autorial y el planteamiento de su naturaleza como artificio.

⁹² Se refiere tanto a las formas paródicas como a aquellas donde no existe identificación manifiesta entre autor y personaje o donde tan sólo se sugiere; también en los casos donde pese a que «(...)la identificación sí se hace explícita, la presencia del autor no es protagónica (...), los que presentan una voz narradora propensa a la digresión y al comentario interno fácilmente atribuible al autor (...), o incluso los relatos donde, si bien el autor aparece ficcionalizado, se incluyen suficientes rupturas de la verosimilitud realista como para despejar cualquier duda acerca de su estatuto novelesco (...)» (Casas, *La autoficción...*, 10-11).

⁹³ Cfr. ibíd.

⁹⁴ Para Gasparini la autonarración trasciende la noción de género o categoría literaria, se trata de una forma contemporánea, el síntoma de una época, si se quiere un archigénero. «Narrarse, autonarrarse, consiste en hacer bascular la propia autobiografía en lo literario (...) verse como un personaje incluso si la base referencial es completamente real (...)» (Philippe Gasparini, «La autonarración», en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas (Madrid: Editorial Arco / Libros, 2012), 193-194).

⁹⁵ Cfr. Casas, *La autoficción...*

Lo apuntado conduce a la escritura autoficcional, a la «potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria (...)»⁹⁶ presente en la autobiografía. Al prescindir del orden de los hechos del pasado y el apego al guion de lo vivido, la autoficción no percibe la vida como un todo, posee fragmentos disjuntos que emplea como trampolines imaginarios para unir los trozos de sí y tender un puente entre lo real y lo ficticio.⁹⁷ Proceso en el cual surge la máscara, el disfraz, la omisión, la manipulación, lo entredicho, lo añadido. Al respecto cuestiona Alberca: «¿Podría ser la autoficción el reconocimiento explícito de que cuando se narra la vida propia es imposible no hacer «ficción» e imposible no mezclar lo recordado con lo inventado, lo soñado con lo deseado y esto con lo real?».⁹⁸

Como parte de este ajedrez autoficcional, el lector asume el papel de cómplice en la transposición de géneros (novela, autobiografía) y planos (ficticio, real). Comprende de antemano que los datos biográficos y contextuales, una vez insertos dentro del relato, transmutan en signos literarios; es decir, constituyen una representación-fabulación dentro del mundo narrado, de ningún modo un calco mimético de la realidad extradiagética (sin que ello descarte la eventual existencia de un nexo factual). De este modo, el lector concibe lo autoficcional como un hecho real y exige verosimilitud como parte del pacto novelesco, aunque también reclama cierta libertad (de interpretación), ya que su autor ha alcanzado su dosis también.

Tras delinear someramente los bordes fronterizos de la autoficción, conviene puntualizar siguiendo a las propuestas de Alberca, Arroyo y Pozuelo,⁹⁹ que la distancia genérica y con ella la diferenciación entre ficción y no-ficción no se reduce a que la primera narra hechos

⁹⁶ Julia Musitano, «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos», *Acta Literaria*, n.º 52 (2016): 105. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>

⁹⁷ «En la literatura lo real no va por un lado y lo ficticio por otro, lo podemos separar artificialmente, pero esa supuesta oposición se supera en el texto, y de cuyo resultado se enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario. La obra es el intento de unir esas dos esferas o de colmar el vacío entre ellas» (Manuel Alberca, «Las novelas del yo», en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas (Madrid: Editorial Arco / Libros, 2012), 124).

⁹⁸ Alberca, «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», 26.

⁹⁹ Cfr. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007); Susana Arroyo, «La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género» (tesis doctoral, Universidad de Alcalá, 2011). <http://hdl.handle.net/10017/16941>; José María Pozuelo, *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis, 1993).

imaginarios y la segunda hechos de la realidad extratextual, la separación entre ambas esferas obedece a paradigmas culturales e históricos. Reconocimiento que permite concebir el ejercicio autoficcional como resultado de la crisis del contrato mimético; una reacción frente al pacto novelesco y sus convenciones; una problematización de las funciones socio-históricas y culturales de la ficción; la noción de sujeto / subjetividad / verdad distintos a los del pasado, asociados en el presente a la multiplicidad y relatividad del paradigma «posmoderno». Un « (...) producto de una época donde se admite de forma más o menos explícita la imposibilidad de dar cuenta objetiva de la historia o de reconstruir una verdad con mayúscula».¹⁰⁰

El recorrido anterior permite recapitular aspectos claves para este estudio:

1. Los géneros literarios constituyen pautas culturales dinámicas tanto de interpretación como de creación, no son categorías inamovibles, responden a necesidades, búsquedas estéticas y paradigmas ideológicos cambiantes. Por ello, cuando Doubrovsky afirma que la autoficción conforma una «variante» posmoderna de lo autobiográfico, no solo adscribe las categorías genéricas a los procesos histórico-sociales que les dieron lugar, sino también recalca que las modalidades lecto-escriturales, de modo inexorable, varían a través del tiempo (en su forma, funciones, estrategias retóricas, límites).¹⁰¹

Admitir esto conduce a enmarcar el surgimiento de la práctica autobiográfica a un giro en el rumbo de las preocupaciones filosóficas, cuya atención se centra en el conocimiento introspectivo-trascendente del individuo y la búsqueda de la verdad; propósito que resuena y entra en complicidad con el poder y su interés de hacer pública la vida privada de hombres insignes (gobernantes, héroes, santos) sea para posicionar, enaltecer o resarcir sus figuras, fungir como modelo o ideal a un colectivo, o bien, ejercer control sobre los subordinados, como sucede con las monjas conventuales al estar forzadas a escribir sus vidas por mandato de un superior eclesiástico. Siendo así la autobiografía más que una

¹⁰⁰ Arroyo, «La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico...», 459.

¹⁰¹ Tal como lo concibe Todorov al afirmar que cada nuevo texto implica una modificación del género al cual pertenece. Cfr. Krauss, «Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios».

tipología de escritura conforma una respuesta oportuna a la búsqueda de su tiempo, cuyo centro gravitatorio y condición de existencia ontológica / literaria reside en la verdad (singular, con mayúscula) a la cual sirve el lenguaje desde su transparencia mimética.

No obstante, las circunstancias mutan al ser tocadas por el tiempo. Tal como Casas y Gasparini insisten en remarcar, la nominación autoficción se gesta dentro de un contexto posterior a los años sesenta, caracterizado por la búsqueda de la expresión individual y la libertad sexual, la quiebra de la confianza, el desgaste de los grandes paradigmas (creos religiosos, ideologías políticas) y la renuncia a la verdad absoluta (pensamiento alimentado por las críticas deconstruccionistas y psicoanalíticas que desestiman el «yo» como origen de la verdad del discurso autobiográfico). Así cuando lo autoficcional «aparece en escena» representa algo más que una puerta de escape a la imposibilidad de acceder a la verdad, inaugura una nueva relación del autor con la verdad, sustentada en la subversión de los pactos preestablecidos: la verdad es sustituida por « (...) la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones (...)».¹⁰² Y sucede lo impensable: se admite que «una especie de verdad» reside bajo la forma de ficción.

Partiendo de lo anterior, aceptar la naturaleza histórica y dinámica de los géneros literarios implica no asentir sin más a las nominaciones, sino someter al escrutinio y cuestionamiento toda clasificación. Trasladar esta premisa al desarrollo de esta investigación significa que al abordar las obras de Victoria Ocampo, Norah Lange y Alicia Jurado las redes intra y extra discursivas que han fijado sus textos como autobiografías / memorias dentro del sistema histórico-literario deben ser exploradas con minuciosidad. Este ejercicio no solo encierra la posibilidad de aproximarse a los textos desde sitios no pre-fijados, sino también permite descubrir conexiones y tender puentes con otras obras. Se trata de problematizar las categorías genéricas, no considerarlas una sentencia irrevocable, volverlas una clasificación incómoda, convocarlas a interrogatorio: ¿qué implicó para la crítica y sus respectivas épocas escribir-leer autobiografía o memorias?, ¿se trató de una elección por parte de las autoras, acaso una estrategia autorial o una clasificación antojadiza por parte de la crítica?

¹⁰² Casas, *La autoficción...*, 17.

En adición conviene aclarar que este estudio toma como punto de partida las categorías «autobiografía» y «memorias» para aproximarse a los textos literarios del corpus debido a cuatro motivos específicos:

a. Las obras literarias seleccionadas han sido catalogadas por las historias de la literatura como autobiografía, memorias o textos con elementos autobiográficos. En vista de ello, se ha considerado crucial partir de dichas clasificaciones, observar sus criterios y contextos, problematizarlos y plantear otros acercamientos que permitan ampliar sus lecturas particulares y estrechar los nexos entre las obras-autoras.

b. Algunos de los textos analizados en esta investigación evidencian la elección autorial del género autobiográfico / memorístico al incluirlo en el título de la obra, como es el caso de Victoria Ocampo y Alicia Jurado. Esta categorización *a priori* proveniente de sus autoras supone una inscripción (bautizo) textual frente a sus lectores y la crítica, hecho que marca un distanciamiento con respecto a las propuestas escriturales no catalogadas así por su autora, como sucede con los textos de Norah Lange, lo cual merece especial atención.

c. En distintos niveles y a partir de diversas estrategias retóricas las escritoras argentinas así como los diferentes estudios críticos han adjudicado a las obras del corpus una «intención autobiográfica» (una especie de compromiso autorial respecto a la relación vida-memoria-texto), aspecto que merece ser considerado y puesto en perspectiva tanto en la lectura de cada texto como en el análisis comparativo.

d. A nivel teórico-metodológico, resulta consecuente seguir la clasificación propuesta por la crítica y las historias de la literatura para las obras del corpus, pues ello justifica y permite aproximarse a «lo autobiográfico» en su doble dimensionalidad literaria y sexo-genérica, nexo del cual se desprende la apuesta de este estudio. Situar las obras del corpus dentro del espacio autobiográfico-memorial, de la mano de la categoría analítica cuerpo, posibilita explorar la relación género literario-autoría femenina, abordaje que plantea *ad portas* preguntas determinantes para la investigación. Si la escritura es por antonomasia un terreno masculino y escribir el «yo» no es una excepción: ¿de qué modo accedieron a la autoría las

escritoras del corpus?, ¿cuáles obstáculos enfrentaron?, ¿por qué decidieron escribir sobre su vida: por qué lo autobiográfico-memorial?, ¿qué precio pagaron? Y quizás una de las preguntas más trascendentes para el estudio: ¿de qué modo sus obras transforman, desde una mirada retrospectiva, la noción autobiográfica?

2. El género, en tanto modalidad de escritura-lectura, encierra en sí misma el ejercicio de una doble elección: ¿cómo escribir?, ¿cómo leer?, la primera recae sobre la figura autorial; la segunda, sobre el lector (especializado, el crítico o historiador literario; las sociedades; los editores; los traductores; los mercados). Siguiendo el trabajo de la crítica literaria y las historias de la literatura se sabe bien que en algunos momentos ambos procesos coinciden, sea porque el autor-texto muestra un apego a las reglas del género (por decisión voluntaria o impuesta; por preferencia o convención; por condescendencia o estrategia), o porque se ha implementado un consenso forzoso (se lee lo que quiere o conviene leerse). Dicho esto la categoría género literario despliega un carácter político (de un modo similar a la construcción sexo-genérica), en la medida que controla, filtra y clasifica no sólo cómo expresarse, sino también cómo interpretar.

A raíz de ello numerosas producciones literarias parecen no atender ni estar exactamente «sincronizadas» con los límites de las categorizaciones genéricas, sus propuestas irrumpen en los territorios de otras, se traslapan o se ensanchan como sucede con la autobiografía ficticia y novela autobiográfica. Dicho dinamismo y operatividad no obedece al azar, responde a propósitos estéticos específicos o a condicionamientos histórico-ideológicos. Sobre ello señala Alberca que el desarrollo del autobiografismo novelesco se inscribe dentro de un contexto socio-moral donde conviven la urgencia de expresión y la necesidad de ocultamiento. Espacio propicio para desplegar estrategias retóricas de disimulo y adiestramiento en el juego de mostrar y esconder (decir-callar). Todo ello en pos de esquivar cualquier señalamiento derivado de los tabúes morales. « Para no ser reprobado por exhibicionista, el novelista se oculta tras la máscara por pudor o por pura necesidad de autodefensa. En su origen la novela autobiográfica es deudora de la idiosincrasia liberal que fomenta el secreto y la ocultación, puesto que igual que reconoce la libertad a decir,

también consagra el derecho a no decir, a callar lo que se considera privado».¹⁰³

En vista de ello, no se trata simplemente de etiquetas, sino de cómo se desafían desde la escritura tanto convenciones sociohistóricas (acceso a la escritura, límites de expresión, dimensión pública-privada, moral) como genéricas (la capacidad autorepresentativa de la narración, los límites referenciales del discurso y el principio mimético). Por esto, cuando los géneros entran en contacto unos con otros, cuando sus límites se cruzan no sólo mutan sus prácticas, lo hacen simultáneamente los sujetos, las condiciones y los procesos que los acompañan: autores, lectores, mercado, recepción, noción de lo literario (naturaleza y función). Para ilustrarlo cabe mencionar que durante el siglo XX la novela personal adoptó estrategias retóricas de la autobiografía y ésta también implementó recursos estructurales y temporales de la ficción: « (...) yuxtaposición de secuencias según un orden arbitrario, interpolación de visiones imaginarias, inserción de fotografías, utilización de rúbricas, clasificación alfabética (como una variante de la anterior), listas e inventarios, retrato y biografía de terceros (...)».¹⁰⁴ No obstante, más allá de la toma de préstamos o intercambios, esta dinámica implica la formación de una fisura «epistémica» en la práctica autobiográfica, pues el autobiógrafo no sólo se percata de que el método cronológico le resulta insuficiente para contar-se, sino que la fragmentación temporal pone en vilo lo que antes manejaba como certeza. Como piezas de dominó caen una a una: la posibilidad de articularse como una unidad, de conformar un «yo», de contar la verdad de su vida. Asoma el artificio de los límites.

1.1.3. Problemáticas inherentes a la escritura autobiográfica-memorial

Las etapas de estudio de lo autobiográfico dejan entrever algunas problemáticas implícitas en la pretensión de narrar el «yo» vinculadas a la memoria, el tiempo y el lenguaje, eje en el cual profundiza este apartado, pues éstas intersecan las prácticas escriturales en estudio y su abordaje desde el cuerpo y la autoría.

¹⁰³ Alberca, «Las novelas del yo», 141.

¹⁰⁴ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage* (París: Editions du Seuil, 2008), 190.

Memoria: ¿qué es exactamente la memoria?, ¿qué supone su ejercicio? En el pensamiento platónico (*Teeteto* y *El sofista*) la noción *eikōn* remite a la memoria como representación – en el presente– de una «cosa» ausente; mas no sólo esto, la presencia de la «cosa» en el pasado implica también una marca o impresión como si se tratase de un bloque de cera (huella corporal, cerebral, cortical). Esto se asocia directamente con la postura aristotélica (*De la memoria et reminiscentia*, en *Parva Naturalia*), donde la memoria es concebida como afección (*pathos*), por ello constituye una representación de una «cosa» percibida o aprendida en el pasado. Siguiendo estas aproximaciones, la memoria implica el paso del recuerdo-«puro» (lo vivido, la experiencia) al recuerdo-imagen (representación de lo ausente-lo percibido). Esto significa que lo recordado no es exactamente lo ocurrido, sino más bien la «elaboración» o «creación» imaginaria a partir de lo impreso o percibido.¹⁰⁵ Es decir, la memoria implica transitar por la percepción- impresión-interpretación.¹⁰⁶

En cuanto pasada, la cosa recordada sería pura *Phantasie*, pero, en cuanto dada de nuevo, impone el recuerdo como una modificación *sui generis* aplicada a la percepción; desde este segundo aspecto, la *Phantasie* pondría en «suspense» (aufgehoben) el recuerdo, el cual sería por ello cosa más simple que lo ficticio. Tendríamos así la secuencia: percepción, recuerdo, ficción.¹⁰⁷

La naturaleza antes descrita resulta un tanto conflictiva, pues la memoria carga consigo una demanda utópica: la fidelidad a la verdad y el apego al pasado. A partir de ello se tiende a homologar recuerdo presente e impresión primera, cuando se trata de dos momentos y naturalezas distintas: presente-pasado, ausencia-presencia. No resulta viable «traer» la impresión «real» de la presencia pasada cuando, una vez convertida en recuerdo, ha

¹⁰⁵ Se alude a tres «pecados mnésicos»: atribución errónea, sugestibilidad y propensión. El primero supone el «fenómeno de recordar correctamente lo sucedido para situarlo en un momento o lugar equivocado, al considerar como propio algo que procede de fuentes externas (criptomnesia), o a reexperimentar episodios aparentemente ya vividos (*dejá vu*). (...) [La explicación a ello obedece a] un déficit de vinculación del recuerdo, (...) [por ello se recurre] a falsificaciones como pueden ser la transferencia inconsciente, el error de conjunción de recuerdos o ilusión de Frégoli. El segundo mecanismo de distorsión, la sugestibilidad, es la tendencia a incorporar información engañosa que procede de fuentes externas a los recuerdos personales. Y el tercer mecanismo, la propensión, es la reconstrucción del pasado para que encaje con las necesidades y opiniones del presente» (María Barahona; Antonio Cabaco; José David Urchaga y Elena Sánchez Zaballos, «El perdón de la memoria autobiográfica: la reescritura de los acontecimientos vitales», *Internacional Journal of Developmental and Educational Psychology*, vol.4, n.º 1 (2014):104). <http://dx.doi.org/10.17060/ijodaep.2014.n1.v4.594>

¹⁰⁶ Acá resulta pertinente la formulación de Butler sobre la relación escritura-memoria: « ¿Hasta qué punto la página sustituye a la memoria o se convierte en la figura a partir de la cual se entiende la memoria?» (Judith Butler, *Los sentidos del sujeto* (Barcelona: Herder Editorial, 2016b), 50).

¹⁰⁷ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Editorial Trotta, 2010), 73.

comenzado a vivir como imagen. Lo vivido será intraducible, «hay sólo memoria pero, en rigor, el pasado no existe. Nunca habrá existido en el presente, nunca habrá sido presente».¹⁰⁸ Si decimos algo sobre ello, será otro momento, otro relato, otro código que introducirá figuras y ficciones. En definitiva, la memoria está asociada más al presente que al pasado, a la imagen que desde la posición del «aquí»-«ahora» se conforma sobre «algo» que ya resulta en sí irrecuperable. «El poder de la memoria no reside en su capacidad para resucitar una situación o un sentimiento que existieron de veras, sino que es un acto constitutivo de la mente ligado a su propio presente y orientado hacia el futuro de su propia elaboración».¹⁰⁹

Adicionado a lo anterior, la memoria entra en camisa de fuerza cuando se espera de ella la «retención» casi absoluta de lo vivido, sobre todo cuando se trata de escrituras del «yo». Aun cuando la función memorística opera desde la selectividad y el olvido, el pacto autobiográfico –tal y como se desarrolló antes– prefiere pasar por alto esta condición y aferrarse al abordaje total de la vida a través del discurso, cuando todo ejercicio de «hacer memoria» es ya en sí mismo una distorsión, pues supone una opción entre muchas otras. ¿Qué media en esa «filtración»? ¿intereses?, ¿emociones?, ¿intenciones?, ¿olvido? Quizás conviene dejar abierta la pregunta, pues cada texto dará respuesta a ello o, por el contrario, intentará esconderla y quedará en el aire o a interpretación de sus lectores. «Si no podemos acordarnos de todo, tampoco podemos contar todo. La idea de relato exhaustivo es una idea performativamente imposible. El relato entraña por necesidad una dimensión selectiva (...) siempre se puede narrar de otro modo, suprimiendo, desplazando los momentos de énfasis, refigurando de modo diferente (...)».¹¹⁰

Conviene subrayar que la problemática no recae exclusivamente en la incapacidad de la memoria para registrarlo todo, existen hechos constitutivos que nos preceden y determinan, mas no es posible dar cuenta de ellos «de primera mano», pues son previos al desarrollo de las facultades autorreflexivas (concepción, alumbramiento, primera infancia, condiciones familiares y contextuales asociadas a estas etapas), por lo cual queda sujeto a la referencia

¹⁰⁸ Derrida, *Memorias para Paul de Man*, 69.

¹⁰⁹ Paul De Man citado por *ibíd.*, 70.

¹¹⁰ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 581-582.

brindada por otras personas, o bien, a la recurrencia de «puentes» imaginario-discursivos.¹¹¹ Tal parece que existen sucesos claves de «mi» vida que les pertenecen más a «otros» que a nosotros mismos. Aludimos antes a etapas primarias de la vida, mas sucede lo mismo con la muerte: « (...) será final narrado en el relato de los que me sobrevivan; me dirijo siempre hacia la muerte, lo que excluye que yo la aprehenda como fin narrativo».¹¹² Ante la imposibilidad práctica, la ilusoria pretensión de la autobiografía se desmorona no sólo por la incapacidad de guardarlo todo en la memoria, sino también por la privación de recuerdos claves para que ello pudiera resultar remotamente viable.

(...) mi relato comienza *in media res*, cuando ya han ocurrido muchas cosas que me hacen posible y hacen posible mi historia en el lenguaje. Siempre recupero, reconstruyo y me encargo de ficcionalizar y fabular orígenes que no puedo conocer. En la construcción de la historia me creo de otra forma e instituyo un yo narrativo que se sobreañade al yo cuya vida pasada trato de contar.¹¹³

Partiendo de lo expuesto, la memoria no es un ejercicio adscrito a la individualidad, que trabaja desde la soledad y la abstracción; todo lo contrario, los procesos memorísticos encarnados en cada sujeto se traslapan con la memoria colectiva¹¹⁴ compartida, heredada y también manipulada¹¹⁵ e impuesta desde el poder.¹¹⁶ Esta «mezcla» de memorias y tiempos, implicará –inexorablemente– un condicionamiento del recuerdo. Una determinada memoria cobrará forma dentro del torbellino de voces e imágenes (provenientes de percepciones, imposiciones, aprendizajes) que no le son exclusivas a un sujeto.¹¹⁷ La memoria abre la posibilidad de hurgar en «otros lugares», de acceder tangencialmente a otras vidas, revela

¹¹¹ Esta certeza es rastreable desde *Las Confesiones* de san Agustín, cuya narrativa abre así: «Este período de mi vida, que yo no recuerdo haber vivido, y que yo asumo a partir de las palabras de otros, y que, no importa cuán fidedigna pueda ser la evidencia, es todavía pura conjetura basada en el comportamiento de otros niños» (san Agustín citado por Bruss, «Actos literarios», 62).

¹¹² Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1996), 162-163.

¹¹³ Butler, *Dar cuenta de sí mismo...*, 60.

¹¹⁴ Cfr. Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004); Pierre Nora, *Los lugares de la memoria* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2008); Aleida Assman, *Cultural Memory and Western Civilizations. Arts of Memory* (England: Cambridge University Press, 2012).

¹¹⁵ Cfr. Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Editorial Paidós, 2008).

¹¹⁶ Adquieren especial relevancia las construcciones simbólico-identitarias asociadas a los nacionalismos, grupos étnicos y sociales, religiones; todo ello materializado en celebraciones, conmemoraciones, fiestas, rituales, símbolos, efemérides, monumentos, plazas, museos e instituciones (Estado, escuelas, iglesias).

¹¹⁷ De hecho, para Ricoeur existe un punto intermedio entre la memoria de vida de las personas individuales y la memoria colectiva, esto es: la memoria de los allegados, quienes «son los que aprueban mi existencia y cuya existencia yo apruebo en la estima recíproca e igual» (Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 173). Resulta central la memoria tejida alrededor de los antepasados, las familias, las generaciones; en suma, el árbol genealógico.

más de lo que quisiera o imagina. En este sentido, la memoria como propuesta escritural podría resultar poco inocente: pretende inscribir y hablar desde un lugar singular, el «yo», cuando, en realidad, quiera o no lo hace también desde la pluralidad.

En el ejercicio de la memoria existen factores determinantes que introducen variabilidad, como sucede con el tiempo y la emoción. La carga emocional (alegría, miedo, repudio, sorpresa) depositada en la impresión primera de la «cosa» o suceso pasado se convierte en detonante de la imagen o representación del recuerdo en el presente, inclusive en los procesos asociados a la retención y el olvido.

Los recuerdos y la realidad presente establecen una relación continua y recíproca, influyéndose entre sí y determinándose mutuamente de una forma constante. Los recuerdos están configurados por el momento presente y por la impresión psíquica específica del recuerdo individual, exactamente igual que el momento presente está configurado por recuerdos.¹¹⁸

Para comprenderlo mejor se podría visualizar la emoción como una especie de pintura capaz de «teñir» el recuerdo, de conferirle un color y tonalidad específicos. Desde el nacimiento del recuerdo, éste y la emoción resultan inseparables. Esto significa que recordar siempre será una operación más subjetiva que objetiva. Hay «una» verdad en juego, la del sujeto; no «la» verdad en singular, pues ésta se perdió en el tránsito presente-pasado. Lo expuesto permitiría afirmar que la memoria conforma una posición o mirada sobre lo vivido, un relato que refiere más a las «marcas» (impresiones corporales y afectivas) que a las «cosas» ausentes o los hechos acaecidos. Por ello, los hechos llegan a adquirir el valor que les presta la memoria.¹¹⁹

El reconocimiento de que «la memoria hace virtualmente de todo menos lo que se supone que debe hacer, esto es, mirar hacia los hechos del pasado y verlos tal como ocurrieron»¹²⁰ coloca en vilo aquella noción autobiográfica, que atada a lo mimético y quimérico, ansía que la vida y el pasado se vuelquen en la escritura. Cabría preguntar si «¿no es justo la escritura ese esfuerzo por soldar una nueva memoria a la voluntad (...)?».¹²¹

¹¹⁸ Olney, «Algunas versiones de la memoria...», 37.

¹¹⁹ Cfr. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965).

¹²⁰ Olney, «Algunas versiones de la memoria...», 41.

¹²¹ Butler, *Los sentidos del sujeto*, 50-51.

Pese a que el olvido es percibido inicialmente como una amenaza para la memoria, Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* acentúa la necesidad de resignificarlo como condición de la memoria. Así, desde una dimensión más abierta, el olvido puede ser visualizado como «recurso ofrecido al trabajo del recuerdo».¹²² Dicha aseveración puede proyectarse al trabajo de las escrituras del «yo»: ¿no es acaso el olvido una incitación a la escritura autobiográfica-memorial?, ¿no están autoimplicados memoria y olvido?, ¿recordar no presume olvidar unas «cosas» en pro de la memoria de otras?, ¿no olvidamos siempre que recordamos? Esto nos conduce precisamente a otro detalle sobre el olvido-memoria que, remite a su vez al tiempo, pero que no puede obviarse acá: los vacíos o saltos entre un recuerdo y otro (rupturas) y las estrategias narrativas que implica simular una continuidad o cronología en el proceso de rememoración.

Tiempo: Tal como se expuso, «hacer memoria» supone artificiosamente un movimiento en el tiempo, pues lo que «fue» ya no es, solo resta su ausencia o lo que es lo mismo su representación. El recuerdo al condensar supuestamente el pasado en una imagen presente acaba por ficcionalizar el tiempo, lo suspende de su fluir al crear «muros de contención» imaginarios. «Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en el espacio de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere «suspender» el vuelo del tiempo».¹²³

Tanto la práctica de la memoria como las escrituras del «yo» apuestan por hallar formas de permanencia¹²⁴ en el tiempo, respuestas a la pregunta ¿quién soy?, así como mecanismos para «fijar» el pasado, cuando éste resulta inaprehensible e inexistente.¹²⁵ La memoria es

¹²² Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 576.

¹²³ Bachelard, *La poética del espacio*, 41.

¹²⁴ «La potencial grandeza de los mortales radica en su habilidad en producir cosas –trabajo, actos y palabras– que merezcan ser, y al menos en cierto grado lo sean, imperecederas con el fin de que, a través de dichas cosas, los mortales encuentren su lugar en el cosmos donde todo es inmortal a excepción de ellos mismos. Por su capacidad de realizar actos inmortales, por su habilidad de dejar huellas imborrables, los seres humanos, a pesar de su mortalidad individual, alcanzan su propia inmortalidad y demuestran ser de naturaleza «divina» (Arendt, *La condición humana*, 31).

¹²⁵ «El pasado... nunca existió realmente: ha sido siempre una ilusión creada por la actividad simbolizadora de la mente». ¿Cuándo existe el pasado?, ¿cuándo ha existido?, ¿existió un pasado ayer?, ¿la semana pasada?, ¿hace uno o diez años? Verdaderamente no existió, no como pasado. Realmente «el pasado no existió nunca (...)» (Mandel citado por Olney, «Algunas versiones de la memoria...», 34).

siempre presente. Pese a lo fallido que resulta ser este incansable juego, el relato del recuerdo / su narrativa logra revelar cómo se organiza la experiencia en el tiempo, es decir, cómo los sujetos (en su dimensión particular y colectiva) sitúan su existencia en el devenir temporal: cómo se ven a sí mismos en relación con él, cómo los constituye, los «marca» o programa. «Considero la temporalidad como la estructura de la existencia –digamos la forma de vida– que llega al lenguaje en la narratividad, y la narratividad como la estructura del lenguaje –digamos el juego del lenguaje– que tiene como referente último la temporalidad. La relación es pues, recíproca».¹²⁶

Precisamente en este punto señalado por Ricoeur se halla el nudo de la problemática: somos en el tiempo, pero también somos tiempo (simultaneidad, *fluir*) y si intentamos decirnos en él recurrimos al lenguaje, un código secuencial. ¿Cómo hacer caber la explosión de lo múltiple en el orden de lo cronológico?, ¿cómo ajustar estos planos dispares? He allí uno de los retos más grandes de la literatura en general, no solo de la escritura autobiográfica-memorial. ¿Cómo registrar en la escritura el tiempo? Si me propongo relatar las memorias de la infancia, debo saber por dónde empezar. Esto quiere decir que no sigo ni la memoria ni el tiempo, empleo una organización dictada por las posibilidades del medio (la escritura), las características del género literario elegido, la creatividad o grado de experimentación discursiva, las intenciones narrativas, el contexto histórico, la tradición literaria... en fin, motivos extradiegéticos. Esto deja muy mal parado al pacto autobiográfico que asume una narración verdadera, apegada a los hechos «reales» e incluso constatables.

(...) la actividad de contar no consiste simplemente en agregar los episodios unos a otros. Ella construye también totalidades significantes a partir de acontecimientos dispersos. A este aspecto del arte de contar corresponde (...) el esfuerzo por «asir conjuntamente» los acontecimientos sucesivos. El arte de contar, como su contraparte el arte de seguir una historia, requiere en consecuencia que seamos capaces de separar una configuración de una sucesión. Esta operación «configuracional» (...) constituye la segunda dimensión de la actividad narrativa.¹²⁷

Ricoeur alude a la bidimensionalidad de toda narración: episódica y configuracional. La primera responde a la naturaleza del medio en el cual se inscribe el relato (la secuencialidad inherente al código lingüístico); mientras la segunda, entra en el ámbito de las estrategias

¹²⁶ Paul Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo* (Argentina: Editorial Almagesto, 1992), 6.

¹²⁷ *Ibíd.*, 23.

discursivas ficcionales requeridas para conferirle unidad narrativa al relato, crear puentes; pues nada ocurrió secuencialmente, sino de modo simultáneo. Mas, ante la imposibilidad de inscribirlo así, resulta necesario organizar la historia a través de recursos como: analepsis, prolepsis, historias intercaladas y fragmentadas, inclusión de otras historias, sueños, textos, discursos, reflexiones. El reconocimiento de ambas dimensiones insta la comprensión temporal y lingüística de toda narración, así como su asunción como proceso creativo, alejado de concepciones limitantes e ilusorias como el apego a la verdad, el pasado. «Trato de comenzar, entonces, una historia sobre mí misma, y empiezo en algún lugar, marcando un momento, intentando iniciar una secuencia, proponiendo, quizás, enlaces causales o al menos una estructura narrativa (...) ofrezco a otro una explicación en la forma de un relato (...)».¹²⁸

Por último, retomando lo factual de estar constituidos de tiempo / «ser» tiempo en relación con el ejercicio de la memoria se debe advertir que aun cuando resulte tranquilizador crear una ilusión de continuidad ininterrumpida en relación con el tiempo (la permanencia en él y la configuración identitaria), no logramos asirlo, nunca recordamos una misma «cosa» de la misma manera. Las experiencias vividas transforman forzosamente cómo percibimos desde el presente las imágenes-recuerdos. No somos los mismos de ayer y nuestros recuerdos tampoco lo son. Tanto la acumulación de experiencias como la distancia temporal resultan ser productivas, en la medida en que permiten crear nuevos modos de (re)configuración del recuerdo a partir de vinculaciones afectivas, puntos de reflexión, exigencias internas y externas de valoración de lo vivido. Esto significa que los recuerdos no se «pierden» con el tiempo o por culpa de éste, los recuerdos siempre están haciéndose en el presente, son recuperables siempre en otras formas. Los recuerdos no son atemporales ni eternos porque sus creadores tampoco lo son. Si prolongamos esto a la escritura autobiográfica-memorial se vuelve más complejo aún, pues la narración de la vida responderá al momento presente del ejercicio escritural y cobrará lugar únicamente durante el proceso de lectura, presente inmediato del recuerdo: «(...) el acto de leer es la contraparte del acto de escribir (...)».¹²⁹ Este instante de lectura-escritura tampoco escapará al tiempo, esto explica porque nunca

¹²⁸ Butler, *Dar cuenta de sí mismo...*, 94.

¹²⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (México: Editorial Siglo XXI, 2003), 83.

leemos ni interpretamos de la misma forma. La memoria en el tiempo es como una estrella fugaz en busca de su órbita.

Lenguaje: toda práctica del lenguaje implica, en sí misma, un tropo: representación, imagen de una «cosa» (metáfora o prosopopeya), no la «cosa» misma. En este sentido, el lenguaje tiende a alejar a las cosas de sí mismas, al tiempo que les confiere existencia como «algo» más, como «otra cosa». Esta naturaleza se torna aún más compleja cuando un ejercicio como el autobiográfico-memorial supone circunscribir la experiencia pasada a través de la escritura. ¿Cómo escribir la experiencia del «yo»? ¿cómo articular memoria-tiempo-«yo»? ¿cómo enfrentar la naturaleza limitante del lenguaje para compartir «algo» que una vez hecho imagen, una vez pasado resulta inaprehensible?, ¿qué escribo cuando creo hablar de mi experiencia, cuando creo hablar desde el lugar del «yo»?

Si bien, las experiencias¹³⁰ resultan «intransferibles» tal como se desarrollaron y fueron percibidas, el registro de éstas en el lenguaje alcanza inscribir su significado: «Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público».¹³¹ Siendo así, podría asumirse que « (...) el lenguaje es en sí el proceso por el cual la experiencia privada se hace pública. El lenguaje es la exteriorización gracias a la cual una impresión trasciende o se convierte en una expresión (...)»,¹³² pues «cualquier cosa que el hombre haga, sepa o experimente sólo tiene sentido en el grado en que pueda expresarlo».¹³³

Resulta pertinente preguntar ¿qué implica dicha transmutación?, ¿qué se halla en medio de la experiencia como impresión primaria y su expresión? Sin duda se trata de un proceso

¹³⁰ «La experiencia es algo global y de conjunto, no es sólo experiencia de pensamiento, de abstracción, de concepto, es más bien experiencia de vida en su conjunto, por tanto, de nuestra realidad emotiva, corpórea, sexual, fantástica e intuitiva. Si esta unidad, a veces, nos parece difícil de aferrar es porque ya desde el inicio se separa, se escinde, se hace parcial, de modo tal que nosotros hacemos siempre experiencias parceladas: por una parte nuestro pensamiento, por otra nuestra emotividad, el cuerpo, los sentimientos; lo público y lo privado, el trabajo y la vida íntima, lo que pensamos y lo que sentimos parecen no encontrarse nunca, o sólo se cruzan raramente y con fatiga» (Patrizia Violi, «Sujeto lingüístico y sujeto femenino», en *Feminismo y teoría del discurso*, editado por Giulia Colaizzi (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990), 137).

¹³¹ Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, 30.

¹³² *Ibíd.*, 33.

¹³³ Arendt, *La condición humana*, 16.

conformado por varios niveles superpuestos, conectados con algunos de los criterios ya desarrollados al referirnos a la memoria y al tiempo: creación de una imagen presente a partir de una impresión pasada; discontinuidad y fragmentación del recuerdo en el tiempo. A ello se suma el giro de la esfera privada a la pública, al llevar «mi» experiencia personal a un espacio colectivo. Pese a que ambas dimensiones responden a imposiciones sociales, exigencias, comportamientos aprendidos y convenciones dictadas por el poder, la distinción entre estas esferas « (...) es igual a la diferencia entre cosas que deben mostrarse y cosas que han de permanecer ocultas».¹³⁴ No todo puede ser dicho, existen prohibiciones, tabúes y normas de censura que tamizan el contenido de lo vivido. Por ello, las experiencias, antes de llegar a la expresión, deben someterse a procesos de filtración, modificación, adaptación.

(...) todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible. Para nosotros, la apariencia –algo que ven y oyen los otros al igual que nosotros– constituye la realidad. Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima –las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos– llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más frecuente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias, en la trasposición artística de las experiencias individuales.¹³⁵

Esto adquiere especial relevancia cuando hablamos de la escritura autobiográfica, pues este ejercicio como mirada retrospectiva de la vida, implica una «revisión», es decir, someter al escrutinio personal y, luego, colectivo las experiencias de vida. A pesar del yugo que carga en hombros el pacto autobiográfico, la separación temporal con respecto a lo vivido le confiere al «yo» autobiográfico una actitud no sólo distante, sino también reflexiva. Las experiencias de vida serán visualizadas desde la reflexión y la interpretación, así avanzarán hacia su expresión. En muchos casos incluso puede tratarse de una especie de reconciliación con el pasado, una búsqueda de unidad subjetiva, un modo de comprender qué ocurrió y cómo eso pudo constituir el «yo». Dicho análisis convierte en viable el paso de la experiencia al lenguaje, claro está que como expresión será «otra cosa», nunca la impresión primaria ausente ya para siempre. «Como resultado, la autobiografía es tanto el

¹³⁴ *Ibíd.*, 77-78.

¹³⁵ *Ibíd.*, 59.

proceso como el producto de asignar significado a una serie de experiencias, después de ocurridas, por medio del énfasis, la yuxtaposición, el comentario y la omisión».¹³⁶

Ahora bien, existe otra problemática desencadenada por el lenguaje dentro de la naturaleza autobiográfica-memorial: la inscripción del «yo». Lingüísticamente, los pronombres personales carecen de significado objetivo, no hay una definición universal, algo así como «aquel que ahora habla». Su única función es referir la oración completa al sujeto del acontecimiento verbal. Tiene un nuevo significado cada vez que se usa y cada vez que se refiere a un sujeto singular. «Yo» es aquel que al hablar se adjudica así mismo la palabra «yo».¹³⁷ No obstante, en la autobiografía, persiste la tendencia de asumir el ejercicio escritural como equivalencia del «yo». Es decir, cada experiencia de vida es parte del *puzzle* del «yo» y su sumatoria se iguala a la unidad «yoica». Dicha presunción es por demás un efecto alucinante de la creencia en la referencialidad del lenguaje:

«Yo» designa tan escasamente el referente de una referencia identificante como lo que parece ser su definición, esto es: «toda persona que se designa a sí misma al hablar», no se deja reemplazar por las circunstancias de la palabra «yo». No hay equivalencia, desde el punto de vista referencial, entre «yo estoy contento» y «la persona que se designa está contenta (...)».¹³⁸

Y es que al mirar con detalle, la premisa referencial funciona como un eje articulador de la concepción más conservadora de la autobiografía, cuya expectativa es el calco mimético de la vida del «yo», apegado absolutamente a la verdad. Esta posición niega sin reparo la naturaleza lingüística de la escritura y, con ello, la constitución performativa del «yo», donde éste se reconstituye cada vez que es invocado por la narración.¹³⁹ Cabe añadir que su configuración no depende exclusivamente del acto enunciativo, el «yo» adquiere «forma» dentro de una red de relaciones, normativas que operan sobre él y que intentan moldearlo y posicionarlo socialmente, tal y como ocurre con las narrativas sobre el control del cuerpo, la sexualidad, la identidad. Comprenderemos que todas ellas responden a un contexto concreto y, por lo tanto, conforman una variable que acompaña los procesos de escritura-lectura autobiográfica-memorial.

¹³⁶ Smith, «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», 96.

¹³⁷ Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, 27.

¹³⁸ Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 25.

¹³⁹ Cfr. Butler, *Dar cuenta de sí mismo...*, 94.

Si tomamos en cuenta las condiciones y problemáticas descritas acerca de la relación lenguaje - práctica autobiográfica, cabría sostener que quien procura dar cuenta de sí mismo, llegará a ser consciente, si no lo es de antemano, de cómo su implicación en la temporalidad social excede sus propias capacidades narrativas. Este hecho abre un intersticio: ¿no será acaso ese relato de vida una nueva versión del «yo»? o como lo cuestiona Judith Butler: « ¿[será que] la tarea consiste en cubrir a través de un medio narrativo el quiebre, la ruptura constitutiva del yo (...)»?.¹⁴⁰ Si así fuera, la autobiografía sería despojada de su título de género singular y se encontraría más cerca que nunca de las producciones ficcionales, se convertiría en la hermana mayor de la autoficción.

La escritura autobiográfica-memorial como práctica lecto-escritural muestra el carácter fragmentario del «yo» no sólo en su dimensión lingüística, sino también ontológica. ¿Cómo podría explicarse –desde el ejercicio narrativo- la fusión de lugares-vozes del «yo»? ¿cómo convergen autor-narrador-personaje en una misma dimensión si todos provienen de tiempos y representaciones distintas?, ¿qué clase de «yo» monstruoso perfila la autobiografía y las memorias?, ¿un Frankenstein?

Si es una escritura del yo, ese yo de la escritura es producto de una constante vacilación entre el *yo* autónomo (*yo* literario: *yo* autor / *yo* narrador / *yo* personaje) que cobra figura de consistencia y el *yo* escriturario que se ausenta. Y es evidente que este rasgo es común a todas las escrituras del yo (diario íntimo, memorias, cartas, autobiografía ficticia, novela biográfica), lo propio de la autobiografía es ausentar al sujeto de la escena de la escritura ocupada totalitariamente por el *yo condensado* del autor-narrador-personaje. El imaginario escritural de la auto-biografía produce esa densificación del yo que se simula continuo en una escritura que por definición –como toda escritura- es pura discontinuidad.¹⁴¹

El «yo» autobiográfico se distancia de sí mismo en el ejercicio lecto-escritural y conforma una marca de exterioridad del sujeto en su máxima interioridad y desde « (...) la paradoja de una alteridad constitutiva del sí (...) [se presenta] «sí mismo como otro»».¹⁴² Así la pretenciosa intención de escribir el «yo» desde la memoria / el tiempo / el lenguaje constituye una «tachadura»: $\cancel{y\circ}$. El «yo» autobiográfico, pese a sus deseos y artimañas, acaba siendo como cualquier signo, la representación de otra cosa, de otro «yo». « ¿No desaparece el «yo», en cuanto *yo*, desde el momento en que se confieren al enunciado dos

¹⁴⁰ *Ibíd.*, 98.

¹⁴¹ Nicolás Rosa, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres* (Argentina: Beatriz Viterbo, 2004), 50.

¹⁴² Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 363.

referencias de dirección opuestas, la una hacia la cosa significada y la otra hacia la cosa significante? De hecho, el deslizamiento estaba contenido en la definición del signo heredada de los antiguos: una cosa que representa a otra cosa». ¹⁴³

1.2. El género de la autoría y la escritura

1.2.1. Diferencia sexual como diferencia textual

Según lo expuesto, el género literario es más que una nomenclatura azarosa. Revela, sin proponérselo, criterios, mecanismos, redes, paradigmas, estructuras multidimensionales que confluyen en la configuración y práctica de «lo» literario. Su naturaleza normativa y delatora perfila el género como una relación de relaciones que demanda de la historiografía y la crítica menos aceptabilidad y mayor cuestionamiento. Para comenzar a desenmarañar esa red de implicancias cabe admitir que las narrativas del «yo», pese a sus divergencias y límites, concuerdan en reivindicar el lugar-relación: autoría-escritura. Y precisamente este binomio implícito en la denominación genérica «autobiografía» encierra en sí misma la reflexión de este estudio acerca de la práctica autobiográfica-memorial femenina, de allí la necesidad de detenerse a examinar los criterios que han definido no sólo la figura autorial, sino también su valor y función a través del tiempo.

Resulta clave mirar hacia atrás y ubicar en la tradición literaria dos concepciones de autor fuertemente arraigadas: el artesano y el inspirado. El primero, heredero de un conjunto de reglas poéticas y retóricas, seguía «al pie de la letra» la tradición e intentaba apegarse a la técnica de los modelos literarios, de allí que la imitación fuera uno de los grandes valores. El segundo, por su parte, nace de la consideración de que el autor era una especie de intermediario, a través del cual hablaban las musas o la figura divina. Estas concepciones, sabemos bien, rigieron el estatuto de lo literario durante siglos y concordaron en negarle al escritor la responsabilidad de su creación (fuese por seguir la tradición o por responder a la inspiración de «otro»); es decir, el autor no era dueño de su texto, no tenía poder sobre él.

¹⁴³ *Ibíd.*, 27-28.

Posteriormente, en el siglo XVIII se produce un giro en este paradigma a causa de la centralidad ocupada por el individuo a nivel social, filosófico y cultural. En el ámbito literario se evidencia en la búsqueda expresiva, la originalidad (en menoscabo de la imitación) y la redefinición de la figura del genio: «la inspiración comenzó a ser vista no como emanación de lo exterior o de lo superior, sino del interior del mismo escritor. La inspiración comenzó a ser explicada en términos de genio original, con la consecuencia de que la obra inspirada se convirtió, peculiar y distintivamente, en el producto –y en la propiedad– del escritor».¹⁴⁴

La estética romántica en consonancia con la individualización (en la historia de las ideas, la filosofía, las ciencias) y la aparición de la imprenta¹⁴⁵ elevan la instancia autorial a un rango antes insospechado: padre, dios, creador, propietario de su texto. El autor habla por primera vez en sus textos, ya no responde directamente a una tradición ni a un ente externo, sino a sí mismo, a su subjetividad. ¿No es acaso el mismo contexto que motiva el surgimiento de la escritura autobiográfica y la necesidad de situar la búsqueda de «la» verdad en el interior del «ser», en el «yo»?

El romanticismo (...) extiende el campo de conciencia estética y retórica del yo; introduce otra instancia mediadora en la literatura, la instancia del autor como personaje. Si esta ampliación del espacio literario se produce verdaderamente durante el romanticismo, entonces debemos suponer también que la relación entre los géneros literarios y no literarios se vio alterada.¹⁴⁶

No obstante, tiempo después la figura autorial es depuesta de su trono y condenada a muerte. La extralimitada creencia en la transparencia del lenguaje, en el supuesto control ejercido sobre él conduce a pensar que éste se encuentra al servicio, cuando sucede lo opuesto: el lenguaje determina al sujeto. Así lo declara Barthes en «La muerte del autor»: « (...) es el lenguaje, y no el autor, el que habla (...) [es] el lenguaje [el que] actúa, performa, no un «yo».¹⁴⁷ Pese a la posición doxológica sobre la preexistencia externa del autor al

¹⁴⁴ Woodmansee citada por Aina Pérez y Meri Torras, comp., *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2016), 281-282.

¹⁴⁵ «La reproducción estandarizada que aquella [la imprenta] posibilita y la unidad material que constituye el libro impreso permiten la afirmación de individualidad e incluso de originalidad que irá imponiéndose hasta el siglo XVIII, cuando la institución de los derechos de autor la venga a sancionar legalmente vinculándola a la propiedad» (Pérez y Torras, *Los papeles del autor/a...*, 23).

¹⁴⁶ Catelli, *El espacio autobiográfico*, 115.

¹⁴⁷ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Barcelona: Editorial

texto (y su conexión teleológica y lineal), la enunciación es el único tiempo existente, de ahí que el escritor moderno nazca de forma simultánea al texto.¹⁴⁸ Siendo así, el autor deja de ser un sujeto autónomo para convertirse en figura textual; acá la relación autoría-escritura se homologa a expropiación, pérdida identitaria. De este modo el genio creador al abismarse, deja de ser depositario de las claves interpretativas textuales que «cerraban» la escritura y es, justo allí, donde el lector entra en escena por primera vez: «El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor».¹⁴⁹

No tomará mucho tiempo para que el debate se dinamice y adquiera un sentido correlacional. Foucault, en «Qu'est-ce qu'un auteur?»,¹⁵⁰ describirá la autoría como una función ligada a los procesos históricos-culturales y performativamente construida. Esto significa que la figura autorial, antes visualizada en su relación especular con el texto, se circunscribe ahora a una dimensión que supera el hecho literario y que toma en consideración el proceso mediante el cual el autor crea-posiciona-negocia su propia imagen a la medida de su obra,¹⁵¹ cómo ésta es acogida por los lectores y cómo interactúa con la producción de significados, la construcción de imaginarios, los mercados y las nuevas búsquedas estéticas. De esta manera, Foucault reinserta al autor en el escenario, y aunque no le asigna un lugar protagónico, lo hace parte de la operación, lo institucionaliza. La figura autorial se vuelve en sí misma un texto: un corpus, un producto del sistema literario.¹⁵² El sentido es bidireccional: así como los autores producen textos, éstos producen autores. Este nuevo paradigma autorial se deriva de otras transformaciones asociadas al concepto y función de la literatura, ya no entendida como ejercicio expresivo-

Paidós, 2009), 77.

¹⁴⁸ Cfr. *ibíd.*, 79.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 83.

Conviene en este punto establecer un diálogo entre la postura bartheana y la premisa fundamental defendida por la etapa *auto* de la autobiografía: imposibilidad de decir-se en el lenguaje. Resulta claro que el puente entre ambas es la impugnación del carácter mimético del lenguaje y sus implicaciones: carácter verídico de lo narrado, autor como fuente de la verdad interpretativa, homologación vida del autor y textualidad. El rechazo al paradigma anterior modificó radicalmente el hecho literario y provocó el «acomodo» del trinomio: autor-texto-lector, donde éste último obtuvo lugar y «potestad» en relación con el texto.

¹⁵⁰ Cfr. Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», en *Dits et écrits* (París: Gallimard, 1994).

¹⁵¹ A esta «configuración» le sigue la «figuración», proceso donde el autor se pone en escena; es decir, donde personifica el discurso que ha creado para sí.

¹⁵² Tal como lo plantea Itamar Even-Zohar en la teoría de los polisistemas, desarrollada a partir de finales de los años setenta. Cfr. Itamar Even-Zohar, *Polisistema de cultura (un libro electrónico provisorio)* (Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2007-2011). <https://studylib.es/doc/7294636/itamar-even-zohar--polisistemas-de-cultura>

intelectual-trascendente, sino como producto social, inmerso en un sistema de intercambio de mercancías donde no sólo los textos circulan, sus autores también. Despojados, del misticismo y la genialidad que alguna vez lo engalanaron, el autor resucita como marca registrada (un nombre con fines promocionales, un fetiche). No habrá marcha atrás.¹⁵³

(...) Foucault relegó al autor a una función que regula la producción y proliferación de los discursos, dando a las producciones textuales un nombre y un espacio de existencia, también reintrodujo una autoría de tipo enfático y fuerte con la noción de fundador de discursividad (...).¹⁵⁴

Así el que alguna vez fue genio, luego tachadura de su propia escritura se metamorfosea en artefacto cultural, producto de su propio espacio literario y social (institucional, imaginario-simbólico), donde intentará hallar representatividad y reconocimiento. Hablamos entonces de cómo el autor se configura a partir del lugar que ocupa en relación con: los géneros literarios, los lectores, la crítica, el canon, la historia literaria, los grupos de escritores, el mundo mediático, los premios nacionales e internacionales, el mundo editorial, el mercado; es decir, su sociabilización en tanto artista, el autor como creación. El trabajo por realizar es arduo, no basta con escribir y publicar, el autor debe mercadearse a través de su obra (lecturas públicas, audiolibros, traducciones, adaptaciones), su imagen pública (publicidad, entrevistas), su auto-figuración (blogs, aparición en redes sociales, ensayos autobiográficos y de opinión).

Esto parecería tratarse de una exigencia contemporánea, ligada a la era digital y al consumo de masas, mas no lo es. Jean-Claude Bonnet asevera que escritores del siglo XVIII como

¹⁵³ Tanto Barthes como Foucault al descolocar la figura autorial como centro y origen de sentido se sitúan en un suelo común: la muerte de Dios nietzscheana (fin de la entidad trascendente), la deconstrucción del sujeto y la consecuente lucha por la visibilidad política emprendida por los grupos marginados socialmente. Así, un mismo escenario acoge la insistencia de los estructuralistas franceses por abolir la figura autorial y la tarea de las académicas que tratan de comprender los mecanismos de poder que habían/han impedido históricamente la autoría de las mujeres. Cfr. Mayte Cantero, «Salvo si susurra...: Reformulaciones contemporáneas de la instancia autorial», *Tropelías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015):134-139. http://dx.doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241148

Sin duda ello cambiará no sólo las preguntas, sino también determinará los lugares desde donde nos posicionemos para hablar sobre el ejercicio autorial femenino. Produce eco la pregunta retórica de García Hubard: «¿es posible hablar de la mujer-autora después de la muerte del autor?» (Gabriela García Hubard, «De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora», en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras (Barcelona: Icaria Editorial, 2019), 267).

¹⁵⁴ Ingo Berensmeyer, Gert Buelens, Marysa Demoor, «La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales», en *Los papeles del autor/a*, compilado por Aina Pérez y Meri Torras (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2016), 217-218.

Rousseau y Diderot «tuvieron que inventar modos de gestión de su obra y de su imagen (...)».¹⁵⁵ De hecho, la semilla brota en el siglo XV, con la invención de la imprenta en 1440 y el advenimiento de la singularidad artística en la era moderna; no obstante, tomará un poco más de tiempo para ocupar un sitio dentro de la teoría literaria.¹⁵⁶

Al final se llega a la conclusión de que el nombre del autor no hace referencia a una persona real sino que éste excede los límites de los textos, los organiza, y revela su modo de ser o, por lo menos, los caracteriza. Aunque señala claramente la existencia de determinados textos también hace referencia a su estatus dentro de una sociedad y una cultura [...] La función del autor es, entonces, característica de un modo de existencia, de un modo de circulación y operación de ciertos discursos dentro de una sociedad.¹⁵⁷

La reflexión trazada hasta acá, derivada del nexo autoría-escritura permite identificar los visajes que históricamente han cualificado la figura autorial, donde destacan los perfiles: genio, creador, autoridad, padre, hombre ilustre, figura pública, intelectual, hombre de letras. Listado que conduce a formular: ¿acaso ha habido un olvido?, ¿se ha omitido, intencionalmente, a la genio, mujer ilustre, escritora, figura pública-intelectual, mujer de letras? Lamentablemente, no. La configuración histórica del autor ha prescindido de las mujeres, hecho que evidencia la correlación escritura-autoría y género sexual, donde la diferencia sexual se traduce como diferencia textual.¹⁵⁸ Paradigma que se prolonga y moldea la conceptualización y ejercicio de la escritura autobiográfica-memorial, donde « (...) las marcas de género del «cuerpo que escribe» han determinado y determinan los modos de producir y de leer los *corpora* literarios y artísticos (...)».¹⁵⁹ Tal como lo asevera Derrida:

¹⁵⁵ Jean-Claude Bonnet, «El fantasma del escritor», en *Los papeles del autor/a*, compilado por Aina Pérez y Meri Torras (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2016), 334.

¹⁵⁶ Según Pérez y Torras los estudios acerca de la figura autorial se agrupan en tres ejes: los que versan sobre los textos fundacionales de Barthes y Foucault con una perspectiva teórico-filosófica: Séan Burke, Peggy Kamuf, Gérard Leclerc; los que manejan una perspectiva genealógica sobre la noción de autor: Martha Woodmansee, Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer; y en tercer lugar, los centradas en la imagen del autor, su espectacularización. Cfr. Pérez y Torras, *Los papeles del autor/a*; Aina Pérez y Meri Torras, «La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015): 1-16. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138.

¹⁵⁷ Foucault citado por Michael Sprinker, «Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía», *Anthropos*, n.º 29 (1991): 119.

¹⁵⁸ Cfr. Nattie Golubov, «Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista», *Mundo Nuevo. Revista de estudios latinoamericanos*, año VII, n.º 16 (2015): 29-48. Acceso el 08 de abril de 2019. <https://www.academia.edu/18929012>

¹⁵⁹ Aina Pérez y Meri Torras, eds., *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (Barcelona: Icaria Editorial, 2019), 9.

La cuestión del género literario (...) atraviesa de parte a parte el motivo de la ley en general, de la generación, en sentido natural y simbólico, del nacimiento, en sentido natural y simbólico, de la diferencia generacional, de la diferencia sexual entre el género, masculino y el género femenino, del himen entre los dos, de la relación sin relación entre los dos, de una identidad y una diferencia entre femenino y masculino.¹⁶⁰

En este sentido su puesta en marcha (re)produce género, calca y perpetúa las construcciones históricas binarias de lo «femenino» y lo «masculino» y, al hacerlo, sitúa a los sujetos en un sitio asimétrico.¹⁶¹ Siendo esta su naturaleza es esperable que la incursión de las mujeres a la escritura, en general, y a la autobiográfica-memorial, en particular, sea bastante precaria, no sólo porque implica acceder a un mundo «masculino» por antonomasia (intelectual, público, incompatible con las normativas de lo femenino), sino también porque «osa» escribir el «yo» desde ella misma, es decir, generar su propio significado. La autoría femenina conforma un desafío al orden social, una transgresión al reparto simbólico del mundo, su contradicción: « (...) la creación es el acto de la mente que trae algo nuevo a la existencia. La procreación es el acto del cuerpo que reproduce la especie. Un hombre concibe una idea en su cerebro mientras que la mujer concibe un niño en su útero (...)».¹⁶²

Desde la óptica falocéntrica, la escritura femenina quedará atrapada en el determinismo biológico: creación y reproducción serán mutuamente excluyentes. La pluma en mano de una mujer la convierte en un ser desquiciado, monstruoso, amenazante, pues cuenta con la posibilidad de crear signos y no ser simplemente una marioneta: «La mujer ha hablado «robando» el género e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre. Las mujeres han hecho esto porque no son solamente signos que sirven de medio de intercambio que subyace al orden fálico, sino también proveedoras de signos (...)».¹⁶³ Por ello, sin importar desde donde se mire, la escritura autobiográfica-memorial femenina representa, por demás, la superación de dos barricadas genéricas: la sexual y la literaria. Su abordaje y el de la autoría femenina, un cuestionamiento político del acto de la escritura.

¹⁶⁰ Derrida, «La ley del género», 18.

¹⁶¹ Cfr. Pérez y Torras, *¿Qué es una autora?...*

¹⁶² Aina Pérez, «Qué es una autora o que no es un autor», en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras (Barcelona: Icaria Editorial, 2019), 28.

¹⁶³ Smith, «Hacia una poética...», 94.

1.2.2. La parentética escritura-autoría «femenina»

De acuerdo con las líneas trazadas anteriormente, la configuración del género literario y la autoría han estado determinadas por el sexo-género, lo cual ha colocado en una posición parentética la autoría «femenina». Hecho que demanda dimensionar las producciones literarias desde una perspectiva teórica que admita, sin reserva, el sexo-género como categoría de análisis y pauta para el cuestionamiento de abordajes literarios conservadores. Resultaría inexcusable para este estudio centrado en la escritura autobiográfica-memorial femenina obviar este criterio que condiciona tanto la autoría como el género literario y el lugar de las obras-autoras en la historia de la literatura.

Una mirada retrospectiva permite ubicar dos hitos claves vinculados a la autoría femenina: la Ilustración y el surgimiento del feminismo moderno. Este último conforma un sistema de pensamiento centrado en cuestionar el orden simbólico tradicional y las construcciones patriarcales, buscar la representatividad de las mujeres (en plural) y visibilizar las luchas y demandas colectivas femeninas. Su origen se remonta al siglo XVIII y su búsqueda se teje paralelo al surgimiento del estado social moderno, tras la Revolución francesa, cuando las contradicciones de la doctrina ilustrada saltan a la vista y las mujeres se percatan de que se encuentran fuera del nuevo proyecto social, «(...) observaron con estupor cómo el nuevo Estado revolucionario no encontraba contradicción alguna en pregonar a los cuatro vientos la igualdad universal y dejar sin derechos civiles y políticos a todas las mujeres».¹⁶⁴

El ascenso de la razón solo sirvió para legitimar la superioridad masculina; en detrimento de la mujer que, dominada por un contrato sexual (patriarcal, religioso), le impidió constituirse como sujeto político. Al amparo de la racionalidad misógina se concibieron dos dicotomías ilustradas que cercenaron el destino de las mujeres y, por supuesto, su escritura: razón / naturaleza; espacio público / espacio privado. La estratificación de roles y espacios absorberá las distintas macroestructuras de la organización social (economía, política, educación, salud, religión, literatura) para garantizar la fijación de los sujetos y reducir al máximo las posibilidades de «movilidad» y resistencia. Uno de los textos feministas

¹⁶⁴Ana Miguel citada por Blas Sánchez Dueñas, *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX* (Sevilla: ArCiBel Editores, 2009), 38.

referenciales que ahonda en varios de estos aspectos es la obra de Virginia Woolf *Una habitación propia* [1929], en la cual la escritora examina con detalle cuáles condiciones son necesarias para la creación artística, una de ellas anunciada en el título de su ensayo.

El acceso a la escritura por parte de las mujeres ha sido un camino escabroso, pues han tenido todo en su contra: el matrimonio, la maternidad y el convento como único destino; el hogar como encierro; la emoción como naturaleza; la dependencia económica como forma de subsistencia (al padre o al marido). Este último punto es quizás el más remarcado por la autora inglesa: «La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres (...)».¹⁶⁵ De este modo, la carencia de autonomía ha operado como mecanismo para arrebatar la pluma a las mujeres. Certeza que conduce a Woolf a afirmar en 1929, desde su propia experiencia, que « (...) una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir (...)».¹⁶⁶

Más allá del sentido literal del enunciado, la mujer para entrar a la escritura debe tener una vida propia que comienza, justamente, con el hecho de contar con una habitación propia, con un espacio que legitime su trabajo intelectual. No es imaginable que la mujer escriba en la cocina entre cacerolas y sartenes; en el cuarto de costura, entre hilos y figurines; en el cuarto del bebé, entre pañales y biberones. Cuando Woolf demanda un espacio físico para la autoría femenina, lo proyecta también al plano simbólico, al reconocimiento de su vida y escritura. Abandera el derecho de: auto-representarse, romper con la especularización masculina,¹⁶⁷ asumirse como sujeto público-político: « (...) Ninguna actividad puede pasar a ser excelente si el mundo no le proporciona un espacio adecuado para su ejercicio. Ni la educación, ni la ingeniosidad, ni el talento pueden reemplazar a los elementos constitutivos de la esfera pública, que le hacen lugar propicio para la excelencia humana».¹⁶⁸

¹⁶⁵ Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Austral Editorial, 2018), 145.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, 10.

¹⁶⁷ Cuando las mujeres logran acceder a la escritura –tras luchas incansables y generacionales– comienzan por interrogar a los textos que las habían escrito. Justamente éste es uno de los alcances de la corriente literaria feminista «imágenes de mujeres». Para Mary Ellman, autora de *Thinking about Women* [1968] y pionera de ésta, resulta clave que las mujeres reconozcan en las obras literarias las tipologías, estereotipos, arquetipos, imaginarios, figuras de lo «femenino» (Eva, madre, virgen, bruja, loca, prostituta, doncella), pues sólo a partir de esa (des) identificación las mujeres podrán denunciar la falsedad de los modelos femeninos elaborados desde la pluma masculina, resignificarlos y crear nuevas imágenes / representaciones.

¹⁶⁸ Arendt, *La condición humana*, 59.

Aun cuando la declaración de Woolf se ubica noventa años atrás y revisa las condiciones de escritura de las mujeres del siglo XIX en Inglaterra, su cuestionamiento continua siendo pertinente,¹⁶⁹ en tanto las circunstancias que definen el proceso creativo de las mujeres incide / determina su ingreso a la escritura (obstáculos), el lugar dentro de la historia literaria (canon, tradición), la elección discursiva (género literario, temática) y, por supuesto, la recepción (crítica, valor, reconocimiento).¹⁷⁰ De hecho, la autora inglesa no es la única en insistir en la necesidad de revisar la influencia e impacto de las condiciones materiales en el ejercicio escritural, la corriente feminista marxista pone su foco de atención en ello, al igual que Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo* [1949], al insistir en la deconstrucción del contexto histórico y las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales, plataforma de la formación histórica de la categoría sexo-género.

La crítica norteamericana Kate Millet vuelve sobre ello, en 1970, con su decisiva obra *Sexual Politics*, donde lanza la reconocida consigna: «Lo personal es político». A partir de allí la lucha feminista deja de ser un hecho aislado y se enmarca en un contexto estructural, organizativo, social. La aproximación a la literatura desde este enfoque teórico también lo hará. Sobresale en esta línea el trabajo de Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* [1977], el cual plantea un acercamiento comparativo e histórico-social de un sinnúmero de obras de autoría femenina, donde se establecen diferencias entre las mujeres-escritoras, según su clase social, etnia y contexto, categorías tan significativas como el sexo-género. Abordaje que sugiere a esta investigación algunas preguntas: ¿cuentan las escritoras del corpus con las condiciones necesarias para ejercer su autoría?, ¿de qué modo varían estas condiciones según el contexto y el período histórico?, ¿cuál es el peso del sexo-género y la clase social en el ejercicio de la escritura de estas autoras?

¹⁶⁹ De acuerdo con Nattie Golubov, la dinámica existente entre la creatividad y las condiciones materiales ha sido motivo de estudio de « (...) la teoría de la recepción, la narratología, la lingüística, el postestructuralismo y el estructuralismo, el marxismo cultural, la deconstrucción y el psicoanálisis, que fueron algunas de las primeras fuentes teóricas que se incorporaron a la reflexión feminista. Más recientemente, la teoría feminista ha dialogado intensamente con teorías como el postcolonialismo, la teoría del actor-red, la ecocrítica, el posthumanismo, el giro afectivo, la teoría *queer*, la historia cultural y otras disciplinas como la antropología, la filosofía, la geografía o las neurociencias» (Golubov, «Del anonimato a la celebridad literaria...», 243).

¹⁷⁰ Cfr. *ibíd.*

En atención y diálogo con esto, Hélène Cixous en *La risa de la medusa* [1975] formula que el pensamiento, el discurso y sus prácticas funcionan por la oposición «masculino» - «femenino», de la cual se derivan roles y posiciones preestablecidas simbólicamente. No existen dos sexos, sino uno: el «masculino»; nunca ha existido lugar o especificidad para lo «femenino», a excepción de lo marginal, apunta Irigaray en *Ese sexo que no es uno* [1977]. Absolutamente todo se calibra desde dicho esquema, la literatura no es la excepción: «Y si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre. Hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico y lo literario: (en la medida en que significa, la literatura está regida por lo filosófico) y el falocentrismo».¹⁷¹

Resuena en este punto el trabajo de la escritora y académica estadounidense Joanna Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* [1983], el cual versa sobre las despiadadas estrategias-artimañas empleadas por instancias intra-extraliterarias para impedir o, cuando menos, deslegitimar la escritura de pluma femenina. Pese a que su ensayo se cimienta en obras en lengua inglesa, su análisis puede extrapolarse a esta reflexión y a la literatura latinoamericana. Veamos: para Russ, la plataforma de control-exclusión la conforman las prohibiciones, la negación de educación y acceso a recursos tanto económicos como materiales. Condiciones a las que se suma la obligación-destino de asumirse madre, una posición sociohistórica que procura disuadir a la mujer, devolverla a su sitio y, en última instancia, hacerla elegir entre su «feminidad» o la renuncia a ella. Si el tamiz anterior resulta insuficiente, se encienden las alarmas y se activa el protocolo que podríamos nombrar borramiento.

¿Qué hacer cuando una mujer ha escrito algo? Joanna Russ¹⁷² señala que la primera línea de defensa del sistema homoliterario es negar la autoría, estrategia que admite las más disparatadas aseveraciones: contrató a alguien para hacerlo, le pertenece a otro; el libro se escribió solo; el hombre que lleva dentro lo escribió. Si este primer movimiento no resulta

¹⁷¹ Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1995), 16.

¹⁷² Cfr. Joanna Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (España: Editorial Dos Bigotes / Editorial Barret, 2018).

fecundo, la «contaminación autorial» comienza a operar con saña. La escritura ejercida por una mujer se homologa a vergüenza, ridículo, sentencia y, por tanto, debe ser ocultada. El temor a ser señalada como mujer aberrante, presuntuosa o frustrada a nivel sexual¹⁷³ justifica servirse de tretas:¹⁷⁴ ocultar la práctica,¹⁷⁵ travestirse,¹⁷⁶ emplear un pseudónimo,¹⁷⁷ justificarlo¹⁷⁸ o disculparse por la afición hacia la literatura, recurrir a la modestia (argumentar desconocimiento, carencia de talento) o el auto-desprecio (presentar sus textos como modo de entretenimiento). Todos estos mecanismos en contra de la expresión femenina son formas de rebajamiento, cuyo móvil radica en conseguir que la mujer por sí misma asienta a la prohibición de incursionar públicamente a las letras.

Simultáneamente, el texto de pluma femenina es sometido al rasero de contenido, sobre él recaen atributos asociados a lo superficial, la falta de autenticidad, la gracia, la belleza, la sensibilidad, como supuesta prolongación de la «naturaleza» volátil de las mujeres. De modo consecuente, algunas temáticas y formas discursivas han sido «feminizadas», tal como sucede con la escritura epistolar, el diario íntimo, los versos en francés, todos ellos considerados carentes de intención creativa y racional; asociados a la repetición, la reminiscencia y al tema amoroso, sensitivo, cotidiano. Su «bajo nivel» les adjudica el rango de literatura menor,¹⁷⁹ ligera, subjetiva; artesanía, conversación, pasatiempo. Un arremedo

¹⁷³ Cfr. Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998).

¹⁷⁴ Cfr. Josefina Ludmer, «Tretas del débil», en *La sartén por el mango*, ed. por Patricia González y Elena Ortega (Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1984), 47-54.

¹⁷⁵ « (...) Este don que era un martirio tener que esconder, un don pequeño, quizá, pero caro al poseedor, y que se iba marchitando, y con él mi ser, mi alma» (Woolf, *Una habitación propia*, 53).

¹⁷⁶ « (...) Finch y Bradstreet se disculpaban por sus supuestas incapacidades mientras mujeres como Behn y Cavendish hacían gala de su rareza, las más rebeldes de sus descendientes del siglo XIX intentaron resolver el problema literario de ser mujeres presentándose como hombres» (Gilbert y Gubar, *La loca del desván...*, 79). Como fue el caso de George Sand y George Eliot y las tres hermanas Brontë (Currer, Ellis y Acton Bell).

¹⁷⁷ Bartrina refiere al caso de la escritora catalana Caterina Albert (1869-1966), quien recurre al pseudónimo Víctor Català para publicar sus textos. Este hecho evidencia, por un lado, la represión social existente en torno a la autoría, así como la necesidad (disfrazada de posibilidad) de expresarla travestida. Según Bartrina, Albert se valió de otro artificio: se reservó la categoría de amateur, táctica que le permitió « (...) en primer lugar, discrepar de las coordenadas estéticas del momento y, en segundo lugar, poder hacer y escribir aquello que quería escribir. Si era vista únicamente como aficionada, la autoría femenina no amenazaba al poder masculino» (Francesca Bartrina, «Caterina Albert vs. Víctor Català», en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras (Barcelona: Icaria Editorial, 2019), 169).

¹⁷⁸ «Admitía que era «solo una mujer» o protestaba que «valía tanto como un hombre»» (Woolf, *Una habitación propia*, 102).

¹⁷⁹ En contraposición al «arte mayor»: «(...) hombre, masculinidad, el hombre individual, individualidad, seres humanos, humanidad, la figura humana, humanismo, civilización, cultura, los griegos, los romanos,

discursivo que quizá —con cierta «gentileza»—llegará a ser catalogado como *thriller*, novela rosa, literatura infantil.

La filtración de contenido funciona de modo mancomunado con la falsa categorización. Obras y autoras, subestimadas por la crítica, reciben una etiqueta «equivocada» que las envía a la periferia, a los guetos literarios, lejos de la GRAN literatura. Esto justifica, muchas veces que la «generosa» y excepcional mención de las obras de las mujeres dentro de las historias literarias ocupe un apartado diferenciado del resto. Dicho gesto evidencia, por un lado, la extranjería de la autoría femenina y, por otro, la incompletud y distorsión de las historias literarias.

Ahora bien, si la obra de una autora de categoría «impropia» logra colarse en el canon, aún restan dos maniobras que se ponen en marcha: asegurar que se trata de un logro aislado,¹⁸⁰ o bien, reducir su trabajo literario a un único texto, por supuesto, a aquel que responde a los estándares tradicionales del eunuco femenino. « (...) Los criterios de selección son capciosos en sí mismos y con frecuencia conducen a elegir la parte de la obra de una autora que refuerza la noción estereotipada de lo que las mujeres pueden o deben escribir (...) [por ejemplo], si una escritora se presenta a sí misma como una voz pública y política, elimina esta faceta de su obra y destaca sus poemas de amor (...)».¹⁸¹

La infrarrepresentación de las mujeres dentro del canon literario así como el aislamiento de su figura autorial y obra impacta en la desvinculación entre las escritoras, sea dentro de una misma generación, o bien, con respecto a la trayectoria trazada por las antecesoras. Si las autoras flotan en su individualidad y se connotan como una excepción o rareza de su tiempo, queda coartada la viabilidad de tender redes, crear alianzas y contar con una

(...) cristianidad, trascendencia espiritual, religión, naturaleza, forma verdadera, ciencia, lógica, creatividad, acción, guerra virilidad, violencia, brutalidad, dinamismo, poder y grandeza (...)» (Valerie Jaudon y Joyce Kozloff citadas por Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, 206).

¹⁸⁰ Desde la mirada de Russ la minusvalía de la escritura de las mujeres se ve fomentada por la eliminación del contexto (las circunstancias, las búsquedas, los procesos) que acompañan y determinan el proceso creativo, « (...) escribir se separa de la experiencia, las escritoras son separadas de sus tradiciones y las unas de las otras, lo público se separa de lo privado, lo político de lo personal, todo ello para imponer [a conveniencia] una serie de criterios absolutos» (ibíd., 212).

¹⁸¹ Ibíd., 128.

tradición literaria:¹⁸² «Cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna y cada generación de mujeres cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez».¹⁸³

En suma: por asignación histórica casi «irrevocable», la mujer despojada de cualquier viso de racionalidad es colocada entre paréntesis, al margen de la escena social y sentenciada al repliegamiento en su propia casa, vientre, emociones; mientras, el hombre adquiere como cualidades inherentes a su «naturaleza» la capacidad de engendrar pensamientos y la creatividad. El ordenamiento literario, en osmosis con el sistema ilustrado y sexo-genérico, declara incompatible «lo femenino» (procreación) con el desempeño artístico e intelectual (creación). El resultado de la ecuación: «la pluma [transmuta en] pene metafórico»,¹⁸⁴ una prolongación del poder patriarcal, que cedido al autor se equipara a ser el «padre» de los textos. ¿La mujer y su escritura? Un paréntesis en una nota al pie.

1.2.3. Parir hijos textuales: la metáfora del parto creativo

En 1932 la mexicana Frida Kahlo (1907-1954) pinta el cuadro *Henry Ford Hospital*,¹⁸⁵ en el cual se autorrepresenta tendida en una cama de hospital, desnuda y ensangrentada tras sufrir un aborto.¹⁸⁶ De su vientre se suspenden seis hilos rojos conectados con elementos asociados a esa experiencia: el feto de su hijo no nato, los órganos y partes de su cuerpo

¹⁸² Para algunas teóricas feministas la noción de tradición literaria resulta problemática. Ya sea que se procure crear una tradición literaria femenina o que se pretenda insertar las producciones textuales de las mujeres dentro del canon. Al respecto alega Carme Font Paz: 1. « (...) cualquier narrativa de tradición (o tradiciones) reinscribirá inevitablemente planteamientos ahistóricos y esencialistas sobre las experiencias de las mujeres (...) [y] el problema radica en que, al crear una tradición literaria femenina, invocamos sin querer conceptos estéticos que están íntimamente relacionados con el orden social que se quiere superar» (Carme Font Paz, «Genealogía de las autorías femeninas en los siglos XVII-XVIII: ¿Historiografía o ecología autorial?», en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras (Barcelona: Icaria Editorial, 2019), 77); 2. ««Feminizar» el corpus no es solo una cuestión de incluir a mujeres autoras en él, sino también entender más profundamente los canales de gestación y difusión de la autoría del sujeto mujer (...)» (ibíd., 93).

¹⁸³ Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, 173.

¹⁸⁴ Gilbert y Gubar, *La loca del desván...*, 18.

¹⁸⁵ Óleo sobre metal. Forma parte de la colección del Museo Dolores Olmedo, en la ciudad de Xochimilco, México.

¹⁸⁶ Se afirma que ello obedeció, en gran medida, a los efectos de la poliomielitis (padecimiento contraído desde muy joven), así como a las secuelas de un accidente de tránsito sufrido en 1925.

involucrados en el alumbramiento, la figura del pintor Diego Rivera (1886-1957),¹⁸⁷ representado por una orquídea y un instrumento ginecológico que connota la intervención médica. El trasfondo de este primer plano lo compone un cielo ennegrecido, turbio y pesado, causado no sólo por el dolor que supone el motivo central del cuadro, sino también por el humo «capitalista» emanado por las fábricas e industrias ubicadas en el horizonte. La crítica más extendida ha acentuado el carácter subjetivo de esta pintura, la ha limitado a ser expresión de sufrimiento y muestra de frustración ante la imposibilidad de ser madre. Y aun cuando no se desestima esta carga emotiva, restringirla a ella la condena a llevar el corsé de lo pretendidamente «femenino»: sensibilidad lacrimosa, en este caso. No obstante, al tomar distancia de dicho anclaje, la pintura sobrepasa la expresión del dolor, de la pérdida. *Henry Ford Hospital* encarna un hijo, la pintura, la creación femenina. El ejercicio pictórico en sí mismo logra convocar dos maternidades: la creativa y la reproductiva (pese a que esta última no llega a su culminación). He aquí su carácter metafórico y político.

En consonancia con la sección anterior y el preámbulo creado a partir de esta significativa pintura de Frida Kahlo, este apartado analiza las implicaciones subyacentes en la metáfora de la creación artística-estética como parto, la cual establece una triangulación entre las dimensiones maternidad, cuerpo y autoría femeninos. Quizá el punto de partida se halla en la analogía excluyente implícita en la división cuerpo-mente trazada por la filosofía, cuyo eco lo determina-alcanza todo: biología, religión, racionalismo, patriarcado, capitalismo. Los sujetos y sus mundos se anudan alrededor de la analogía que reza «cuerpo es a mujer como mente es a hombre» y el espacio literario no es la excepción. El cuerpo femenino se equipara a reproducir hijos, no ideas. Se posee útero o cerebro, no ambos.

La creación es acto de la mente que trae algo nuevo a la existencia. La procreación es el acto del cuerpo que reproduce la especie. Un hombre concibe una idea en su cerebro, mientras que una mujer concibe un niño en su útero, una diferencia marcada por la designación posindustrial de la esfera pública como dominio de los hombres y de la esfera privada como lugar de las mujeres. El cuerpo fecundado es necesariamente femenino; la mente fecunda es el dominio del genio (...).¹⁸⁸

¹⁸⁷ Pintor mexicano, pareja de Frida Kahlo y padre del hijo no nato.

¹⁸⁸ Susan Stanford Friedman, «La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario», en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras (Barcelona: Icaria Editorial, 2019), 177.

El mundo binario descrito no podría operar con tal eficacia sin la retórica de la maternidad, constructo discursivo, político y cultural que convierte la posibilidad biológica de concebir en mandato, en destino; en vez de constituir una decisión consciente, una alternativa o elección. Tal como apunta Lina Meruane¹⁸⁹ procrear conforma la única contribución cívica de la mujer, la única función que la convierte en un eslabón clave dentro del sistema capitalista y patriarcal, al mismo tiempo que en su títere. El sistema se sostiene a partir de la explotación de las mujeres, cuyo valor recae en la fertilidad de su cuerpo, puesta al servicio de modo obligatorio y gratuito. La «loable sembradora» obtiene en pago su propio borramiento, la expropiación de los medios de producción y su consecuente destierro de la autoría textual.

La puesta en marcha de los mecanismos de ostracismo autorial femenino, basados en el imperativo materno, supone de entrada una prohibición, pero para quienes opten por transgredirla significa un dilema: maternidad o escritura, los bebés o las letras.¹⁹⁰ Dentro de este hermético paradigma, elegir la segunda se tiñe de culpa y egoísmo, pues significa renunciar a la vocación femenina (no abrazar el sacrificio y la entrega por otros) y anteponer su voluntad a lo preestablecido para ella (su confinamiento y cuidado de los hijos). A regañá dientes el sistema lanza a la escritora a la periferia, donde flota en el limbo, pues quedarse con la pluma no la hace acreedora de autor-idad y traicionar su propia naturaleza la convierte en una especie de «anti-mujer».

Cabe imaginar que la tensión derivada de este modelamiento es mayúscula, logra atravesar tanto el cuerpo físico de las mujeres como su corpus autorial. Con respecto al primero, no sorprende hallar «una estirpe de autoras latinoamericanas sin-hijos» (como lo llama Meruane), marcadas por la rareza y la libertad sexual: Norah Lange, Armonía Somers, Josefina Vicens, Victoria Ocampo, Gabriela Mistral, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi, Alejandra Pizarnik, Diana Bellessi y Elvira Hernández.¹⁹¹ Ellas no se encuentran solas, las acompañan «las escritoras-con-hijos», mujeres que en-carnaron, literalmente, la pretendida

¹⁸⁹ Cfr. Lina Meruane, *Contra los hijos* (Barcelona: Penguin Random House, 2018).

¹⁹⁰ Cabe advertir que esta disyuntiva se impone exclusivamente a las mujeres-escritoras, pues el ejercicio de la «paternidad» textual no ha condicionado el desempeño de la paternidad biológica. La diferencia radica en que el destino sexo-genérico para los hombres no deriva de su capacidad reproductiva, sino intelectual.

¹⁹¹ Meruane, *Contra los hijos*, 103.

imposibilidad de fecundar hijos y textos: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Diamela Eltit, Pía Barros, Rosario Castellanos, Elena Garro.¹⁹² Su osadía las posiciona como madres «divididas», «a medias», «deficientes», quienes asumieron «egoístamente» otras opciones que las apartan de su rol «esencial». En suma, una madre «incompleta». Cargar con dicho estigma se añade a las dificultades materiales y espacio-temporales que implica ajustar el rol materno y el trabajo creativo, hecho que explica, muchas veces, la decisión de interrumpir por períodos determinados o indefinidos la labor escritural, no sin algún destello de culpa.

En referencia al segundo, el corpus autorial, la retórica materno-femenina ha instaurado en el cuerpo de las mujeres su propio condicionamiento y ha desencadenado un sentimiento pendular que va de la incapacidad, a la inferioridad de no «servir» para la escritura, de «no estar hecha para...». La in-corporación –literal– de este discurso no sólo dificulta el acceso de las mujeres a la autoría, sino también, le resta fuerza, poder. Disuadir y excluir *ad portas* es justamente su cometido. Gilbert y Gubar denominaron este fenómeno «ansiedad hacia la autoría»,¹⁹³ un miedo extremo a no poder crear, a no tener nada qué decir, a no saber cómo, a quedar aislada o destruida en el acto mismo de la escritura. Este corpus de autora permite, cuando menos, dimensionar el impacto y alcance de las grandes narrativas para fijar los cuerpos-sujetos al paradigma sexo-binario.

No obstante, sabemos bien que no todo ha sido silencio y estatismo. La resistencia de las mujeres ante el sistema (patriarcal, capitalista, médico, religioso, literario), así como el precio descontado por ellas a lo largo de la historia deja como huella reivindicaciones que, pueden llegar al presente de forma sutil, no por ello sin una carga política. La metáfora del parto creativo-intelectual parece ser muestra de ello: «La fertilidad de la letra femenina

¹⁹² *Ibíd.*, 108-111.

La obra de esta escritora chilena se detiene a analizar las condiciones que determinaron el ejercicio autorial de algunas mujeres-escritoras y la relación de este rol-práctica con sus cuerpos (sexualidad, maternidad). El estudio se refiere a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Josefina Vicens, Marosa di Giordio.

¹⁹³ Este temor se distancia de la «ansiedad hacia la influencia» sensación que, de acuerdo con Harold Bloom, podía sufrir el artista («masculino») en relación con sus predecesores y la tradición literaria. No obstante, las mujeres no llegaban a experimentarla porque la autoría femenina además de ser considerada una rareza, una excepción, brindaba un espacio sumamente estrecho para trazar una tradición de mujeres-autoras.

estuvo siempre reñida con los imperativos de la reproducción. Se decía que las mujeres sólo debían parir hijos de carne y hueso mientras los hombres daban a luz hijos-libros sacados del «vientre de su imaginación».¹⁹⁴

Al mirar atentamente la metáfora del parto creativo se descubre que ésta, aunque se apoya en los mismos conceptos que fundan la identificación mujer-cuerpo-reproducción, también puede ser leída como un modo de desafiar, de modo tangencial, la antigua analogía cuerpo: mujer:: mente: hombre. La figura metafórica se despliega cuando dicha fórmula analógica, en apariencia «natural» e indivisible, es seccionada. Cuando se mueven piezas individuales, no bloques binarios, cuando un tópico no condiciona al otro, cuando se ceden posiciones y se sobrepasa la división milenaria creatividad vs. procreación; masculino vs. femenino. El desplazamiento cobra lugar a partir de la acción «parir»: dar a luz, dar vida, engendrar, gestar, ya no connatural a un sexo-órgano, sino a una posibilidad humana, múltiple, plural. «Parir» no será, en este sentido, una función exclusiva de las mujeres, los hombres pueden parir literariamente; tal lógica figurativa admite invertirlo y prolongarlo hacia las mujeres, quienes no darán a luz únicamente hijos de carne y hueso, sino también hijos-textos, hijos-pinturas como Frida Kahlo en *Henry Ford Hospital*.

Por supuesto, resulta inevitable que dicho «acomodamiento» no repercuta en la concepción corporal; cuerpo-mente no son tan distintas después de todo, son matrices (útero y vientre imaginativo), origen de vida-conocimiento. Se escribe y se da a luz con un mismo órgano: una matriz (ya no pene ni útero), a la metáfora parece no interesarle ese detalle. En suma, la audaz lectura-deconstrucción de la analogía «primordial» propuesta por la metáfora del parto creativo humaniza¹⁹⁵ (y democratiza, si se quiere) el acceso de la mujer a la autoría y devuelve al cuerpo, ya no femenino ni masculino, tan solo humano, un lugar central. ¿Una coincidencia o un puente?

¹⁹⁴ Meruane, *Contra los hijos*, 111-112.

¹⁹⁵ Susan Stanford en su estudio «La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario» comparte un análisis que aporta otra mirada a la propuesta aquí. Para esta autora la metáfora del parto intelectual puede ser leída de maneras no sólo distintas, sino opuestas, dependiendo de quién se encuentre detrás del texto, es decir, si se trata de un hombre o una mujer. Desde su perspectiva, la comparación masculina entre creatividad y procreación equipara ambas funciones como si fueran valoradas de igual modo, cuando no es así, lo cual contribuye de manera disimulada a perpetuar la separación; mientras la metáfora de las mujeres tiende a deconstruirla.

1.3. Corpo-grafías: cuerpo político, cuerpo lecto-escritural

Las interconexiones tejidas hasta acá nos colocan en el nudo teórico de esta aproximación a la escritura autobiográfica-memorial de pluma femenina: el cuerpo. Hemos llegado a él a través del reconocimiento de la doble naturaleza del género autobiográfico-memorial (literario y sexo-genérico) y su vínculo determinante con el ejercicio de la autoría femenina. Ocuparnos seguidamente de las posturas teóricas feministas y filosóficas contemporáneas que, desde el lenguaje y el poder, inscriben al cuerpo como categoría política y lecto-escritural, permitirá cerrar la triangulación analítica propuesta para este estudio: escritura autobiográfica- memorial, autoría, cuerpo.

No cabe duda, el cuerpo como lugar de existencia y experiencia siempre ha estado presente en la historia de la humanidad. Sin importar el espacio geográfico-temporal, las distintas culturas «se han hecho cargo de él», lo han «entendido», «tratado» de múltiples formas. El cuerpo ha sido una constante en el pensamiento, como lo podrían ser otras preocupaciones «universales»: la muerte, el dolor, el amor... o –quizás más–, pues ninguna de ellas tendría lugar sin lo corpóreo. Y es que cabría preguntar ¿qué hecho humano no atañe el cuerpo?, ¿qué no pasa por el cuerpo? En respuesta a ello, a través del tiempo, se ha tejido una red dialógica que ha ensayado concepciones, prácticas, modelizaciones a tono con los valores imperantes en los distintos períodos históricos. Hecho que confirma, por un lado, su naturaleza discursiva y sociocultural y, por otra, su carácter cambiante-maleable.

La ilusión de realidad evidente que nos da hoy en día el concepto de cuerpo proviene esencialmente de dos razones: primera, la oposición tajante que se ha establecido en nuestra tradición occidental entre el alma y el cuerpo, lo espiritual y lo material. Después y correlativamente, el hecho de que el cuerpo, todo él volcado sobre la materia, es signo de un estudio, esto es, que ha adquirido el estatuto de un objeto científico, definido en términos de anatomía y fisiología.¹⁹⁶

Es posible «situar» el cuerpo en los diferentes períodos de la historia y comprobar de modo fehaciente cómo desde la antigüedad hasta el presente el cuerpo ha sido dicho-leído desde posiciones estratégicas: la Filosofía (Platón y la distinción cuerpo-alma; Aristóteles y la

¹⁹⁶ Vernant citado por Rodrigo Zapata, «La dimensión social y cultural del cuerpo», *Boletín de Antropología*, vol.20, n.º 37 (2006): 255. Acceso el 08 de abril de 2019.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/6898>

separación forma-sustancia);¹⁹⁷ el cristianismo (heredero del pensamiento platónico del «cuerpo como cárcel del alma», vislumbra de modo contradictorio el cuerpo como un obstáculo para la salvación y como medio de perfeccionamiento);¹⁹⁸ el racionalismo (al abandonar la visión teocéntrica coloca al hombre y la razón como motor del mundo y convierte el cuerpo en realidad anatómica, fisiológica, una frontera entre el «yo» y el «otro»);¹⁹⁹ la modernidad (desde el racionalismo cartesiano,²⁰⁰ «Pienso, luego existo», supone la ruptura entre sujeto-cosmos-los otros).²⁰¹

Pese a la trascendencia y carácter revolucionario otorgados al pensamiento cartesiano, Foucault, a partir de sus estudios *Vigilar y castigar* [1975] e *Historia de la sexualidad*

¹⁹⁷ En el período clásico, Platón postula la diferencia entre cuerpo (mundo corporal) y alma (mundo espiritual). Dicha dualidad le confiere un carácter degradado a la dimensión corpórea, considerada un «obstáculo» del crecimiento espiritual; de allí que la finalidad de todo ser humano consista en alcanzar liberarse de las exigencias del cuerpo y sus limitaciones. De modo similar, Aristóteles, mediante la teoría del hilemorfismo, asegura que todo ser material se compone de materia y forma; la primera no existe sin la segunda, y la forma tan solo es a partir de un material. En este sentido, el alma o psique conforma la sustancia; mientras el cuerpo es la forma subordinada a la sustancia.

¹⁹⁸ En la Edad Media, el concepto de cuerpo como «cárcel del alma», propuesta por Platón y secundada por Aristóteles, es abrazada por el cristianismo. El cuerpo carnal constituye el abominable vestido del alma, signo de deseo y pecado; por ello, el alma ha de servirse de él. Precisamente, en ello se sustenta la mortificación corporal: ayuno, maceraciones, privación alimentaria, colocación de silicios, inmersiones en agua helada, aislamiento. Su finalidad reside en encarnar el sacrificio de la Pasión de Jesucristo y, a partir de esto, unirse a la divinidad, lograr la salvación. Tal como apunta Alain Corbin et al. se trata de una «retórica del odio al cuerpo» que exige colocarlo en escena, teatralizarlo a partir de los modelos medievales del ascetismo. Siendo así, el cuerpo como lugar de experiencia religiosa adquiere un carácter ambivalente, ya que se mueve entre el desprecio y la liberación. Lo espiritual se gesta a costa del cuerpo. Cfr. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. Del Renacimiento al siglo de las luces*. Vol. I (Madrid: Ediciones Santillana, 2005a).

¹⁹⁹ A partir de 1750 el cuerpo es concebido como un conjunto de órganos, tejidos, sistemas y células; sede de procesos fisiológicos y bioquímicos. Concepción que abandona la antigua medicina enfocada en la existencia de cuatro humores (sangre, bilis, flema, atrabilis) para introducir la anatomía, la patología, la medicina clínica, la exploración interna del cuerpo (autopsias, práctica que había dejado de efectuarse desde el siglo III a.C. a causa de la prohibición de la Iglesia Católica), el estudio de la mecánica corporal (órganos, glándulas, músculos), especializaciones médicas, desarrollo instrumental: espéculo uterino, estetoscopio, termómetro, rayos X, microscopio. «Sin dejar de lado sus conquistas evidentes, se suele considerar que el desarrollo extraordinario de la fisiología experimental contribuyó a la deshumanización de una medicina que se interesa más por los procesos, las leyes químicas que gobiernan el cuerpo humano, que por el enfermo en su totalidad y en su experiencia vital. Además, presentan el organismo como una máquina viva formada por una acumulación de elementos orgánicos» (Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*, vol. II (Madrid: Ediciones Santillana, 2005b), 41).

²⁰⁰ Descartes, en *Las pasiones del alma* [1649], postula la separación cuerpo-alma, donde el primero queda reducido meramente a la suma de funciones mecánicas; mientras, el alma adquiere el rango de ente pensante, independiente del cuerpo.

²⁰¹ Pese a ello, algunos filósofos como Hume, Locke, Berkeley adscriben el cuerpo como una entidad sensible, intuitiva. Sobresale dentro de este paradigma, la figura de Spinoza, quien se aparta del dualismo cuerpo-alma y propone la existencia de una sola sustancia para ambos, con lo cual pretende eliminar la pseudosuperioridad del alma sobre el cuerpo.

[1976], niega que el sujeto pensante ocupe la centralidad del discurso moderno. Desde su perspectiva, ese sitio es asumido por el cuerpo. Para el filósofo francés, en las sociedades modernas²⁰² el cuerpo constituye el eje en torno al cual giran consteladamente poder, ideología y economía. El cuerpo, como objeto de poder, es producido por éste para ejercer control sobre él de modo biopolítico. Es decir, el cuerpo es creado para ser manipulado y asegurar con ello tanto la continuidad como las ganancias del sistema capitalista (el cual le exige utilidad / productividad a los cuerpos, a diferencia del mundo monástico, donde prima la renuncia del cuerpo).

[De hecho, el capitalismo] no habría sido posible sin la inserción controlada de los cuerpos en la maquinaria de producción y sin la adaptación de los fenómenos de la población a los procesos económicos. Pero ello no era todo lo que éste requería; necesitaba asimismo el crecimiento de ambos factores, su reforzamiento, así como su disponibilidad y docilidad; debía contar con métodos capaces de optimizar las fuerzas, las aptitudes y la vida en general, sin que al mismo tiempo hiciese más difícil su gobierno.²⁰³

Como base del plan estratégico se halla la ciencia médica, en perpetua complicidad con la industria farmacopornográfica (tal como apunta Paul B. Preciado,²⁰⁴ a la luz de Foucault), ambas bajo el supuesto manejo de «la verdad» sobre el cuerpo (fisiología, diagnóstico, tratamiento, posología, cuidados, prevención) administran y regulan los usos del cuerpo: su disciplinamiento, su «corrección». A partir de los siglos XVII y XVIII se tejerán múltiples redes de dominación individuales: psiquiatras, nutricionistas, ginecólogos; y colectivas: escuelas, hospitales, asilos, prisiones. Con una doble careta todas ellas se pronuncian desde la búsqueda del «mejoramiento y saneamiento» individual y social, al tiempo que ejercen sobre los cuerpos una violencia tan insana como institucionalizada. Como evidencia de ello hallamos la nomenclatura médica de las «enfermedades» que, de acuerdo con los distintos contextos y los valores ideológicos, nombra lo «peligroso, amenazante» para atacarlo. Pues

²⁰² «Foucault registra un corte histórico decisivo entre el régimen sociopolítico anterior al siglo XVIII, donde el sexo existía como una actividad y una dimensión de la vida humana, y un régimen moderno, que arranca desde entonces hasta hoy, en donde el sexo se establece como una identidad. Cuando en el siglo XVIII las pestes y las hambrunas empezaron a hacer desaparecer la población, las energías del poder se concentraron en mantener a raya a la muerte y se ocuparon de normar la vida: el sexo regulado aseguraba la reproducción de la vida (...) [Posteriormente,] esas leyes jurídicas se transformaron en instancias de poder productivo que generaron identidades para ser controladas, garantizando [sic] el crecimiento de los regímenes regulatorios» (Marta Lamas, «Cuerpo: diferencia sexual y género», *Debate feminista*, vol.10 (1994): 25. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1792>).

²⁰³ Foucault citado por Bryan Turner, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 200.

²⁰⁴ Cfr. Paul B. Preciado, *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2020).

lo que no se nombra no existe. Por ello «aparecen» en el radar: la locura, la histeria, la menopausia, las perversiones sexuales, la homosexualidad, la depresión, el estrés.

Aun cuando reparar en la urgencia de vincular poder y cuerpo constituye un valioso aporte de Foucault al debate sobre el cuerpo, resulta un tanto «sospechoso» y reprochable que en su propuesta la conexión con el género esté del todo ausente.²⁰⁵ Sin afán de restarle crédito a su trabajo, parece que dicho «enfoque» nunca ocupó un espacio en su agenda, quizás porque su inclusión se deriva de una lucha que no lo movilizó. Recordemos que a mediados de los años setenta, mientras Foucault discutía sobre el poder, sistema penitenciario y medicina psiquiátrica, las feministas –tal como se refirió en un apartado previo– ancladas aún a la «diferencia sexual», secundada por la ciencia médica a la cual atacaba Foucault, emprendían una lucha por sus derechos (participación política, educación, acceso a la autoría). Irónicamente estas preocupaciones teóricas nunca se cruzaron.

Cuerpo político: El palimpsesto corporal descrito hasta acá estaría incompleto sin una dimensión más que atraviesa todas las anteriores y que adrede había sido obviada. Hablamos del estatus político del cuerpo, introducido por el feminismo desde sus orígenes y que germina con la desnaturalización del sexo-género.

En esta línea, resulta crucial y destacable el posicionamiento y trabajo teórico de la filósofa estadounidense Judith Butler para quien ha resultado imprescindible reconocer que el sexo asumido –por la doxa– como elemento biológico, no es «algo natural» equiparable «al destino» (se tiene pene se es hombre, se tiene vagina se es mujer); no, el sexo es género también. ¿Qué significa esto? Sexo y género son constructos sociales, donde no opera una relación causal. «El género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo / cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una

²⁰⁵ «Foucault no se interroga sobre la diferencia sexual, e ignora que al definir un sexo en contraposición al otro, dentro de la lógica del género, se establece una regulación diferenciada de la sexualidad, con una doble moral. Por eso, a pesar de lo estimulante y acertado que resulta su análisis histórico deconstructivista de cómo la sociedad europea construye cierto significado sobre la actividad sexual, el trabajo de Foucault tiene la limitación de no comprender la dimensión del género» (Lamas, «Cuerpo: diferencia sexual y género», 26).

superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura».²⁰⁶ En otros términos, el género conforma una relación, no un atributo individual. Los sujetos no son «por sí mismos», son producidos socioculturalmente a través del tiempo, mediante prácticas discursivas y procesos de representación excluyentes. Si el lenguaje «hace mientras dice», los sujetos están haciéndose performativamente de acuerdo con las normas reguladoras (falocentrismo, heteronormatividad).

El primer efecto de esa construcción reside en la naturalización de la materialidad corporal. El cuerpo sexuado, tras el velo de lo «natural» e «innato», pretende cubrir las tácticas operacionales de su construcción y mostrarse como hecho prediscursivo incuestionable, cuando claramente no lo es. El cuerpo como «una situación»²⁰⁷ (algo que ocurre o, más bien, algo que está ocurriendo) es producto de los dispositivos lingüísticos que desde las marcas de género «hacen significar» los cuerpos como entidades naturales. Género y cuerpo se hallan imbricados, al punto que el lenguaje, desde la reiteración, generiza los cuerpos: «El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas –dentro de un marco regulador muy estricto– que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser».²⁰⁸

Quizás, como sociedad, nunca terminemos de saldar la deuda con el feminismo. En las últimas décadas, ha desarrollado una revisión epistemológica de los presupuestos que sustentan la razón occidental, enfocada en una operación bidireccional: marcar sexogenéricamente la noción de sujeto e historizarla. Esto significa «ubicar cada una de las concreciones socioculturales en el interior de una red de prácticas interconectadas e interactuantes que funcionan en un específico punto en el tiempo y el espacio, para mostrar cómo sus efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticas».²⁰⁹ Esta labor colosal le confiere al cuerpo un nuevo estatus político que conduce a reconocer que la ocupación política del cuerpo ha operado históricamente de modo dispar: los cuerpos de las mujeres y

²⁰⁶ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Editorial Paidós, 2016a), 55-56.

²⁰⁷ *Ibíd.*, 57.

²⁰⁸ *Ibíd.*, 98.

²⁰⁹ Giulia Colaizzi, ed., *Feminismo y teoría del discurso* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990), 14.

los hombres no habían –ni han– contado con el mismo significado / valor político. Por ello, cuando Foucault responsabiliza al poder de este juego de dominación, no asiste a su propia acusación, de lo contrario, habría señalado que todos los sujetos somos partícipes, piezas-posiciones claves del poder, no sólo la medicina, las escuelas, el sistema penitenciario. El poder está en todas partes, se cuela por doquier... ¿cómo?

Ya advertía Roland Barthes en la lección inaugural impartida, en 1977, en la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France sobre la irrisoria «inocencia» moderna de hablar del poder como una entidad unitaria, tangible, aprehensible, cuando en realidad resulta escurridizo, infesto, omnipresente hasta en lo más trivial de nuestra cotidianidad. El poder alcanza esa naturaleza casi demoniaca porque se inscribe a través del lenguaje «o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua (...) [y no logramos ver el poder en ella] porque olvidamos que toda lengua es una clasificación y que toda clasificación es [*per se*] opresiva».²¹⁰ Y esto último tanto el feminismo²¹¹ como Foucault lo señalaron. Así el *texto* sexo-género-deseo se inscribe en los cuerpos a través del lenguaje. El poder por medio de las normas de control «sitúa» los cuerpos dentro del tejido social, los materializa.

Cuerpo lecto-escritural: Andrea Ostrov,²¹² siguiendo el trabajo de Judith Butler y el aporte de las teóricas feministas, plantea la urgencia de visitar y crear un viraje conceptual en la denominada «*écriture féminine*», noción que propuso la existencia de una escritura femenina diferente a partir de la inscripción de los ritmos corporales de las mujeres en sus textos, tal como lo plantearon Irigaray,²¹³ Cixous,²¹⁴ Sandra Gilbert y Susan Gubar.²¹⁵ La

²¹⁰ Roland Barthes, *El placer del texto* (México: Siglo XXI editores, 1996), 118.

²¹¹ «En este sentido mi tesis es que feminismo es teoría del discurso, y que hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad» (Colaizzi, *Feminismo y teoría del discurso*, 20).

²¹² Cfr. Andrea Ostrov, *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (Argentina: Alción Editora, 2004).

²¹³ En su texto *Ese sexo que no es uno* [1977], la teórica francesa aboga por la necesidad de hallar un lugar «femenino», al ejercer un trabajo desde el lenguaje. Se refiere específicamente a plantear otra economía de sentido, *otra* escritura, basada en el cuestionamiento de la relación jerárquica originada a partir de la diferencia sexual, es decir, una escritura que produzca *su* sentido, que no reproduzca lo hegemónico. Esta idea se asocia directamente con otras posturas de la crítica feminista. En primer lugar, la asunción de un empleo diferenciado del lenguaje por parte de mujeres y hombres, que implicaría, a su vez, la existencia de un estilo propio de escritura femenina, basada en las especificidades de apropiación del lenguaje (léxico, expresiones, temas, estilo, carácter senso-expresivo). En segundo lugar, el convencimiento de la existencia de modos de escritura-lectura marcados por el género y la necesidad de crear un «lenguaje propio», muchas veces asociado

encomiable búsqueda de la especificidad escritural de las mujeres encauzó la mirada teórica hacia una concepción esencialista, cuyo horizonte supuso «lo femenino» como «marca» identificable y permanente. De allí que su mayor preocupación se centrara en rastrear las marcas del cuerpo femenino en la escritura, en su efecto: la sexualización del texto y, con ello, la generalización determinista de un modo de escribir-mujer.

Antes de caer en la tentativa de juzgar desde el presente este posicionamiento, resulta acertado circunscribirlo dentro del paradigma de la «diferencia sexual» (fundada en la asignación de atributos connaturales y privativos de acuerdo con el orden sexo-género), lógica que promovía únicamente dos movimientos: la defensa de uno de los sexos o el enfrentamiento entre ambos. Para salir de allí se debía romper con la idea preconcebida de la naturalidad sexo-genérica, ello se igualaba a trasladar la responsabilidad de la biología al lenguaje (cómplice portavoz de otras estructuras ideológicas), encargado de imprimir sobre los cuerpos biológicos las construcciones genéricas legitimadas culturalmente. Tan sólo ese salto epistemológico generaría un giro en la concepción escritural / autorial «femeninas». «Las marcas de femineidad que el concepto de «escritura femenina» intenta rastrear en los textos escritos por mujeres (...) deberían pensarse, inversamente, como marcas discursivas, como trazos de escritura que la cultura imprime sobre los cuerpos de las mujeres».²¹⁶

La inversión que supone el paso de la sexualización del texto a la textualización del cuerpo confirma simultáneamente el poder materializador de la escritura y la dimensión textual del el cuerpo sexuado. Así cuando las teóricas de la *écriture féminine* proponían la «particular economía libidinal de las mujeres (...) como marca específica de la femineidad textual,

a la analogía de los fluidos corporales como productores de la esencia discursiva genuina y diferenciada. Irigaray apela la urgencia de practicar la «diferencia sexual» mediante la autorrepresentación y la politización de la experiencia.

²¹⁴ «Escribir, acto, que no sólo «realizará» la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad. Con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel del culpable (culpable de todo, hiciera lo que hiciera: culpable de tener deseos, de no tenerlos; de ser frígida, de ser «demasiado» caliente; de no ser las dos cosas a la vez; de ser demasiado madre y no lo suficiente; de tener hijos y de no tenerlos; de amamantarlos [o no]...) Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír» (Cixous, *La risa de la medusa*, 61-62).

²¹⁵ Cuando ambas teóricas postulan que la pluma es un pene metafórico, la afirmación pronunciada frente al espejo devuelve una pregunta: ¿si esto es así, entonces, con qué órgano escriben las mujeres?, ¿acaso desde el útero?, ¿es este el sitio desde el cual asumen la maternidad textual?

²¹⁶ Ostrov, *El género al bias*, 23.

[ésta] ya resultaba ser en sí misma un texto, una construcción discursiva, una marca escrita en el cuerpo. Es decir, la materialidad misma del cuerpo femenino surgía como efecto de ese discurso sobre el cuerpo».²¹⁷ En síntesis: toda escritura implica la escritura de un cuerpo. Un cuerpo que se escribe se materializa como texto (o corpus, para Ostrov). Y, en la medida en que existe conciencia de ello, las huellas y marcas corporales se cartografían y dan lugar a la reescritura, desde donde es posible « (...) desnaturalizar el cuerpo, recuperarlo del dominio de lo «natural», de lo «dado» (...) historizarlo y mostrarlo como construcción cultural. La reescritura es, en este sentido, una escritura en disidencia».²¹⁸

Ahora bien, cabe preguntarse: Si la lengua es el nudo que (des)ata todo y somos lenguaje, ¿sólo el género se adscribe a nuestro cuerpo?, ¿cuáles otros textos somos? Veamos: Antes de nuestro alumbramiento, nuestros padres conocen nuestro sexo y han elegido un nombre. Aun no nacemos, pero ya existimos socialmente. Al venir al mundo, esas marcas textuales se adhieren al cuerpo. Como prueba material-formal de ello se extiende un documento donde figuran estas inscripciones legales y civiles.²¹⁹ Así el lenguaje nos ha anticipado, ha trazado un camino, obligándonos a llenar una categoría preexistente que ocupamos sin ser consultados, involuntariamente, en respuesta a «otros». Su naturaleza y operatividad, desde donde quiera que se le mire, es violenta y obcecada.

Ser llamado por un nombre es también una de las condiciones por las que el sujeto se constituye en el lenguaje (...) al ser llamado por un nombre se le ofrece a uno también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social, se le inicia a uno en la vida temporal del lenguaje, una vida que excede los propósitos previos que animaban ese nombre.²²⁰

Si miramos de cerca, toda nominalización es siempre un acto excluyente, pues trabaja tal y como el lenguaje está estructurado, en oposición, en relación con otro significativo, como lo postulaba Saussure. Así, el nombre «María» brinda una posición que niega tajantemente las otras posibilidades nominales, al tiempo que le asigna otras marcas que se desprenden del

²¹⁷ *Ibíd.*, 12.

²¹⁸ *Ibíd.*, 13.

²¹⁹ «La expresión es tan apropiada que lo que llamamos partida de nacimiento de una persona contiene una triple inscripción: un nombre propio conforme a las reglas de denominación (...), una fecha conforme a las reglas de datación del calendario, un lugar de nacimiento según las reglas de localización en el espacio público; todo ello inscrito en los registros del estado civil. Así inscrito, el «yo» está, en el sentido propio del término, registrado» (Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 35).

²²⁰ Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Editorial Síntesis, 2009b), 17.

nombre. El lenguaje inaugura y excluye simultáneamente. Fija posiciones revestidas de naturalidad y consentimiento.

Judith Butler insiste en que las marcas o dispositivos discursivos no se bastan a sí mismos, el cuerpo se vuelve accesible y se configura a través de la interpelación en el lenguaje. Esto significa que « (...) se llega a «existir» en virtud de la dependencia fundamental de la llamada del Otro. Uno «existe» no sólo en virtud de ser reconocido, sino, en un sentido anterior, porque es reconocible».²²¹ Es decir, «el acto de reconocimiento se convierte en un acto de constitución: la llamada trae al sujeto a la existencia».²²² «María» no será «María» por mérito propio, su singularidad dependerá del «otro». Entrará en el espacio social y en el tiempo cuando «otro» así lo decida. La sujeción repetida a esas llamadas fija su «lugar» en el tiempo, lo cual –para bien o para mal– lo «enraíza» y lo vuelve más fuerte e inamovible. A esto se refiere Butler cuando visualiza el poder como «retención de movimiento»,²²³ es decir, como obstáculo para el fluir, como atadura o ancla. El nombre nos hace sujetos mientras nos sujeta.

Se ha afirmado que somos lenguaje y que sus efectos están in-corporados a nosotros. Mas esto no queda allí, pues como sujetos constituidos por el lenguaje actuamos también desde / sobre él, la lengua es lo que hacemos y sus efectos, el acto en sí y sus consecuencias. Esto significa que al tiempo que nos reproducimos en el lenguaje, también engendramos su poder de nominación-exclusión y éste recae a través de la interpelación en otros cuerpos. Los alcances son inimaginables: secuelas, huellas, cicatrices e incluso dolor. La violencia lingüística cobra forma en el cuerpo. Intentemos visualizar por un instante la carga-peso que implica ser receptor de prácticas discursivas como: prejuicios, estereotipos, insultos, injurias,²²⁴ prohibiciones, tabúes, creencias. Quizás alguien podría pensar que esto acaba justo en el momento de la enunciación-interpelación; mas no es así, quien emite estas palabras (sean dichas o escritas) persigue «situar» / «fijar» a ese cuerpo en una posición subyugada que tal vez perdure en el tiempo.

²²¹ *Ibíd.*, 22.

²²² *Ibíd.*, 50.

²²³ *Ibíd.*, 65.

²²⁴ Cfr. Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1999).

(...) el hecho de que las metáforas físicas se utilicen muy a menudo para describir el daño lingüístico indica que esta dimensión somática puede ser importante para entender el dolor lingüístico. Ciertas palabras o ciertas formas de dirigirse a alguien operan no sólo como amenazas contra su bienestar físico, sino que tales expresiones alternativamente preservan y amenazan el cuerpo.²²⁵

Lo más desgarrador de esto es, como apunta Butler, que «algunas veces nos agarramos a los términos [asignados] que nos hacen daño porque, como mínimo, nos conceden una cierta forma de existencia social y discursiva».²²⁶ El rebajamiento en todas sus dimensiones ha sido el precio que los cuerpos periféricos (mujeres, comunidad LGBTTIQ, indígenas, niños, personas adultas mayores) históricamente han pagado a cambio de una mordaz «visibilidad».

Ahora bien, con lo expuesto hasta este punto, pareciera que se defiende la premisa de que el cuerpo se reduce meramente al lenguaje; no obstante, esto no es lo único que lo conforma. Conviven con él otras «marcas» lecto-escriturales, la memoria, en tanto inscripción, es una de ellas. Estaremos de acuerdo en que no «iniciamos de cero» cada nuevo día, no nos despojamos de lo vivido el día anterior, no nos «reseteamos», parte del pasado se adscribe en nuestros cuerpos tengamos o no conciencia de ello. Así, el cuerpo se convierte en un «lugar de la memoria», sitio de registro-evocación de acontecimientos pasados y recuerdos tanto individuales²²⁷ como colectivos (sucesos, experiencias), asociados a espacios no solo íntimos-privados, sino también públicos-sociales. «La capacidad de evocación, de asociar hechos y recuerdos atraviesa la completud de la persona, atestiguar entonces algo acontecido implica la capacidad de articular un pasado sirviéndose del cuerpo por entero, de las reminiscencias de experiencias vividas (y percibidas)».²²⁸

Al respecto, Paul Ricoeur en su texto *La memoria, la historia, el olvido* afirma que la memoria y «el recordar» no se reducen a la singularidad corporal-subjetiva, se hallan

²²⁵ Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 21.

²²⁶ *Ibíd.*, 52.

²²⁷ « (...) las pruebas, las enfermedades, las heridas, los traumatismos del pasado invitan a la memoria corporal a fijarse en incidentes precisos que apelan fundamentalmente a la memoria secundaria, a la rememoración, e invitan a crear un relato. (...) De este modo, la memoria corporal está poblada de recuerdos afectados de diferentes grados de distanciación temporal: la misma magnitud del lapso de tiempo pasado puede ser percibida, sentida, como añoranza, como nostalgia» (Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 62-63).

²²⁸ Maya Aguiluz, «Memoria, lugares y cuerpos», *Athenea Digital*, n.º 6 (2004), 5.
<https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.161>

intrínsecamente conectados con el cuerpo de los otros, los espacios y el tiempo (fechas). Nadie (se) recuerda solo, todo se halla interrelacionado, el cuerpo-memoria adquiere un lugar a partir de su poder de convocatoria, de las voces, espacios y tiempos que lo posicionan: «El cuerpo constituye, a este respecto, el lugar primordial, el aquí, respecto al cual todos los otros lugares están allí. En este sentido, es completa la simetría entre espacialidad y temporalidad: «aquí » y «ahora» ocupan el mismo rango, al lado de «yo», «tú», «él» y «ella», entre los deícticos que marcan y modulan nuestro lenguaje».²²⁹ Como ilustración se encuentran los recuerdos de los primeros años de la infancia, compartidos por otros para un sujeto en particular, así como los espacios en los cuales ésta transcurrió, «allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas (...) la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar».²³⁰ Más allá de lo tangible, hay sitios que habitan nuestros cuerpos para siempre.

Estudiosos como Maurice Halbwachs, Aleida Assman y Pierre Nora²³¹ han insistido, desde disciplinas como la Sociología y la Historia, en la necesidad de reconocer el carácter colectivo del recuerdo, pues resulta artificioso sostener que la memoria individual flota en abstracción, cuando ésta cobra lugar y sentido dentro de un marco socio-cultural común a los «otros». La colectividad le provee al sujeto dispositivos para reconfigurar el pasado, patrones con función mnemotécnica (monumentos, tradiciones, rituales, espacios, fiestas), los cuales desde el poder pretenden legitimar una versión del pasado, una unidad social, un sentido de pertenencia, una identidad.

²²⁹ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 65.

²³⁰ Bachelard, *La poética del espacio*, 48.

²³¹ En los años ochenta, el historiador francés Pierre Nora en un contexto teñido por el cuestionamiento de la historia nacional en Francia ligado a su objetividad-relatividad, retoma el trabajo de Halbwachs y acuña la noción *lugares de la memoria* en su obra del mismo nombre. En ella apunta nuevas formas de entablar la relación entre: pasado-presente, memoria-historia. Los lugares de la memoria conforman marcas exteriores en las que pueden apoyarse las conductas sociales: efemérides, archivos, bibliotecas, museos, diccionarios, conmemoraciones, fiestas. Desempeñan funciones asociadas con el «anclaje» o imposición de la memoria, resignificación, olvido, ritualización, creación del sentimiento de pertenencia y de configuración identitaria. Para Nora sobreabundan los ejercicios de la memoria porque ya no hay memoria, ésta ya no se trasmite de generación en generación como parte de un saber vivido, sino como huella, selección. En este sentido, la designación *lugares de la memoria* va más allá de la espacialización del recuerdo, en tanto presupone saldar cuentas pendientes con la historia. No se trata de un simple vínculo topográfico, sino de una conexión con estructuras histórico-sociales más profundas, que desde la posición de un sujeto o grupo no deben ser condenadas ni al silencio ni al olvido.

Sin duda alguna, la concepción del cuerpo como «lugar de la memoria» remarca su carácter político-social al tiempo que revela de qué modo se sitúa-articula un sujeto en una relación dialéctica con los «otros» y su contexto. Ni lo experimentado por el cuerpo ni el recuerdo de ello le «pertenece» enteramente al individuo, los «otros» lo comparten con él o se lo han impuesto. De este modo, el cuerpo memorístico conforma un «lugar» de enunciación, de configuración, nunca inocente, siempre condicionado y en devenir: «(...) cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que yo ocupo y que este lugar mismo cambia según las relaciones que mantengo con otros».²³²

Ahora bien, existen otras marcas que textualizan-esciben el cuerpo: las percepciones, las cuales condicionan el ejercicio de la memoria. En línea con ello resulta propicio llamar la atención sobre los trabajos teóricos desarrollados por el filósofo francés Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* [1945] y su obra póstuma *Lo visible y lo invisible* [1964], donde se cuestiona cómo el pensamiento objetivo ignora al sujeto de la percepción al brindarle «servido en bandeja» el mundo y lo priva así de la posibilidad de formarse como sujeto a partir de la tactilidad. El tacto « (...) no es un acto particular de tocar, sino la condición en virtud de la cual se asume una existencia corporal».²³³ «Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi «comprehensión».²³⁴ Desde esta postura, la experiencia humana se inaugura a través de la percepción táctil, el cuerpo adquiere *a priori* un conjunto de impresiones que incorporadas en él lo impulsan a actuar / ser desde la conciencia, la cognición, otras sensaciones. Trastocando el *cogito ergo sum* cartesiano sería: «siento, luego existo», «siento, luego conozco». No cabe dentro de este paradigma otro modo de acercarse al conocimiento, no sólo del mundo exterior, sino también del mundo interior. Siguiendo a Merleau-Ponty, de la experiencia táctil se desprende el «yo», que sabiéndose sensible buscará relatar (se).

²³² Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 162.

²³³ Butler, *Los sentidos del sujeto*, 56.

²³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993), 250.

¿El sentimiento es la condición para que aparezca por primera vez el relato del yo en el lenguaje? (...) el sentimiento no se muestra al margen del relato del sentimiento, lo que sugiere que el sentimiento toma forma a partir de la exposición autobiográfica. El «yo» no es un mero sí mismo que llega antes al ser que al lenguaje, sino que es designado primariamente, en la cita remitida, como un acto de autorreferencia en el lenguaje, una autorreferencia que no solo es provocada por el afecto, sino que anima al afecto en tal acto.²³⁵

Adquiere relevancia la cadena propuesta: tacto-experiencia-relato, cuyo puente reside en el sentimiento. El tacto conduce a la existencia corporal que es llevada al lenguaje, pero este tránsito no supone un «calco» o una simple transmutación de códigos, del «sensible» al lingüístico. El sujeto corpóreo excede todo esfuerzo lingüístico de aprehensión, el lenguaje no basta para decir el tacto, la experiencia / existencia corporal resulta «intraducible»; por ello, no podrá relatarse por completo, su intento estará marcado por la imposibilidad de ser representado.²³⁶ «No hay escritura sin cuerpo, pero ningún cuerpo aparece por completo junto a la escritura que produce (...) Al fin y al cabo, el texto, casi literalmente, deja atrás al cuerpo autorial, de modo que, sobre la página, hay alguien extraño a sí mismo».²³⁷ Un «otro».

Se suma a esta reflexión lo apuntando por Butler en *Los sentidos del sujeto* a propósito de los postulados sobre la percepción y el tacto dictados por Merleau-Ponty. Si se parte del entendido de que el sujeto-cuerpo es producido por el lenguaje y por normas punitivas (disciplinarias, morales) que lo abarcan todo, ¿por qué excluir de ello a los sentidos? Su discurso también alcanza los sentires y condicionan así el pensamiento sobre el mundo y el «yo». Por este motivo no cabría relatar-se, pensar-se fuera de ello. El relato del «yo» no existe como «entidad» unitaria, continua, se halla disperso en laberintos de relaciones superpuestas, palimpsésticas, atrapado en una cinta o banda de Moebius.

Una de las grandes contribuciones de la filosofía feminista ha sido (...) preguntarse si en los sentidos ya está obrando algo llamado pensamiento, si cuando actuamos, no están actuando al mismo tiempo

²³⁵ Butler, *Los sentidos del sujeto*, 63.

²³⁶ Resuenan en esta línea las consideraciones de Judith Butler en *Lenguaje, poder, identidad* sobre el trabajo de Elaine Scarry *The Body in Pain* [1985] acerca de la irrepresentabilidad del dolor humano a nivel físico-corporal. Al igual que el posicionamiento de Hannah Arendt, quien señala que el dolor físico es «al mismo tiempo la más privada [de las sensaciones] y la menos comunicable» (Arendt, *La condición humana*, 60). Resulta tan irónico como lamentable que el dolor sea una de las experiencias más humanas y más alejadas de nuestra comprensión, pues sólo contamos con el lenguaje para intentar inscribirlo.

²³⁷ Butler, *Los sentidos del sujeto*, 45.

sobre nosotros; y si al penetrar en la zona del yo pensante y hablante, nos están dando forma y a la vez nosotros estamos dando lugar a algo.²³⁸

A esta postura se engarza el planteamiento teórico de la filósofa británica-australiana Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* [2004], estudio que parte del giro emocional²³⁹ y las aportaciones de los estudios feministas.²⁴⁰ En éste Ahmed establece un paralelismo con la propuesta de Judith Butler (*El género en disputa*, [1990]; *Cuerpos que importan* [1995]) y sostiene que así como los cuerpos-sujetos se materializan a través de la repetición de normas sexo-genéricas orquestadas desde el poder, las retóricas de las emociones y sus objetos crean el efecto de frontera y superficie de los cuerpos («yo», el «otro»). Esto significa que la percepción²⁴¹ de los sujetos no flota en abstracción ni se trata de una experiencia completamente singular, el modo de «sentir» se deriva del aprendizaje, la sociabilidad y el carácter inter-relacional de las impresiones sensibles con respecto a otras narrativas que moldean lo corpóreo:²⁴² estructuras sexo-genéricas, clase social, etnia,

²³⁸ *Ibíd.*, 28.

²³⁹ El *embodied turn* o «vuelta a la experiencia carnal» reconoce que los sujetos no solo adquieren y confieren sentido al mundo a través del lenguaje, sino también por medio de la experiencia corpórea. Al margen de la concepción doxológica que sostiene la idea de «tener un cuerpo» como si se tratara de un objeto, el giro senso-emocional postula que somos cuerpo a través de la percepción. A medida que los cuerpos sienten, afectan y se ven afectados los unos por los otros, transacción que teje redes de sentidos, afectos y emociones. Cfr. Phillip Vannini, Dennis Waskul and Simon Gottschalk, *The Senses in Self. Society and Culture. A Sociology of the Senses* (New York / London: Routledge, 2012); Davis Howes, «El creciente campo de los estudios sensoriales», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre el cuerpo, emociones y sociedad*, n.º 15 (2014):10-26. www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/319/314; Nick Crossley, «Merleau-Ponty, the elusive body and carnal Sociology», *Body & Society*, n.º 1 (1995):43-63. <https://doi.org/10.1177/1357034X95001001004>

²⁴⁰ Filósofas feministas como Elizabeth Spelman (cfr. «Anger and Insubordination», in *Women, Knowledge, and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*, edited by Ann Garry y Marilyn Pearsall, Boston: Unwin Hyman, 1989) y Alison Jaggar (cfr. «Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology», *Inquiry* 32, n.º 2 (1989):151-176. <http://dx.doi.org/10.1080/00201748908602185>) han abierto un espacio para repensar la relación mente-cuerpo y han insistido en señalar que la subordinación de las emociones conforma un mecanismo de relegación de lo «femenino» y lo corpóreo. El imaginario de las mujeres se perfila próximo a las emociones con el propósito de remarcar su supuesta naturaleza irracional, gobernada por los apetitos y la debilidad de la carne, en oposición a lo «masculino». Por esta razón, recuperar lo emocional se homologa a poner «(...) en jaque la tradición epistemológica cartesiana que entroniza la razón a expensas del cuerpo. Una circunstancia que, como la genealogía del feminismo se ha encargado de subrayar, responde a una lógica de género (y sin duda también colonial) que denigra lo femenino y subalterniza a todo el repertorio de sus réplicas simbólicas» (Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 11).

²⁴¹ La percepción es afectiva, existen procesos emocionales en el acto de percibir. Cfr. Olga Sabido, «Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción», *Revista mexicana de Sociología*, n.º 2 (2017): 373-400. <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/57667>

²⁴² «Los cuerpos sienten y ese sentir da sentido al mundo. No obstante, los cuerpos no son idénticos, están diferenciados por diversos marcos de pertenencia, adscripción (...)» (Olga Sabido, coord., *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género* (México: Universidad Autónoma

directrices políticas, normas y dogmas religiosos. Por tanto, la percepción no es la huella de un objeto en un órgano sensorial pasivo, sino una modalidad lecto-escritural²⁴³ de los cuerpos-sujetos, cuya operatividad articula una forma de política cultural donde las emociones (miedo, odio, vergüenza, dolor) se hallan en consonancia con las estructuras jerárquicas de poder, perpetuadas a través del lenguaje (estereotipos, prejuicios, injurias). Así, «cada orden de los sentidos es al mismo tiempo un orden social».²⁴⁴

Reconocer esto conduce a admitir que las emociones comportan textos-lecturas producidos como efecto de circulación, es decir, son el resultado de la socialización del sentido de las construcciones lingüístico-imaginarias (movimiento dialéctico, traslape, contraposición) a través del espacio-tiempo. Para explicar dicha dinámica, la filósofa recurre a la figura de la «pegajosidad»: ²⁴⁵ ciertas superficies, objetos y sujetos son fijados a determinadas retóricas-imágenes según sus historias de contacto, cadenas relacionales y procesos de perpetuación. Narrativas como el odio y el miedo no operan desde la singularidad, sino a partir de lecturas repetidas y sostenidas en el tiempo que convierten los cuerpos-sujetos en signos pegajosos a los cuales se adhieren otras significaciones.²⁴⁶ Siendo así la experimentación-lectura del miedo no resulta de ningún modo fortuita ni abstracta: «se aprende a tener miedo aprendiendo a qué temer».²⁴⁷ Lingüística e ideológicamente los sujetos son programados para leer-sentir-enjuiciar a sí mismo, a los «otros» y al mundo.

Respecto al odio Ahmed señala que su afán se halla en marcar diferencias, trazar distancias, materializar superficies y fronteras para alinear algunos sujetos en contra de otros: crear enemigos. Su retórica se funda en textos e imágenes preexistentes (estereotipos, prejuicios)

de México, 2019), 17).

²⁴³ « (...) las emociones conformarían un sistema comunicativo integrado por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos construido culturalmente. En su construcción, por lo tanto, habría que tomar en cuenta la intersección de múltiples variables sociales (género, sexualidad, raza, clase, etc.) y condiciones espacio-temporales que explican la gran diferencia sincrónica y diacrónica de experiencias de, por ejemplo, miedo o alegría» (Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 11-12).

²⁴⁴ Davis Howes citado por Sabido, «Georg Simmel y los sentidos...», 378.

²⁴⁵ Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 146.

²⁴⁶ « (...) Si una palabra se usa de cierta manera, una y otra vez, entonces ese «uso» se vuelve intrínseco (...). Es difícil entonces escuchar palabras como «paki», sin escucharlas como insultantes. La resistencia de la palabra a adquirir nuevo significado no tiene que ver con el referente; más bien la resistencia es un efecto de estas historias de repetición de la palabra «paki». Esta repetición tiene un efecto de atadura; la palabra funciona para crear a otros como «pakis» (...)» (ibíd., 147).

²⁴⁷ Ibíd., 324.

que fijan un significado denigrante y amenazante de la alteridad y que justifican colocar muros de contención entre «yo»-«tú», «nosotros»-«ellos», división que responde asimismo a la distribución de poder, la organización del espacio corpo-social (jerarquías), el acceso a oportunidades o la entrada a procesos de exclusión (afuera-adentro; visible-invisible). Por ello, el odio así como el miedo, la vergüenza, la repugnancia, el dolor lejos de ser «algo que simplemente se siente» constituye una impresión / inscripción que genera efectos: crea realidades, asigna posiciones y traza contornos simbólicos. De modo que las emociones no resultan, en grado alguno, inocuas.

De modo similar obra el miedo, narrativa que ante el temible y presunto riesgo de ser absorbido por el «otro» « (...) restablece la distancia entre cuerpos cuya diferencia se lee a partir de la superficie, como una lectura que produce la superficie». ²⁴⁸ Su particularidad, compartida con la vergüenza ²⁴⁹ y el pudor, está en recurrir al replegamiento como postura corpórea de protección y auto-encubrimiento. Hecho significativo, en tanto permite visualizar cómo el miedo intenta contener, plegar ciertos cuerpos, hacer que ocupen menos espacio a cambio de expandir y conceder mayor movilidad ²⁵⁰ a otros; esto sin obviar que el temor extremo también puede provocar paralización, ensimismamiento, inseguridad. Motivos que convierten al miedo en un arma destructiva capaz de refrenar y empequeñecer al «otro», al punto de borrarlo y expropiarlo de sí.

Conviene agregar que el efecto lecto-escritural de las emociones no comprende solo lo inmediato (a nivel temporal y sensible), pues como se ha expuesto implica una impresión que moldea el cuerpo-sujeto y le otorga existencia social (fija un sitio). Mas, no solo eso. El impacto de la emoción en lo corpóreo le provoca al sujeto una cicatriz (no siempre tangible

²⁴⁸ *Ibíd.*, 107.

²⁴⁹ Ahmed subraya que este sentimiento asociado al desagrado y la desaprobación del sujeto hacia sí debido al incumplimiento de una regla o ideal resulta crucial para el desarrollo moral, en tanto el temor a la vergüenza evita que el sujeto traicione sus ideales, funciona como un factor disuasivo para evitar quebrantar el contrato de los lazos sociales (normas). Motivo por el cual la vergüenza se convierte en un sentir-texto domesticador y de domesticación.

²⁵⁰ Narrativa del miedo y movilidad de las mujeres se hallan estrechamente conectadas: «Dichos sentimientos de vulnerabilidad y miedo moldean los cuerpos de las mujeres, así como la manera en que esos cuerpos ocupan el espacio. La vulnerabilidad no es una característica inherente a los cuerpos de las mujeres; más bien, es un efecto que funciona para asegurar la femineidad como una delimitación del movimiento en público y una sobre-habitación de lo privado» (Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 117).

y consciente) a través de la cual establece un nexo-código de lectura, el cual emplea para vincularse consigo mismo, los «otros» y el mundo. Texto-corporeizada la emoción, ésta transmuta en otras textualidades que no son más que una reproducción, una relectura o un modo de suturar o sanar la herida inicial. Asentir a ello implica reconocer que los cuerpos-sujetos son una especie de auto-lecto-graffa cíclica.

Como contrapunto de esta construcción texto-corpórea prefijada socialmente el filósofo francés Jean-Luc Nancy, en su obra *Corpus* [1992], postula dos vías para conferir lugar al cuerpo: la experiencia (donde éste es en sí mismo acontecimiento) y la exterioridad:

Yo soy para mí mismo un afuera. No es simplemente por el hecho, reconocido y repetido desde hace mucho, de que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo vuelto hacia el exterior y que jamás ve, que jamás se apropia, no solamente el rostro, sino todo el cuerpo. Con la piel, se trata de eso. Por mi piel yo me toco. Y me toco de fuera, no me toco de dentro (...) Hace falta primeramente que yo esté en exterioridad para tocarme.²⁵¹

No sólo desde nuestra conformación anatómica somos cuerpos exteriores donde la piel al tiempo que nos recubre de la exposición nos permite tocarnos y entrar en contacto con la alteridad, también lo somos en relación con el pensamiento y la escritura. Por este motivo, Nancy aboga por la necesidad de tocar-escribir el cuerpo, en vez de significarlo o hacerlo significar. «Será la escritura, si la escritura *indica aquello que se separa de la significación*, y que por ello se *excribe*. La excripción se produce en el juego de un espaciamento insignificante: el que desliga las palabras de su sentido, y no deja de hacerlo, y que las abandona a su extensión. (...) Y esto es el lenguaje en tanto que *cuerpo*».²⁵² Así como el cuerpo encuentra su lugar desde la exterioridad del tacto en la experiencia de cada acontecimiento, de modo similar el cuerpo halla su sitio en las orillas, extremos de la experiencia escritural, en lo ex-crito a los márgenes; no en los signos ni las imágenes. Tal como el cuerpo tiene lugar en la piel, la escritura tiene su lugar sobre el límite, allí donde se toca el cuerpo «con lo incorporal del sentido».²⁵³

²⁵¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena Libros, 2016), 95.

²⁵² *Ibíd.*, 53. La cursiva pertenece al texto original.

²⁵³ *Ibíd.*, 13.

1.4. Coda: puntos de partida

La propuesta de este capítulo gira en torno a la problematización de la categoría genérica «autobiografía-memorias» en correlación con la autoría y cuerpo «femeninos». Tres hilos que se entrecruzan una y otra vez a lo largo de la historia para tejer-responder a paradigmas filosóficos, políticos, sociales (racionalismo, modernidad, capitalismo, patriarcado), donde resuenan premisas claves de la historia del pensamiento que suponen el ordenamiento del mundo, el acceso al conocimiento, el lugar de los sujetos: la concepción antropológica dualista de Platón (la división cuerpo y alma); el principio cartesiano *cogito ergo sum*; la concepción binaria del mundo: lo «masculino» (razón, espacio público) - lo «femenino» (procreación, espacio privado). En reconocimiento de ello este capítulo asume la triada escritura autobiográfica-autoría-cuerpo como categoría teórica-analítica de este estudio, lo que la convierte en posibilidad de relectura e interlocutora de la dinámica histórico-literaria construida en torno a las obras autobiográficas-memoriales escritas por mujeres dentro de la literatura latinoamericana. Propósito para el cual se estructura este capítulo en tres partes:

La primera de ellas entrelaza dos ejes claves: qué implica narrar el yo y cuáles alternativas genérico-literarias se abren a ello. Para abordarlo, el estudio se decanta por la categoría «autobiografía», nomenclatura desde la cual se cuestiona la naturaleza «género literario» en general, y lo «autobiográfico», en particular. En esta línea se revisan-contrastan las distintas etapas de los estudios literarios sobre la escritura autobiográfica, las cuales evidencian su carácter histórico-cambiante y sus contradicciones. A ello se suma la problematización de los límites genéricos, la permeabilidad respecto a otras narrativas del «yo» asociadas de modo directo o tangencial al análisis de los textos literarios en estudio: memorias, diarios, autoficción. El apartado cierra con una aproximación a las encrucijadas y vacíos inherentes a la tarea de escribir el «yo» desde tres aristas: memoria, tiempo, lenguaje, reflexión que en una etapa posterior de análisis funcionará de referente.

La segunda sección capitular parte del hecho de que el género literario no conforma una nomenclatura azarosa, motivo por el cual indaga en la red de relaciones que lo tejen y se centra en el nexo existente entre la denominación «autobiografía» y autor. Para ello primero

refiere las distintas concepciones histórico-literarias de la autoría: artesano, inspirado, genio creador, padre textual, hombre de letras; recorrido que evidencia con claridad el sesgo sexo-genérico del perfil y ejercicio autoriales, donde las mujeres no tienen cabida y si acceden a la escritura lo hacen desde lo parentético-periférico. En pos de contextualizar dicho exilio se alude a la Ilustración que, al colocar la razón como centro gravitatorio del orden social y el pensamiento, entroniza la superioridad masculina en detrimento de las mujeres, a quienes adjudica la maternidad como destino, lo privado como habitáculo y lo emocional como naturaleza, perfil donde la escritura resulta incompatible. El subsecuente surgimiento del feminismo trae consigo la impugnación de este orden simbólico y la búsqueda de la representatividad de las mujeres en todas las esferas, incluida la literaria. Sobresalen en esta línea las posturas de teóricas y escritoras como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Kate Millet, Elaine Showalter, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Joanna Russ, quienes desde distintas posiciones señalan los obstáculos que han impedido estructural, ideológica e históricamente el ingreso de las mujeres a la escritura y, por consiguiente, su configuración autorial: carencia de autonomía, condena o predestinación materno-doméstica, dificultades para acceder a la educación y, no menos relevante, deslegitimación del trabajo literario «femenino» a manos del aparato crítico (procesos de exclusión). Como contrapunto de lo anterior, la sección plantea una relectura de la metáfora del parto creativo. Si la lógica figurativa invierte los imperativos sexo-genéricos y admite que los hombres pueden parir textos; de modo extensivo, las mujeres no solo alumbran hijos de carne y hueso, sino también hijos-textuales.

La tercera parte del capítulo, al reconocer la doble naturaleza del género autobiográfico-memorial (literario y sexo-genérico) y su vínculo determinante con el ejercicio de la autoría femenina, ahonda en las posturas teóricas feministas y filosóficas contemporáneas que, desde el lenguaje y el poder, inscriben al cuerpo como categoría política y lecto-escritural. Dicho abordaje cierra la triangulación analítica propuesta para este estudio y traza sus puntos de partida al anudar al cuerpo el ejercicio de la escritura autobiográfica-memorial y la autoría, no sin antes formular algunas inquietudes que guían esta investigación: ¿cómo se textualizan los cuerpos en la escritura autobiográfica-memorial del corpus en estudio?, ¿cuáles narrativas se imprimen o adhieren a estos cuerpos escriturales-autoriales?, ¿qué

aporta la escritura autobiográfica-memorial femenina al estudio del cuerpo y al debate sobre las categorías de género literario? Antes de aventurarnos a intentar brindar respuesta a ello, prestaremos atención a las condiciones históricas y contextuales que marcaron su escritura, la aproximación de la crítica y el lugar ocupado por las obras y sus autoras en la historia de la literatura latinoamericana.

II Capítulo: Antecedentes histórico-literarios de la autobiografía femenina latinoamericana

2.1. Apuntes a una genealogía de la autobiografía femenina latinoamericana

El ejercicio literario, entendido como producción-recepción, no conforma un hecho aislado, comprende un proceso dialógico donde intervienen circunstancias históricas, paradigmas ideológicos, políticas sociales, todo ello desplegado en el devenir temporal. Por esto, asumir un texto desde su abstracción equivaldría no sólo a obviar su naturaleza histórica-social, sino también pretenderlo consustancial, autónomo, hermético (como lo postularon los formalistas rusos). Los textos literarios no nacen por generación espontánea, desde cero, por casualidad, en orfandad absoluta; todo texto está emparentado e inscrito en otras narrativas sean estas literarias, ideológicas, políticas. Como si se tratase de un retazo en un inmenso tejido de *patchwork*, parte de una red de relaciones, sus filamentos, sus hebras atienden tradiciones, preocupaciones, búsquedas hilvanadas por otros, anudadas, destejidas, remendadas, bordadas. Si las agujas que cosen los textos son enhebradas por otros, mucho tiempo atrás y sus hilos son de múltiple procedencia, ningún texto se pertenece por entero y todo ejercicio literario es inexorablemente histórico.

Siguiendo esta imagen metafórica y la categoría teórica cuerpo-autoría femeninos, este capítulo se detiene a analizar los hilos que tejen las redes históricas e historiográficas que progresivamente se entrecruzan para perfilar la autobiografía-autoría-cuerpo femeninos en el siglo XX. Así, antes de centrar la atención en el corpus de estudio, resulta imprescindible establecer cuáles dinámicas anteceden los trabajos autobiográficos de Ocampo, Lange y Jurado y cómo operan en ellos las narrativas ideológicas y literarias para configurar su imagen corpo-autorial. En respuesta a este propósito esta sección se divide en dos partes: la primera analiza algunas prácticas y momentos claves que sirven de antesala al ejercicio autobiográfico femenino durante la Colonia y antes de 1880 (y que sin un ápice de pretensión podrían funcionar como apuntes a una genealogía de la autobiografía / autoría femeninas latinoamericanas); y la segunda entabla un diálogo con las coordenadas del

panorama histórico-literario, finales del siglo XIX e inicios del XX, en el cual se inscriben las autoras y las obras en estudio.

2.1.1. Palabra encarnada: antesala de la escritura autobiográfica femenina

A la luz de las leoninas condiciones que históricamente han determinado la autoría de las mujeres, resulta propicio circunscribir la discusión acerca de la escritura autobiográfica femenina latinoamericana dentro de la tradición estética, moral e ideológica que sirvió de antesala y contrapunto para su desarrollo. Hablamos de la escritura conventual colonial, práctica que alcanza a evidenciar las limitaciones femeninas para acceder a la escritura, al tiempo que inscribe una retórica corporal, cuyos resquicios para la reinención, constituyen el germen de las producciones autobiográficas contemporáneas.

Si se parte de una concepción social de «lo literario» se asumirá que tanto la organización textual como la especificidad de dicha escritura responde a condiciones sociohistóricas determinantes, en este caso: la colonia, cuyo mundo se articula desde lo jerárquico a partir de discursos científicos, teológicos y patriarcales que apelan a la supuesta «debilidad», «inferioridad» y carencia de raciocinio de las mujeres. Tal y como nos lo recuerda Rocío Quispe-Agnoli «lo femenino y la mujer ocupan, frente a lo masculino y el hombre, el lugar equivalente al del sujeto colonizado en la relación colonial».²⁵⁴ Es decir: lo involucionado, marginal, amenazante; «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».²⁵⁵ Así que «la reivindicación del sujeto amerindio pasaba por una «desfeminización» de su imagen y de la cultura nativa, considerada inferior, cobarde y pasiva por los conquistadores, y sus estrategias eran dos: la racionalización, por una parte, y la erradicación de la magia y de la brujería, por otra».²⁵⁶

²⁵⁴ Rocío Quispe-Agnoli, «¿Cómo hablar hoy de una identidad femenina colonial?: entre la representación de la realidad y el simulacro discursivo», en *Mujeres que escriben en América Latina*, ed. Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 122.

²⁵⁵ Ludmer, «Tretas del débil», 47.

²⁵⁶ Adriana Valdés, «Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile», *Memoria chilena*, 31 (1992): 152. Acceso 08 abril 2019. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000076.pdf>

Dentro de dicho paradigma se consideró que la mujer no tenía nada que decir, pues no conformaba una fuente de saber; interpretación y escritura estuvieron fuera de su alcance, practicada por mujeres resultaba ser un defecto, un achaque. Apartadas, a razón de su sexo-género, de la conquista y la guerra, es decir, de la crónica histórica y la poesía épica, la única vía de incursión eran los «géneros menores», no canónicos:²⁵⁷ cartas, devocionarios, poesía,²⁵⁸ piezas teatrales, experiencias místicas, prácticas consideradas de «inferior» capacidad intelectual, pertenecientes al ámbito privado, cultivadas exclusivamente por mujeres y tamizadas por el poder eclesiástico, encargado de reconocer o deslegitimar dichos textos. Cabe remarcar que los relatos de las monjas no sólo eran «sospechosos» porque cargaban con el estigma de «lo femenino», sino también porque en ellos se aludía a hechos sobrenaturales, profecías, milagros, viajes espirituales, visiones que como exponía Valdés ponían en entredicho la figura del colonizado frente al conquistador y la Iglesia.

En concordancia con lo anterior, la mujer colonial no existía más que por su cuerpo y desde allí era controlada y condenada al claustro: espacial (hogar) y corporal (virginidad, castidad, maternidad). Por esto, solo contaba con dos opciones para cumplir su destino: el

²⁵⁷ Rocío Quispe-Agnoli se refiere a la clasificación de la producción escrita por mujeres durante la colonia peruana propuesta por Dumbar Temple, quien alude a tres tipos: devota, aristocrática e iluminada. Dicha tipología responde a un canon europeizante y patriarcal, donde se privilegian formas clásicas y donde resulta «impropia» la capacidad femenina para expresarse y crear. En la escritura devota se hallan las novenas o poesías de temas religiosos, ejercicios espirituales; según Temple, carentes de «calidad literaria» y practicada por «monjas cotorras y chismosas que con impertente [sic] puerilidad se entrometían en todas las obras piadosas por publicarse e intercalaban allí cartas, versos o relaciones» (Dumbar citada por Quispe-Agnoli, «¿Cómo hablar hoy de una identidad femenina colonial?...», 127). Luego se encuentran las producciones aristocráticas, consideradas «amaneradas», «plañideras», «artificiales»; su finalidad radicaba en elogiar una clase social. Por último, la iluminada corresponde a la escritura mística, vista como producto de la histeria y carente de valor artístico.

²⁵⁸ Las producciones poéticas de las monjas carmelitas de Córdoba (Argentina) en el siglo XIX permiten ampliar los estudios existentes sobre escritura femenina colonial y literatura novohispana, en tanto «(...) dan cuenta de las formas de la vida privada, del mundo doméstico no sólo conventual, sino familiar y social anterior al enclaustramiento, de los comportamientos y conflictos entre mujeres-monjas que dependen de un orden jerárquico interno regido por otras mujeres-superiores-abadesas que a su vez dependen de la jerarquía exterior representada por hombres-prelados-obispos» (Ana María Peppino, «Escritura femenina desde la clausura carmelita», en *Mujeres que escriben en América Latina*, ed. por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 61).

Sumado a ello, conviene revisar el aporte de Gabriela Ovando d' Avis, quien apunta que Leonor de Ovando, monja dominica del convento Regina Angelorum de Santo Domingo, orden fundada por Santa Catalina de Siena, escribió cinco sonetos y versos sueltos a finales del siglo XVI, por lo cual se le considera la primera poeta y prosista latinoamericana de quien se posee registro. Cfr. «Benditas plumas. Desde cuándo y desde dónde escribimos las mujeres latinoamericanas. Escritura fundacional, marginalidad, gozo y liberación a partir del siglo XVI», en *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 107-118.

matrimonio o el convento.²⁵⁹ Estos últimos constituían espacios de «resguardo» para las mujeres solteras, viudas, «desvalidas» que quedaban sin el amparo de un hombre; o bien, para las jóvenes que rehusaban contraer matrimonio por la vía de la imposición o que habían sufrido una decepción amorosa.²⁶⁰ No obstante, a su vez, los conventos brindaban la posibilidad de acceder al saber y la expresión vetados extramuros:

El convento colonial se presentaba como una posibilidad para aquellas mujeres que anhelaban aprender, pues entre sus muros se abrían dimensiones de conocimiento del todo ausentes en el mundo laico. De hecho, durante los tres primeros siglos de la colonia, escritura femenina es sinónimo de escritura conventual.²⁶¹

Ahora bien, cabe preguntarse: ¿cómo desde la marginalidad (negación del conocimiento y la expresión) y la subordinación (control del cuerpo y el espacio) las mujeres-monjas inauguran la escritura conventual? y ¿cómo esto se convierte en un antecedente de la escritura autobiográfica femenina? Veamos: la lógica colonial descrita antes se asocia con la producción textual conventual en tanto ésta es producida desde el mandato de las autoridades eclesiásticas y los confesores, quienes les exigían a las religiosas dar cuenta de sus acciones, confesar sus culpas y narrar sus experiencias místicas, esto con la finalidad de ejercer control sobre ellas: validar-legitimar la naturaleza de los registros y, a partir de ello, otorgarle validez y emplearlos para sancionar o edificar moral o religiosamente. De allí que Jean Franco²⁶² las llame «escritoras a pesar suyo», pues la autoría misma se halla borrada, el texto escrito es propiedad de otros. Inicialmente no existía intención de «hacer pública» las vidas, la función de la escritura era de coerción, ello justifica porque muchos manuscritos se perdieron o fueron destruidos.²⁶³

²⁵⁹ Otra posibilidad de ingresar a la vida religiosa de forma alternativa era a través de la figura de beata, una mujer laica que reclama su lugar en el proceso de reforma de la iglesia católica y su derecho a la espiritualidad. Por lo general, estas mujeres no podían ingresar a los conventos debido a su condición de nacimiento, carencia de recursos económicos o filiación étnica. La vigilancia y el control masculinos se ensañaron con estas mujeres porque las consideraban «sospechosas», al no poseer ningún tipo de filiación eclesiástica.

²⁶⁰ Peppino, «Escritura femenina desde la clausura carmelita», 61.

²⁶¹ Beatriz Ferrús, «Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América» (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2005a), 48. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9818/ferrus.pdf>

²⁶² Cfr. Jean Franco, *Las conspiradoras. Representación de la mujer en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

²⁶³ Cfr. Asunción Lavrin y Rosalva Loreto, eds., *Monjas y beatas: la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana: siglos XVII y XVIII* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006). Acceso el 22 de febrero de 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0s1>

Como ilustración de lo anterior, conviene aludir al caso de la madre María Magdalena Lorravaquio, quien como monja conventual y visionaria²⁶⁴ del siglo XVII escribió *Libro de su vida*, en obediencia a sus confesores Jerónimo Ramírez y Juan Sánchez. Se trata de un manuscrito de 81 páginas, donde narra pasajes de su niñez y juventud, su vocación, las enfermedades que padeció, así como las pruebas a las que estuvo sometida para comprobar que no era una ilusa o que estaba siendo engañada por el demonio. En adición, su texto contempla descripciones de la vida en el convento y la enumeración de sus visiones. Aquí la función del confesor era guiar a la religiosa, «someterla a disciplinas rigurosas, para evitar que fuera engañada por el demonio: los fenómenos místicos [y las visiones] eran especialmente sospechosos de ser producto de este mal espíritu, que se cebaba en las debilidades propias del sexo femenino».²⁶⁵

A este respecto, Beatriz Ferrús recuerda que la autobiografía por mandato proviene de la tradición medieval de las «cuentas de conciencia» o «relaciones del espíritu», cuyo ejercicio consistía en exigirle a los penitentes escribir sus actos o confesiones por un período de cinco años. Foucault considera esta práctica como una «tecnología del yo», la cual opera desde la vigilancia-obediencia y se asociará, más adelante, en el marco del pensamiento grecorromano con la «tecnología de poder» y el establecimiento de la confesión (personificación externa e institucional de la conciencia).

La escritura de los cuadernos de vida estaba igualmente normada, es decir, las religiosas no podían recurrir a la imaginación o la creatividad²⁶⁶ para contar sus experiencias, debían apearse a la hagiografía existente, a la *imitatio Christi* y la *imitatio Mariae*. Esto obedece al valor de la imitación, en tanto principio estético y técnica literaria, que desde el período

²⁶⁴ Larvin puntúa la diferencia entre místicas y visionarias, subraya que las segundas además de experimentar arrobamiento, el contacto con la divinidad les permitía entablar intercambios con Cristo, la virgen María, los ángeles y santos. Cfr. Asunción Lavrin, «La madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario», en *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 29-42.

²⁶⁵ Valdés, «Escritura de monjas durante la Colonia...», 156.

²⁶⁶ Algunos estudios llaman la atención sobre el modo en el cual operan las artes de la memoria (a través de la lectura, la meditación) en el ejercicio de organizar la información de los textos conventuales, reproducir «esquemas visuales» presentes en libros místicos y generar a partir de ello la proyección de un mundo interior volcado sobre sí.

clásico y hasta el siglo XVIII determinó toda producción artística e impuso una concepción de la realidad y del conocimiento.²⁶⁷

En consonancia, la escritura conventual debía seguir un modelo, no debía buscar singularidad, pues ello denotaba falta de humildad. Las lecturas de las prácticas cristianas (sagradas escrituras, oraciones, vidas de los santos), así como su interiorización resultan claves, pues los escritos conventuales serán, de una u otra forma, una extensión de ellos, una proyección. En esta línea, los textos de las monjas coloniales debían parecerse a la vida y pasión de Cristo, conformar un proyecto de santidad, dar testimonio de su experiencia de contacto con Dios, en suma: demostrar «ser una elegida por Dios». «La falsilla sobre la que trazan su retrato es la hagiografía, filtrada a través de la *imitatio Christi*, la gracia que legitima su escritura es la gracia mística, o la experiencia mística. El cuerpo, el silencio y el sueño van a permitir decir allá donde la palabra de mujer está censurada».²⁶⁸

Conviene añadir que el mundo conventual colonial no se conformó con vigilar-revisar-legitimar-censurar la vida-escritura femenina, llegó incluso a apropiarse de su discurso para construir las biografías y las crónicas conventuales. Olimpia García²⁶⁹ llama la atención sobre dos casos concretos de «edición», «montaje» textuales: Ynés de la Cruz y María Ana Águeda de San Ignacio, sus confesores Carlos de Sigüenza y Góngora y José Bellido escriben, respectivamente, sus autobiografías a partir de los cuadernos de vida. Lo mismo sucede con María de San José (1656-1719), cuyo nombre secular era Juana Palacios Berruecos, religiosa mexicana agustina, quien escribió por mandato de sus confesores sus *quadernos*. Los manuscritos de María de San José, más de dos mil folios escritos entre 1691-1717, fueron empleados por Sebastián de Santander y Torres para escribir *Vida*

²⁶⁷ Sobre la imitación e influencia vale la pena rescatar el estudio de Gutiérrez Estupiñán sobre María de San José, cuya escritura autobiográfica « (...) se sitúa dentro de la línea de textos escritos por mujeres que se remonta a la Edad Media, con autoras como Hildegarda de Bingen, Matilde de Magdeburgo, Beatriz de Nazareth, Hadewijch de Amberes, y continua más tarde con Catalina de Siena y sobretodo –como modelo– con Teresa de Jesús, cuyo *Libro de mi vida* [1588] ejerce una fuerte influencia en los escritos de la monja poblana» (Raquel Gutiérrez Estupiñán, «Espacio, género y escritura. La autobiografía de una monja poblana del siglo XVIII», en *Mujeres que escriben en América Latina*, ed. por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 46-47).

²⁶⁸ Ferrús, «Heredar la palabra...», 239.

²⁶⁹ Cfr. Olimpia García, «La voluntad de escribir y la persuasión de su palabra: tres textos femeninos novohispanos», en *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 133-144.

[1719] y *Oración fúnebre* [1723]. «Estos cuadernos pasaban a las manos de confesores y obispos, y formaban la materia prima para que, si se daba el caso, una vez fallecida la monja se escribiera su vida, con el fin de que sirviera de ejemplo no solo a la comunidad religiosa, sino también a los feligreses».²⁷⁰ Esta práctica inquisitorial intentó revestirse de función pastoral.

Si retomamos lo expuesto hasta ahora: la mujer-monja-mística encarnará en sí misma esta ficcionalización²⁷¹ y exigencia para acceder al saber y la palabra. No cuenta con nada más para hacerlo, solo a través de su cuerpo podrá imitar a Cristo y ser reconocida por la institucionalidad. Por ello, acertadamente podría pensarse que «la historia de la mujer en la colonia es la historia de su cuerpo».²⁷² La escritura conventual coloca el cuerpo femenino en escena y los textos-vidas se articulan desde allí a través de la retórica del dolor: «Hacía muchas disciplinas con varios instrumentos, hasta derramar mucha sangre. Andaba cargada de cilicios y cadenas de hierro, hasta que sobre alguna crecía la carne».²⁷³ «Las vidas de las monjas coloniales son, ante todo, el relato de un cuerpo. Cuerpos atravesados por el dolor, probados por la enfermedad y castigados por el flagelo, cuerpos pasionales que quieren sufrir más para merecer más, que convierten la imitación de Cristo en una lógica (...)».²⁷⁴

Desde esta perspectiva, en la cual se rememora la pasión de Cristo, la enfermedad se traducía como prueba espiritual y ofrenda a la divinidad. «El cuerpo sufriente (...) es emblemático del marco teológico de la espiritualidad barroca del siglo XVII, que privilegiaba la salud del espíritu sobre la del cuerpo».²⁷⁵ En lo concerniente al pecado, éste debía ser borrado a través del sacrificio (penitencia, ayuno, austeridad), el castigo corporal (autoflagelación, anorexia), la mortificación (encierro absoluto, control de los sentidos, ingesta abyecta).

²⁷⁰ Gutiérrez, «Espacio, género y escritura...», 44.

²⁷¹ Hablamos de ficcionalización en tanto se debe recurrir a modelos escriturales determinados, así como a la máscara-investidura mística para inscribir la palabra. La verdad-experiencia-cuerpo «reales» se borran en el acto imitativo, son producto de una creación mediada por la institucionalidad y la tradición.

²⁷² Ferrús, «Heredar la palabra...», 340.

²⁷³ Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo citada por Beatriz Ferrús, «¿Suspender los sentidos? Autobiografía y mística» (ponencia presentada en el V Congreso Internacional de la AEELH, Universidad de la Coruña, 2005b).

²⁷⁴ Ferrús, «Heredar la palabra...», 262.

²⁷⁵ Lavrin, «La madre María Magdalena Lorravaquio...», 34.

Si Cristo ha muerto en la cruz para redimir a la humanidad del pecado original, los nuevos pecados necesitarán de nuevos actos de redención. Por eso estas mujeres decidirán castigar sus cuerpos para salvar sus almas (...) [En este contexto cobra sentido] la transferencia del dolor de un cuerpo a otro.²⁷⁶

Mediante estas prácticas que se convierten también en un modo de vida, las mujeres coaccionan sus cuerpos, los llevan al límite, el «yo» se descorporaliza, se minimiza para alcanzar con ello la trascendencia, la unión con la divinidad. Si bien, la mujer no puede hablar por sí misma, al destruir-borrar su cuerpo logra hablarlo-reconstruirlo en la escritura. «Cuando María utiliza el cilicio o el flagelo para borrar el cuerpo y merecer, en este caso, la escritura, lo único que consigue es marcarlo, evidenciarlo (...) el dolor se transforma en lugar de enunciación».²⁷⁷ La mujer escribe con su cuerpo, es palabra encarnada: «El lenguaje corporal se presenta como otro decir, como una alternativa a la palabra oficial, como un lenguaje encubierto que descubre la especificidad de la expresión femenina».²⁷⁸

Si partimos de lo anterior, los mecanismos impuestos en la colonia que procuraban acallar el cuerpo de la mujer logran, por el contrario, colocarlo en escena y favorecer procesos de autoconocimiento. La clausura corpóreo-espacio-textual abre sin advertirlo un intersticio para la expresividad y la subversión que será aprovechado por las mujeres, quienes a través de la experiencia mística, buscarán superar las limitaciones pragmáticas y discursivas que existen fuera de ella.

Por este motivo, algunos estudios contemporáneos (Ferrús, Azúa, Larvin) sostienen que aun cuando la escritura conventual se gesta inicialmente como respuesta obediente a una imposición;²⁷⁹ en la práctica, algunos textos logran inscribir «sutil» y progresivamente una defensa de la escritura e interpretación femeninas, lo cual se iguala a un desafío, un escape del «deber ser». Así, la retórica corporal femenina trasciende la clausura y funciona como

²⁷⁶ Ferrús, «Hereder la palabra...», 153-154.

²⁷⁷ Ferrús, «¿Suspender los sentidos?...», 271.

²⁷⁸ Ferrús, «Hereder la palabra...», 9.

²⁷⁹ Olimpia García aclara a partir de tres casos específicos que no todas las mujeres novohispanas escribieron por mandato entre los siglos XVI y XIX. Michaela Josepha Calbo, María Maturana, Antonia Martínez y sor María de Nazareth de Manila dirigieron sus textos a distintas autoridades (Santo oficio, virrey, cabildo) para exponer su condición-situación y anteponer una solicitud. «Tres mujeres novohispanas (...) escribieron textos con algún contenido autobiográfico y en defensa de sus intereses: una doncella para proteger su honor, una hacendada criolla para recuperar su integridad familiar y su patrimonio, y una anciana española vecindada en la Nueva España para exigir sus derechos como madre de una figura prominente» (García, «La voluntad de escribir...», 134-135).

vestíbulo de textos autobiográficos femeninos.²⁸⁰ Aun cuando se pretende controlar a partir del mandato-ejercicio, dichas prácticas textuales fomentan de modo indirecto procesos de constitución y expresión de subjetividades, identidades individuales que escapan a modelos impuestos e intentan alcanzar mayor autonomía, al tiempo que modifica las relaciones de poder entre los conventos y la sociedad (por ejemplo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se editaron crónicas conventuales, recetarios, libros de constituciones y reglas, epístolas). La mujer-monja «se vuelca sobre su propia intimidad y empieza a mirarse a sí misma con conciencia, a autoconocerse y reconocerse en su individualidad, compleja y contradictoria, a definirse en su autonomía de acción y decisión, en su capacidad para atribuir sentidos a las experiencias que viven y para dar estructura y lenguaje a la subjetividad».²⁸¹

El estudio de Beatriz Ferrús Antón titulado *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*²⁸² argumenta que las vidas conventuales de Sor María de San José (México, 1656-1719), Sor Úrsula Suárez (Chile, 1666-1749), Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (Colombia, 1672-1741) sentaron las bases de propuestas autobiográficas contemporáneas como la de Teresa de los Andes (1900-1920) y la de Laura Montoya (1874-1949).

²⁸⁰ Cfr. Ximena Azúa, «Abrir los propios cofres. La escritura como conocimiento de sí misma», en *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 19-28. Estudio que analiza y compara las condiciones que determinaron la escritura de Sor Úrsula Suárez (1666-1749) y Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo (1739-1828).

La primera escribió por mandato su *Relación Autobiográfica*, cuya organización estructural le confiere cierto carácter interpretativo no «ajustable» a la *imitatio*. Sor Úrsula muestra resistencia ante la imposición de la escritura, lo considera una penitencia desmedida por ser acusada de insubordinación. Pese a ello, escribe el manuscrito en el cual se construye a sí misma como personaje, con lo cual no sólo responde burlescamente a las exigencias de su tiempo, sino también demuestra como la escritura femenina puede inscribirse desde otros mecanismos, como recurrir a los sueños o a la autoridad divina para adjudicarse un conocimiento, subir de jerarquía, enfrentar a su confesor.

Por su parte, Sor Josefa, por voluntad propia, elige escribir el *Epistolario*, el cual dirige a su director espiritual Manuel Álvarez. Acá llaman la atención dos aspectos: el interés personal de la religiosa hacia la escritura y la elección de la epístola para no sólo presentar una confesión, sino también un relato de vida.

²⁸¹ *Ibíd.*, 26.

²⁸² Se sugiere revisar este estudio, pues brinda aportes claves a nivel teórico-historiográfico en tanto confiere lugar a la literatura colonial religiosa escrita por mujeres, muchas veces ausente y marginada en las historias de la literatura hispanoamericana y traza coordinadas claves para la comprensión de lo autobiográfico en América Latina.

El acercamiento al *Diario* de la religiosa chilena Teresa de los Andes y la *Autobiografía*²⁸³ de la colombiana Laura Montoya traza nuevas condiciones ideológicas vinculadas al feminismo y las reivindicaciones sociales del siglo XX que suponen una noción de sujeto ausente –claro está– en las escrituras conventuales coloniales del siglo XVII y XVIII. Precisamente, la ruptura con la *imitatio* y la entrada a la originalidad que supone asumir al autor/autora como sujeto constituye el puente entre la escritura conventual y la autobiografía. A ello se unen otros giros: 1. La pérdida de fuerza de la figura del confesor, hecho que implica un cambio de destinatario. La mujer no escribirá más para un confesor, sino para sí misma u otras mujeres a su cargo; 2. El desempeño de un apostolado activo por parte de las mujeres, quienes ocupan cargos de mayor autoridad como misioneras, consejeras espirituales y educadoras, fundadoras de congregaciones, biógrafas de otras hermanas espirituales.

En la línea con lo expuesto en las páginas anteriores,

Si entendemos que la autobiografía surge en el siglo XVIII, ligada al advenimiento de una nueva noción de subjetividad, que se vuelca sobre el texto en un ejercicio de «autorreflexividad», las *vidas coloniales* formarán parte de un género distinto, ya que es un yo-cuerpo, quien absolutiza el relato y lo ensarta.²⁸⁴ [Por ello,] los textos que dicen yo en el siglo XVI y el XVII no conforman el relato de una identidad o subjetividad, ni tampoco de un carácter, sino de un cuerpo.²⁸⁵

A las transformaciones señaladas convendría añadir un punto destacable en relación con la autobiografía señalado por Margarita Saona:²⁸⁶ este tipo de escritura supone hacer público lo privado. Y si bien, en principio quienes escribían sus autobiografías eran hombres ilustres de la política, la filosofía, religión y ciencia, los escritos de las mujeres en su enclaustramiento conventual fueron adquiriendo nuevas formas que se alejaban de la confesión y se acercaban a lo autobiográfico. La escritura conventual no sólo revela cómo las mujeres intervienen en el espacio público, sino cómo se convierten paulatinamente en

²⁸³ Titulada *Historia de las misericordias de Dios en un alma*, escrita entre 1903-1915.

²⁸⁴ Beatriz Ferrús, «Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n.º 2 (2007):105. <http://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2209>

²⁸⁵ Beatriz Ferrús, «Yo-cuerpo y escritura de vida. (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. IX (2004): 76. Acceso 22 febrero 2019. <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5132>

²⁸⁶ Cfr. Margarita Saona, «La autobiografía intelectual como antinomia en la escritura de mujeres», en *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 95-106.

sujetos activos en la esfera del pensamiento, capaces de reconstruir saberes y valores negados por la oficialidad fuera del espacio íntimo.

Esto se evidencia de modo magistral en la figura-producción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), para quien la pluma se homologa a un espacio de apropiación, por lo cual «aboga por una libertad de expresión para las mujeres en igualdad de condiciones con los hombres, ya que el entendimiento en ambos es creado por Dios».²⁸⁷ Aquí la escritura conventual-privada se convierte en una defensa de la participación de las mujeres en la esfera del conocimiento y el derecho a la autoría. «Los sujetos autobiográficos que las mujeres construyen tienden a hacer público un deseo de participación intelectual en una sociedad que tradicionalmente ha limitado a las mujeres a la esfera de los sentimientos».²⁸⁸

Así, lo que comenzó como una práctica coercitiva, de intimidación personal, se torna enseguida «descolocada», ahora: subversiva y colectiva. Ya no se intenta imitar modelos y hablar desde el cuerpo (misticismo) para garantizarse un reconocimiento y pertenencia a la institución religiosa. Las intenciones y mecanismos son otros: desde la palabra reclama su inserción legítima en el mundo intelectual²⁸⁹. Estamos frente a una herencia de la escritura conventual a lo autobiográfico, una baldosa que conecta las dos producciones. Un giro-práctica que nos permite determinar de qué modo las mujeres se han apropiado de espacios que inicialmente les estaban vetados. ¿Desde qué mecanismo o posición lograron entrar a la escritura, al pensamiento abstracto, a la política?

La apuesta de esta investigación es que el punto de quiebre se halla precisamente en el cuerpo, lugar y espacio fronterizo entre lo privado / público; adentro / afuera; «yo» / «otro». La mujer colonial solo podía escribir (se) desde el cuerpo, no contaba con nada más, pues su función reproductiva –metonimia de su corporeidad– era lo único que le confería existencia. Su cuerpo-texto no le pertenecía, estaba bajo el control de los confesores, la institución religiosa y debía ofrecerlo a la divinidad a cambio de su salvación terrenal y

²⁸⁷ *Ibíd.*, 99.

²⁸⁸ *Ibíd.*, 105.

²⁸⁹ De acuerdo con Margarita Saona y Sylvia Molloy, aun en condiciones y espacios diferentes, esta ha sido la constante que ha acompañado el trabajo literario de escritoras latinoamericanas como: Luisa Capetillo Perón (1879-1922), Rigoberta Menchú (1959), Victoria Ocampo (1890-1979).

eterna. Si la escritura conventual conforma una escritura encarnada y funciona como antecesora de la escritura autobiográfica, el paso de una a otra supone –sin duda– un cambio en el estatus del cuerpo y un trastrocamiento en las premisas revocadas por el feminismo moderno respecto al lugar de la mujer en la esfera pública y su participación política, lo cual resonará de un modo u otro en el ejercicio literario. «La autobiografía como género textual traiciona las contradicciones de una supuesta separación entre lo público y lo privado. Ese desliz entre dos ámbitos cuya demarcación de género ha sido central en la segregación de las mujeres tanto en el terreno simbólico como en el material, hace de las autobiografías de mujeres (...)»²⁹⁰ un espacio en el cual –siguiendo a Kate Millet– «lo personal se vuelve político».

2.1.2. Preludio a la autoría femenina: los salones literarios y la escritura epistolar

La escritura conventual colonial latinoamericana se traslapa en tiempo (segunda mitad del siglo XVII, en especial) con una práctica socio-literaria europea, desarrollada sobretudo en Francia²⁹¹ y en menor medida en Italia e Inglaterra: los salones literarios. Espacio y ejercicio que supuso un doble giro: trasladar la circulación del conocimiento, antes concentrada en la corte, a las ciudades y legitimar un intercambio de saberes entre hombres y mujeres de la aristocracia. Aunque esto ya supone una transformación decisiva a nivel histórico, lo que convierte a esta praxis en hito de una genealogía de la autoría / autobiografía femeninas es que fue regentada por mujeres.²⁹² Las damas de la alta burguesía sirvieron en principio como anfitrionas de los intercambios literarios y progresivamente adquirieron un sitio menos «decorativo».

En sus inicios, los salones literarios funcionaron como una especie de centro pedagógico que procuraba descentralizar el saber a través de la creación de grupúsculos sociales selectos. Estos encuentros semiprivados, convocados por invitación expresa, se destinaban

²⁹⁰ Saona, «La autobiografía intelectual...», 96.

²⁹¹ París será el modelo de la permisividad en relación con el intercambio y el contacto público entre hombres y mujeres. De este criterio dependerá el desarrollo de los salonniers en el resto de Europa. Cfr. Torras, «La epístola privada como género...».

²⁹² Entre ellas se encuentran: la marquesa de Sablé (1599-1678), Madéleine de Scúderly (1607-1701), madame de Lafayette (1634-1693), marquesa de Châtelet (1706-1749).

a la formación e intercambio intelectual (filosofía, literatura, arte), el encuentro sentimental (el amor cortés, la galantería) y el entretenimiento (paseos, conciertos, lecturas en voz alta, representación teatral, novelas colectivas, duelo de sonetos), todo ello marcado en la exclusividad de la clase social, el refinamiento y la educación. Las mujeres que abrían las puertas de sus casas para estas reuniones eran damas opulentas, independientes y cultas, en su mayoría viudas o solteras que gozaban de cierta autonomía derivada de su posición social, condición que preocupaba a sus detractores que las tachaban de decadentes.

Los salones operaban a través de un código riguroso que procuraba normar el intercambio comunicativo y público entre hombres y mujeres. Se sustentaba en principios de cortesía, neoplatonismo y petrarquismo, paradigma donde el recato y la superioridad moral fijaron la subjetividad y el cuerpo femeninos. Sobre las mujeres recaía la responsabilidad de dominar las pasiones propias y las de sus compañeros de tertulia, pues al final de cuentas era su reputación la que estaba en juego. Lo esperado de ellas era que lograran mantener la distancia necesaria, para evitar cualquier «roce» o «contacto» que pudiera «matar» el ideal, creado en gran parte por la prohibición, el deber ser y el deber evitar.

Las reglas del juego estaban claramente demarcadas. La práctica de los salones accede a brindarles voz y batuta a las mujeres (ya que pueden participar en las conversaciones), pero a cambio, instala en ellas mismas el control: las convierte en su propio árbitro, las vuelve autocensura. En este sentido, las mujeres deben evitar cualquier comportamiento impropio de una dama, deben cuidar cómo mirar, conversar, gesticular, opinar. El recato y lo comedido es la norma del cuerpo-psyque femenino. No mostrar demasiado interés o ansias de conocimiento, no manifestar sus deseos carnales, no lanzar mensajes inapropiados.²⁹³ Sin percatarse de ello, las mujeres abrieron en sus propias casas la escuela formativa de damas de alcurnia, una especie curso intensivo de cotillón. No obstante, esta naturaleza trastocada se convertirá –insospechadamente– en un arma de doble filo porque dará pie a nuevas incursiones / posiciones femeninas.

²⁹³ Cada gesto y movimiento estaba fijado, existía un lenguaje específico del pañuelo, la sonrisa, los lunares postizos, las máximas de amor y el comportamiento galante.

La ostentación de las *salonnières* de una clase social privilegiada crea una filiación con el poder que las erige como patrocinadoras de posiciones sociales, trampolines para acceder a la élite. Mas dicho poder de ascensión no se reduce al rango social, se prolonga –con cautela– hacia ámbitos como el intelectual y el literario. ¿Cómo sucede esto? Tal parece que la concesión inicial que inscribe a la burguesa anfitriona como interlocutora en función de la lógica galante crea intersticios por donde «colarse» y acelera una metamorfosis en cadena que deja entrever tanto la fragilidad de la «naturaleza binaria» como la de los límites de los espacios (público-privado). Las *salonnières* no perderán oportunidad, para inicios del siglo XVIII, echaran mano de la adjudicación de la palabra y su posición de clase para incursionar en un campo antes vetado. Comenzarán a formarse intelectualmente, lo cual les permitirá participar en los debates, así como valorar y juzgar las obras de sus contemporáneos. Los asistentes, por su parte, intentarán alcanzar el aval de las *salonnières*, pues ello garantiza la difusión de su trabajo artístico. Así, cuando entra el Siglo de las Luces, las *salonnières* ya habrán incursionado en el ejercicio de la crítica literaria y habrán convertido los salones en « (...) cajas de resonancia para los autores, para los artistas y para las obras».²⁹⁴

Para sorpresa de muchos, la «osadía» de los salones no acaba allí, el ejercicio de la crítica impulsa otra práctica: la escritura epistolar en el marco de la discusión o intercambio de lecturas literarias. Conviene subrayar que esto no se trata simplemente de un cambio de registro, de lo oral a lo escrito, significa que el recurso discursivo de la carta identificado y aceptado como «femenino» por su naturaleza espontánea, superficial, subjetiva, privada es empleada allí con objetivos contrarios a la usanza predeterminedada para ella. La carta de pluma femenina que circula en los salones expone una lectura analítica, alejada de la intención comunicativa del intercambio epistolar entre mujeres y del contenido cursi y lacrimoso de las cartas de amor, ofrece una posición con respecto a un discurso, una opinión legitimadora sobre una producción literaria. Aunque en principio la carta se dirige a un destinatario en particular, la frontera privada se difumina cuando ésta es leída en voz alta o cuando pasa de mano en mano a otros miembros del salón.

²⁹⁴ Torras, «La epístola privada como género...», 208.

A propósito de ello el estudio de Meri Torras *La epístola privada como género: estrategias de construcción* llama la atención sobre la estrecha vinculación entre la práctica de los salones literarios y la escritura epistolar femenina. Cuando las salonnieres intercambian cartas con propósitos intelectuales en el siglo XVIII, las anteceden dos prácticas: las epístolas conventuales, efectuadas por mandato y las epístolas educativas, medio de debate sobre la capacidad intelectual femenina y plataforma para crear textos pedagógicos. En ambos contextos la escritura epistolar resulta aceptable porque responde al control, atiende necesidades comunicativas entre mujeres y no aspira a alcanzar una proyección pública; es decir, no representa una amenaza. En oposición, el ejercicio escritural de las salonnieres raya en lo subversivo y emancipador. ¿Qué se ha creído la mujer para escribir una crítica y hacerla circular?, ¿realmente cree que tiene ese poder?, ¿en verdad considera que su opinión interesa al público? La indignación y el temor masculinos motivaron a urdir una estrategia capaz de recubrir las fisuras por las que se «colaron» las salonnieres y el «desliz» de concederles voz, acceso al conocimiento y al intercambio con otros.²⁹⁵

La táctica la tenían literalmente entre sus manos: la carta. Efectivamente, « (...) el peligro de la entrada de las mujeres en la esfera literaria pública fue contrarrestado con la fijación de un modelo epistolar femenino (...).»²⁹⁶ Sobre esta escritura y el cuerpo femenino recayeron las funciones de devolver a la mujer a la reclusión, a lo privado, a la expresión ensimismada. De acuerdo con el análisis planteado por Torras, los salones y el sitio de las mujeres en ella desplegó una plataforma discursiva que tendió un puente entre «naturaleza femenina», capacidad retórica conversacional, escritura epistolar. Triangulación que podría leerse como: la mujer, «en esencia» sensible y espontánea, se le da bien hablar de modo natural, casi inconsciente, sin mediación racional y ello lo traslada tal cual a la escritura epistolar. Así cuando la mujer cree escribir, en realidad, está hablando (consigo misma o a otras mujeres), su naturaleza le impide crear y generar conocimientos; pero si insiste en

²⁹⁵ Durante el siglo XVIII se abrirán nuevos espacios sociales y culturales para el encuentro intelectual: cafés, museos y lycées, los cuales funcionaban como un club privado y entrarán en competencia con los salones literarios ya existentes. Muchos de sus asistentes eran aspirantes a escritores que no habían conseguido penetrar en las esferas privilegiadas y que buscaban sitio en una agrupación al margen de la institucionalidad.

²⁹⁶ Torras, «La epístola privada como género...», 266.

ello, puede escribir cartas, pues finalmente son conversaciones a distancia, diferidas.²⁹⁷ En este sentido la feminización epistolar actúa como sentencia y recolocación de las mujeres en su propia «naturaleza sexual»,²⁹⁸ las «preciosas»²⁹⁹ deben volver a su sitio. Simple: la escritura y el ingenio tienen un género, el masculino. Las políticas sexuales implican políticas textuales.

Aun cuando, en ese momento histórico, la lógica falocéntrica-literaria haya logrado cercenar la entrada de las *salonnières* a la escritura pública, parece justo reconocer que el sistema de los salones literarios bregó el camino de acceso a la práctica autorial femenina en la medida en que sentó precedentes claves: cuando las mujeres comienzan a formar parte de una red intelectual que supone una vinculación con el mundo aristocrático, artístico y cultural, esto rompe con la condena histórica de reclusión y les permite acumular capital simbólico y social. En ello justamente se halla el punto de quiebre, los lazos intelectuales surgidos en dicho espacio crean alianzas que respaldan las imágenes de estas mujeres que adquieren de manera paulatina visibilidad. De hecho, el carácter semiprivado de los salones es quizás la condición más favorable para que las mujeres tejan hermandades / redes sororales en pro del acceso a la escritura y al mundo público. En suma, las *salonnières* y la escritura epistolar representan el boleto de salida del claustro conventual y del encierro doméstico: una antesala autorial.

La herencia francesa de los salones literarios antes descrita reaparecerá tardíamente en la segunda década del siglo XIX en el ámbito latinoamericano, producto del influjo de los conceptos filosóficos del siglo de las luces y la europeización de las costumbres. Se

²⁹⁷ El escritor y moralista francés Jean La Bruyère (1645-1696) consideraba que «el arte de escribir cartas lo adquieren las mujeres de forma inconsciente, en la práctica habitual de mantener conversaciones galantes en sociedad» (ibíd., 256), práctica que realizan sin esfuerzo porque obedece a su propia naturaleza.

²⁹⁸ La construcción ilustrada y sexo-binaria del mundo reclama el retorno de la mujer a su posición asignada: la diferencia fisiológica natural que supone una diferenciación intelectual y moral se traduce, a su vez, en un ejercicio político-social distinto y desigual. Así, la «predisposición» natural de la mujer para ser madre, la convierte obligatoriamente en esposa, propiedad y usufructo de un hombre, condenada al enclaustramiento doméstico y familiar.

²⁹⁹ La descalificación sistemática de las mujeres ante su escalada en el espacio público-masculino circunscribe la denominación «preciosa» como atributo sarcástico dirigido a « (...) las mujeres que ejercieron desde su condición femenina el ejercicio crítico y mostraron interés por el conocimiento» (Torras, «La epístola privada como género...», 215). La alusión a la belleza pretende funcionar como recordatorio, fijar la naturaleza femenina en oposición a una figuración intelectual.

desplegará en un contexto definido por la formación de los nacionalismos y los intereses políticos y económicos de la emergente burguesía criolla. Dicho proceso se traslapa con el movimiento cultural que supuso el romanticismo europeo (extendido de finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX), cuyas premisas centrales pusieron su acento en la exaltación del sentimiento frente a la razón, el individuo frente a lo colectivo. A través del ejercicio de la expresión subjetiva e interior, la puesta en marcha de la libertad creadora, la contemplación de la belleza y majestuosidad de la naturaleza, la reflexión sobre los afectos y el devenir de la muerte, la estética romántica no solo implicó una propuesta de renovación de las artes, sino también un giro en la sensibilidad que alcanza esferas como la política.

En Latinoamérica estas ideas románticas adquieren formas particulares al dialogar con las circunstancias que definen su realidad como naciones recién emancipadas, víctimas de las guerras civiles³⁰⁰ y los caudillos déspotas.³⁰¹ El romanticismo latinoamericano (1830-1875) marcado por las tensiones y paradojas que conlleva configurar la idea de Nación y la formación de las identidades nacionales ejecuta una doble apuesta, contraria por demás: mientras unos buscan reconciliarse con el pasado, exaltar el sincretismo propio del criollo y el gaucho, valorar la riqueza popular de las costumbres, conferirle voz y representación a los distintos grupos (indígenas, negros) y crear una unidad; otros como apunta Jean Franco «(...) se sienten perdidos en el espacio geográfico de la tierra que los circunda, perdidos entre gentes extrañas, los extraños gauchos, los indios salvajes o los negros y mulatos de la costa, perdidos en un vacío cultural, enfrentándose con la perspectiva de crear una cultura sin ninguna tradición que les guíe»,³⁰² por ello aspiran a transformar la composición étnica,³⁰³ «blanquear»³⁰⁴ la sociedad mediante una política inmigratoria masiva, educar al pueblo través del influjo cultural de la ciudad³⁰⁵ y las metrópolis europeas.³⁰⁶

³⁰⁰ En el caso argentino, el país se hallaba dividido en dos bandos en guerra: los unitarios (sector liberal, culto y urbano) y los federales (grupo conformado por la oligarquía, los caudillos de provincia y la masa empobrecida y sin educación).

³⁰¹ La figura de Juan Manuel Rosas (1793-1877) lo ilustra a cabalidad. Fue responsable del exterminio indígena, veló por sus propios intereses y los de los ganaderos, mantuvo « (...) al país en un estado bárbaro y pastoril en vez de contribuir a su incorporación a la era de la industria y el progreso» (Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Barcelona: Editorial Ariel, 1990), 59).

³⁰² *Ibíd.*, 58.

³⁰³ El desprecio hacia los grupos autóctonos se homologa a la repulsión provocada por el pasado indígena, leído como sinónimo de atraso cultural, la exclusión fue su marca dentro del proyecto de construcción de la Nación.

³⁰⁴ Paradójicamente se creyó que para llegar a ser «civilizados» y dejar de ser considerados «indígenas» por

Este tono singular y político conduce al romanticismo a vislumbrar el arte y la literatura como una plataforma discursiva-simbólica presta a consolidar la identidad de la Nación, manejar sus recursos simbólicos y afianzar una élite. Esta taimada y conveniente intención al homologar el surgimiento de la nación con el nacimiento de la literatura nacional origina un cigoto que procrea –cual mellizos– al político-escritor,³⁰⁷ amalgama manifiesta en la escritura memorial y autobiográfica. La nueva figura en ascenso recurre a estos discursos para justificarse ante la opinión pública, configurar una imagen meritoria, dar cuenta de sí desde la «trasparencia» y la «verdad». La simbiosis pluma-poder pretendida por este proyecto motiva que los textos giren en torno al mundo político y militar, los procesos de formación intelectual, el linaje,³⁰⁸ los viajes y las cualidades de la personalidad, pues estos rasgos contribuyen a «vender» una imagen, resarcir agravios, emitir una autodefensa, limpiar una reputación, honrar un apellido o un árbol genealógico y asegurarse de ser recordados por la historia de la Nación. Mucho acierta Adolfo Prieto al afirmar que « (...) la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder en la Argentina (...)».³⁰⁹

Muchos de los hombres que intervinieron en los sucesos revolucionarios sintieron pronto la necesidad de escribir sobre sí mismos. Acusaciones, intrigas, maledicencias son los exponentes negativos de una nueva y poderosa fuerza que nace junto con el país. El ejercicio del poder trae consigo el prestigio del poder, y el prestigio, el sometimiento a las sanciones de la opinión pública.³¹⁰

los colonialistas era necesario exterminar la población autóctona. Cfr. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1974).

³⁰⁵ «Sarmiento (...) confiaba en el poder civilizatorio de la ciudad, donde las virtudes cívicas podrían triunfar sobre las resistencias tradicionalistas y civilizar la pampa (...) Para él, como para muchos hombres del siglo XIX, la ciudad era una construcción pedagógica en sí misma (...) Vivir en la ciudad es etimológica y simbólicamente un acto de civilización» (Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007a), 38).

³⁰⁶ De acuerdo con Beatriz Sarlo muchos intelectuales rehusaron entablar relación alguna con el pueblo, lo consideraron burdo, atrasado; sus miradas se centraron en Europa, hasta las primeras décadas del siglo XX.

³⁰⁷ «Y como el proyecto de los hombres de 1837 partía de un universal abstracto que apelaba genéricamente al Hombre, al tropezar con los límites reales de las clases (y los límites básicos trazados por la propiedad privada), sólo se le ocurría instaurar a la literatura como un mecanismo defensivo. Es que el proyecto liberal operaba con un presupuesto: la eficacia excepcional de «las letras»» (Viñas, *Literatura argentina...*,14).

³⁰⁸ « (...) Para tener prestigio social era necesario tanto una apoyatura económica como el respaldo de un sólido árbol genealógico; pero árbol genealógico y riquezas eran términos que se implicaban mutuamente (...)» (Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2003), 175).

³⁰⁹ *Ibíd.*, 23.

³¹⁰ *Ibíd.*, 41.

Los hombres «elegidos» que acuerpan este proyecto ideológico, político y literario ocupan un sitio prominente tanto en la historia de la literatura latinoamericana como en la historia de su nación, sus imágenes institucionalizan el saber, la cultura y el nacionalismo. Descollan José Hernández (1834-1886) con su célebre obra *Martín Fierro*³¹¹ [1872] y los «proscritos» argentinos como los nombran Rojas y Oviedo:³¹² Esteban Echeverría (1805-1851), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Juan María Gutiérrez (1809-1878), José Mármol (1817-1871). En la línea estética romántica estos políticos-escritores procuran conjugar el plano subjetivo (infancia, árbol genealógico, élite intelectual) y el público (educación, ejercicio político, escritura literaria) hasta el punto de asimilar su vida con la identidad de la nación argentina y volverlas indisolubles. Sirva como referente la obra-figura de Sarmiento, quien divide su autobiografía *Mi defensa* [1843] «(...) en períodos: «la historia colonial» de la familia, seguida de «la vida de la república naciente», «la lucha de los partidos», «la guerra civil», «la proscripción», «el destierro»». ³¹³

Esta obra está marcada por una identificación esencial: la del hombre y su patria, al punto que la memoria personal y el discurso autobiográfico son su modo de retratar y reconocer el país; la primera persona y sus resonancias nacionales lo dominan todo. El curioso paralelismo que existe entre el nacimiento, crecimiento y madurez de Sarmiento y la evolución de Argentina como nación es algo de lo cual él estuvo siempre consciente y dispuesto a subrayar. Creó su obra y también creó un país a su imagen y semejanza, lanzándolo audazmente al futuro». ³¹⁴

Dentro de esta matriz romántica donde se engendran las letras y los hombres de la nación el lugar para las mujeres es bastante estrecho, su participación patriótica se sitúa en el seno doméstico, la reproducción, la maternidad y la existencia ingrávida, alejada del espacio

³¹¹ Considerado como el texto fundador de la literatura nacional argentina, epopeya de la democracia.

³¹² Si bien este nombre obedece a la oposición mostrada por los escritores contra Juan Manuel Rosas, caudillo al mando de Argentina entre 1835 y 1852, responsable entre otras atrocidades del exterminio indígena. Es cierto tal como sostiene Mesa Gancedo que « (...) al llamar «proscritos» a los fundadores de la «literatura nacional», Rojas identifica el origen de ésta como literatura ex-patriada, y sitúa el origen de la nación, hasta cierto punto, fuera del país, con lo cual subraya que hay elementos más importantes que el territorio en la definición de la nacionalidad, o bien que el territorio es una noción simbólica que puede ubicarse allí donde se encuentran aquellos que se reconocen como parte de él: el ideal argentino fue entonces, con sus grandes proscritos a refugiarse en Montevideo, en Bolivia, en Chile, en Brasil, en Francia» (Daniel Mesa Gancedo, «Argentinidad y literatura en Ricardo Rojas: esa «cosa sutil»», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* vol. 87, n. °3 (2010): 379. <https://doi.org/10.1080/14753821003710984>).

³¹³ Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 65.

³¹⁴ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 31.

público.³¹⁵ Pese a ello, frente a la larga nómina encabezada por *Mi defensa* [1843]³¹⁶ se hallan tres autobiógrafas: la condesa de Merlin, quien escribe *Mes douze premières années* [1831], en Francia; Gertrudis Gómez de Avellaneda, la carta personal a Ignacio de Cepeda [1839-1854], en España y Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo* [1874-1892], en Argentina.

La incursión de estas mujeres en la escritura no obedece al azar, se desprende de las veladas o tertulias literarias latinoamericanas entroncadas al programa romántico, la construcción de una literatura nacional y la conformación de una élite intelectual.³¹⁷ Tanto la condesa de Merlin, como Avellaneda y Juana Manuela Gorriti³¹⁸ dirigieron salones literarios e intercambiaron correspondencia con intelectuales de la época. Pese a su precariedad, la práctica de los salones tendió un puente entre lo invisible-privado y la claridad del foco público. La creación de ese espacio «semiprivado» propició que, más adelante, mujeres como Juana Manso (1819-1875), Soledad Acosta (1833-1913), Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909), Clorinda Matto de Turner (1852-1909) participaran activamente de la vida política, social, educativa y literaria de sus repúblicas.

³¹⁵ «En América Latina y hasta avanzado el siglo XIX esa esfera de la cultura intelectual estuvo bajo el poder de los varones, fueron descendientes de familias de fortuna, herederos de un capital cultural o autodidactas «hijos de sus obras», como Sarmiento. Las mujeres no participarían en ella sino marginalmente. Solo desde entonces, aunque lentamente, y sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, aquella supremacía comenzaría a reducirse» (Carlos Altamirano, «Introducción general», en *Historia de los intelectuales en América Latina. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo* dirigido por Carlos Altamirano (Buenos Aires: Katz Editores, 2008), 15).

³¹⁶ Cabe advertir, siguiendo a Prieto, que «Antes [de] que Sarmiento cometiera la escandalosa inmodestia de publicar un escrito de pura referencia personal, tenían ya redactados sus diarios o memorias Pedro José Agrelo, Cornelio Saavedra, Manuel Belgrano, Gervasio Antonio de Posadas, Juan Cruz Varela. Después de *Mi defensa* publican o reservan testimonios para la posteridad Florencio Varela, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, el mismo Sarmiento, Carlos Guido y Spano, Vicente Quesada, Santiago Calzadilla, Lucio V. Mansilla, y una extensa nómina de autores que mezclan el registro de hechos militares o políticos con alusiones más o menos directas a su vida privada, como los generales Paz, Ferré, Iriarte, La Madrid, Pueyrredón (...)» (Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, 20).

³¹⁷ En el caso argentino, el salón literario se inaugura en 1837 y en 1838 se funda la Asociación de la Joven Generación Argentina. Cfr. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 2*.

³¹⁸ Juana Manuela Gorriti (1816-1892) abre sus veladas literarias en Lima en 1876. Así inicia la primera red literaria de escritoras decimonónicas peruanas que fomenta la creación de una plataforma intelectual en pro de la autoría femenina latinoamericana. Entre las participantes figuran: Carolina Freyre de Jaimes, Mercedes Eléspuru y Lazo, Mercedes Cabello Carbonera, Teresa González de Fanning y Clorinda Matto de Turner. Desde la perspectiva de Goswitz, Juana Manuela Gorriti se convierte en la « (...) madre literaria de una generación de mujeres con una misma identidad americanista y con una temática común: el debate sobre la problemática femenina» (María Goswitz, «Del salón finisecular y las Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti al salón virtual. Escritoras latinoamericanas del Diecinueve», en *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, editado por Pura Fernández (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015), 138).

Entre los epistolarios surgidos a partir del intercambio en los salones y su red intelectual se encuentran los de: María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin (1789-1852); Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873); Manuela Sáenz (1795-1856) y Simón Bolívar (1783-1830); Carmen Arriagada (1807-1900) y Mauricio Rugendas, pintor alemán (1802-1858); Esteban Echeverría (1805-1851) y María Sánchez (1786-1868). Dicha práctica fue acogida favorablemente porque se concibió como prolongación de la retórica conversacional de los salones, práctica textual «inocua» carente de intención literaria, enmarcada en lo privado, subjetivo, cotidiano. No obstante, la pretensión de homologar / rebajar lo epistolar a lo femenino-conversacional-privado (surgida, como vimos antes, en el siglo XVIII) resultará insostenible porque no se podrá tener control sobre el contenido ni los destinatarios, estas cartas serán leídas en público o serán compartidas, el límite de lo íntimo será trasgredido. Las epístolas canalizarán de modo paulatino la expresión de las mujeres, ya no sólo sus intereses personales, sino también su autorrepresentación, posición política, testimonios, denuncias.³¹⁹ La palpable correlación entre espacio público y autoría propicia que los salones se conviertan para las mujeres en una red de carácter social e intelectual capaz de dotarlas de existencia pública, lo que se traduce en impulso hacia el posicionamiento autorial y el cultivo de otros géneros (folletín, artículo periodístico, relatos de viaje, autobiografía).

En consonancia con la ambición liberal romántica de culturalizar a los sectores menos ilustrados se promueve que los escritores ejerzan el periodismo y funden diarios y revistas, así lo llevan a cabo Sarmiento, Mármol, Mitre, Alberdi, Vicente F. López. Las mujeres se suman a esta eclosión, aunque «a medias» y pesar suyo, pues se valida la escritura de los «álbumes de señoritas», las revistas de moda, los folletines y las «lecturas decentes» para las madres de familia y sus hijas, textos –claro está– que apelan al mantenimiento del *status quo* y al tutelaje de las conductas femeninas.

Se advierte que el acceso a la escritura se disfraza nuevamente de adoctrinamiento. Esta vez el sistema se sirve de la red social tejida a través de los salones y el intercambio epistolar

³¹⁹ Cfr. Amy Schiess, «Manipulaciones de la carta: tres escritoras hispanoamericanas», en *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina*, compilado por Mária Russotto (Caracas: Editorial Equinoccio, 2006).

para crear una especie de caja de resonancia de los dispositivos de control hacia las mujeres. Sin embargo, sin proponérselo logra también canalizar « (...) las ansias autoriales de numerosas escritoras (...) [y crea] redes virtuales donde compartir aspiraciones literarias y políticas»³²⁰ vinculadas a la educación femenina, el cuestionamiento de los roles en el matrimonio y la familia, el derecho al trabajo y la libertad sexual.³²¹ Bajo el paraguas romántico destacan: *La Camelia* [1852], Rosa Guerra, Buenos Aires; *La Educación* [1854], Rosa Guerra, Buenos Aires; *Álbum de señoritas* [1854], Juana Manso, Buenos Aires; *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* [1860], Gertrudis Gómez de Avellaneda, España; *La alborada del Plata*, [1877], Juana Manuela Gorriti, Buenos Aires; *La Revista Americana* [1878], Soledad Acosta. Y en los albores del modernismo: *Álbum de la mujer* [1883], Concepción Gimeno de Flaquer, México; *Las hijas del Anáhuac* [1887] Laureana Wright de Kleinhans, México; *Búcaro americano* [1896], Clorinda Matto de Turner, Perú;³²² *El pensamiento* [1893], Carlota Garrido de la Peña, Mendoza; *La mujer* [1897], Leonor Urzúa, Chile.

Aun cuando pasar de la escritura conventual, a instituir un salón literario, intercambiar correspondencia y publicar en un periódico representa un salto inconmensurable en el ascenso de las mujeres a las letras, lo cierto es que la «feminización» del espacio público-literario y la configuración de una autoría con todas sus letras se haya –para ese momento– todavía en el horizonte. El aparato crítico e histórico literarios en consonancia con el sistema patriarcal y el discurso romántico mantendrán bajo control la palabra femenina y

³²⁰ Pura Fernández, «No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)», en *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, ed. Pura Fernández (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015), 22.

³²¹ El diálogo impulsado por la prensa femenina adquiere fuerza y, a finales del siglo XIX, muchas de las fundadoras y directoras de los periódicos son integrantes activas de algún movimiento socialista, anarquista o grupo de defensa de los derechos femeninos. Cfr. José Maristany, «Maestras que escriben: entre el aula, el público y la academia». *La Aljaba*, vol. III, (1998):177-197. Acceso 15 marzo, 2020.

<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/v03a10maristany.pdf>

³²² De acuerdo con Lafleur et al. en el primer número publicado el 01 de febrero de 1896 colaboran: Ana Pinto, Amalia Solano, Carlota Garrido de la Peña, María Emilia Passicot, Eufrasia Cabral, Aquilina Vidal de Bruss, María E. Cordero, Adela A. Quiroga, Isabel Coronado, María Luisa Garay, Elena Jurado, María Brown Arnold de González, Elía M. Martínez, Yole Zolezzi, Macedonia Amavet, C. Espinosa. Listado que da cuenta de la participación y productividad escritural femeninas. Cfr. Héctor René Lafleur; Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967* (Argentina: Centro Editor de América Latina, 1962).

procurarán limitar su difusión a círculos estrechos,³²³ de allí lo clave que resultan las redes creadas en los salones y la comunicación epistolar. Sin éstas³²⁴ la escritura femenina se igualaría a elucubrar sobre el papel para guardarlo bajo llave en el cajón de un escritorio.

Las medidas coercitivas implementadas en contra de las ínfulas autoriales de las mujeres registran ataques y señalamientos personales como los sufridos por la argentina Juana Manso al participar en discusiones «que no le competían», es decir, aquellas que versaban sobre política; las acusaciones de difamación proferidas por la iglesia católica contra la peruana Clorinda Matto de Turner,³²⁵ quien luego de ser excomulgada y perseguida optó por exiliarse en Buenos Aires. A ello se suman los procedimientos de filtración literaria, rasero que «sexualiza» los géneros textuales y «feminiza» los contenidos de éstos (como apunta Joanna Russ). Por ello, aun cuando para estas mujeres resulta admisible la escritura de cartas y periódicos,³²⁶ su ejercicio debe adscribirse a lo privado y los temas «femeninos»: lo cotidiano, la educación de las mujeres (manuales, modales), el amor y los afectos, la maternidad. Su expresión además de asediada posee a priori una lectura: lo banal. Ello explica por qué en dicho momento histórico son pocas las mujeres que escriben ficción³²⁷ o por qué la autobiografía de la condesa de Merlin *Mes douze premières années*

³²³ Es claro que «las fraternidades nacionales y las estructuras de la sociabilidad intelectual dependen, en el siglo XIX, de la existencia de espacios de reunión cerrados (cenáculos, ateneos, clubes, universidades) que usan la clase y el género como mecanismo de aglutinamiento y segregación» (Ana Peluffo, «Rizomas, redes y lazos transatlánticos: América Latina y España (1890-1920)», en *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, ed. por Pura Fernández (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015), 212). Así, « (...) en Buenos Aires a partir de 1860 disminuyen los salones regidos por las señoras burguesas y hacia 1880 han desaparecido casi por completo. Los clubes sociales y cafés donde se discuten todos los temas candentes de actualidad no admiten la asistencia de mujeres» (María Cristina Arambel-Guiñazú y Claire Emilie Martin, *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX* (Madrid: Iberoamericana, 2001), 19).

³²⁴ « (...) Los salones y tertulias, los epistolarios y la prensa serán analizados como espacios de enunciación discursiva y como focos de gestación de redes para la legitimación y la visibilización de la mujer de letras en el campo profesional de bienes culturales entre 1824-1936. Estas fechas enmarcan el nacimiento de los nuevos Estados americanos y sus literaturas nacionales (...)» (Fernández, «No hay nación para este sexo», 13).

³²⁵ Autora peruana que organiza tertulias literarias en varias capitales de América Latina y deja testimonio de sus viajes a Francia, Inglaterra, Italia, España y Alemania. Es la primera en trazar una red transatlántica que conecta Cuzco, Lima, Buenos Aires, Madrid y Barcelona. Cfr. Peluffo, «Rizomas, redes y lazos...».

³²⁶ A ellos se suman la poesía y el libro de lectura, «géneros que no necesitan legitimación, pues son los que corresponden tanto a la «naturaleza» como a una actividad femenina. La sensibilidad y emotividad destinan a la mujer a componer versos, tanto como su aptitud para el magisterio la autoriza a diseñar las herramientas textuales de la «alfabetización moral»» (Maristany, «Maestras que escriben...», 192).

³²⁷ Cabe mencionar: *Sab* [1841], Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Los misterios del Plata* [1844-1846], Juana Manso; *Lucía Miranda* [1860], Rosa Guerra; *Lucía Miranda* [1860], Eduarda Mansilla; *Aves sin nido* [1889],

[1831] no resulta homologable a la de Sarmiento. La autobiografía de pluma masculina presenta tópicos «de gran envergadura», asociados a la vida pública, la política, la Nación, el futuro; en contraposición al ademán de escritura de las mujeres considerado un ejercicio desprendido de la tertulia, casi a nivel de un balbuceo entre amigas. Así, el ejercicio de lo literario no sólo orbita alrededor de la división sexo-binaria del mundo (hombre-razón-público // mujer-emoción-privado), la convierte en su bastión. Las puertas a una autoría femenina legitimada permanecen cerradas.

Con la negación del género novelístico, el cual implica una autoría y autoridad con conocimiento de la esfera pública y una apropiación del discurso masculino, la autora [condesa de Merlin] aplaca toda posible crítica. Las memorias (patrimonio de la mente) le otorgan el espacio donde inscribir su experiencia y afirmar, modesta y virtuosamente, su autoridad. Como autora, la condesa permanece silenciada a medias por la noción de la virtual «insignificancia» epistemológica de las autobiografías de mujeres.³²⁸

Según lo expuesto resulta significativo que la autobiografía adquiera en este contexto histórico-literario un valor marcadamente asimétrico si la escribe un hombre o una mujer. En el primer caso, se trata de una obra que presenta la vida de un hombre de la Nación, que explica a partir de datos de la infancia, la genealogía y una selección de experiencias cómo llegó a convertirse en un político e intelectual de la época capaz de gobernar a su pueblo y sentar los ideales de la nueva nación. En el segundo caso, la autobiografía pierde dicha suntuosidad, adquiere un carácter de mansedumbre y se convierte en un puerto seguro para la mujer escritora, quien con pudor y reserva «anota sus memorias» más íntimas. La mayúscula distancia existente entre ambas escrituras evidencia desde el plano literario la disparidad genérico-sexual que ha operado y definido la macrohistoria.

Si volvemos sobre la escritura de la condesa de Merlin, ella escribe –en principio– para cumplir una promesa a su amiga Leonor, remarca que «no es novela lo que va a leerse; es un simple relato de los recuerdos de mi niñez, debido a la casualidad [...] [Se halla] muy lejos de mí la pretensión de ser autora. Pienso porque siento, y escribo lo que pienso. He aquí todo mi arte».³²⁹ Resulta sugerente que pese a que la condesa de Merlin procura

Índole [1891], *Herencia* [1895], Clorinda Matto de Turner; *Blanca Sol* [1888], *El conspirador* [1892], Mercedes Cabello de Carbonera.

³²⁸ Arambel-Guñazú y Martín, *Las mujeres toman la palabra...*, 108.

³²⁹ Condesa de Merlin citada por *ibíd.*, 107.

desmarcarse como autora y eximir su texto del ámbito de la ficción con tal de no trastocar el orden genérico (sexual-literario), recurre a argumentos que contradicen y mezclan los aparentes límites dentro de los que pretende mantenerse al colocar en relación consecuyente y horizontal «pensar»-«sentir»-«escribir». Referencias como ésta evidencian cómo las mujeres potenciaron los corsés moldeadores de su escritura y expresión, cómo a través de retruécanos retóricos y prácticos burlaron a sus celadores y lograron bregar el terreno autorial.

La escritura autobiográfica femenina del siglo XIX, admitida por su candor, logra «colarse» por los intersticios de otras prácticas textuales cultivadas en la época, tal como sucede con los relatos de viaje. En respuesta a la pretensión romántica y política de «cultivar» al pueblo resultó bastante común que los miembros de la élite política-intelectual de las nuevas naciones dieran cuenta de sus periplos. Unido a la vida intelectual de los salones literarios, el café, el club y los periódicos, el relato de viaje ejerció un rol decisivo en la construcción de los imaginarios, el gusto y la opinión. Como discurso perseguía dos claras intenciones: evidenciar el bagaje cultural del hombre «de mundo», experimentado, reconocido, portavoz del cosmopolitismo; y contribuir a la difusión de las ideas, costumbres y tendencias de otras naciones, en especial las europeas.

La rigidez de la taxonomía del relato de viajes es desafiada cuando las mujeres viajeras incursionan en su escritura e incluyen en él elementos autobiográficos como eje narrativo (experiencia y representación del «yo») y sobrepasan así la pretendida descripción objetiva del espacio. « (...) El relato de viaje del siglo XIX testimonia la transformación de la narradora en personaje (...).»³³⁰ Extraordinario salto que implica dar cuenta de lo público-externo y ordenar su / el mundo desde su vivencia social de mujer. Tres propuestas que entran en el período romántico son: *Peregrinaciones de una paria* [1838], Flora Tristán (viaje a Perú); *Viaje a La Habana* [1841], condesa de Merlin; *Memoria del viage* [sic] *a Francia* [1850], Francisca Espínola de Anastay. Otras posteriores son: *Recuerdos de viaje* [1882], Eduarda Mansilla (viaje a Estados Unidos); *La tierra natal* [1889], Juana Manuela Gorriti (viaje a Salta).

³³⁰ *Ibíd.*

Lamentablemente cada «filtración» / avance de las mujeres hacia la autoría fue leído como acto amenazante y, en consecuencia, depuesto. Si el texto no pudo ser refrenado antes de ver los reflectores, el aparato crítico se hizo cargo de devolverlo a su sitio: la periferia o el olvido.³³¹ Esto es comprobable al rastrear en las historias de la literatura hispanoamericana el sitio ocupado por las salonnieres, las escritoras de cartas, las autobiógrafas, las autoras de relatos de viajes durante el período romántico. Prima el silencio de la escritura femenina, la literatura y su historia se concibe producto de los hombres.

En oposición a este procedimiento de exclusión, resulta válido pensar que aquellos estudios que nombran / inscriben las producciones literarias femeninas contribuyen a visibilizar su trabajo; no obstante, convendría sopesarlo, pues nombrar también connota separar, marcar una diferencia, fijar. Esto se evidencia con claridad en aquellas historias literarias que –pese a mostrar generosidad al nombrarlas– destinan una sección aparte para ellas, al margen de la literatura «seria», como si sus «arremedos literarios» flotaran en abstracción, cual constelaciones privadas.³³² En muchos casos la referencia a las escritoras suele ser somera, puede transformarse en una burla si se compara con las páginas, secciones o capítulos dedicados a los escritores; raya en lo frívolo al eclipsar la obra y centrar la atención en el detalle biográfico; se torna mordaz y violenta al criticar el carácter y los atributos físicos de la escritora y colocar en un plano secundario su producción.

Un claro y pertinente ejemplo de ello lo constituye *La historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas (1882-1957), publicada en 1917. Obra que, siguiendo a Bonnie Frederick, crea e institucionaliza el canon de la literatura argentina y llega a convertirse en un

³³¹ Existen diversas formas de condenar al olvido a un texto, una de ellas se asocia con su circulación / difusión. Tal es el caso de las obras de la escritora y periodista argentina Eduarda Mansilla (1834-1892), las cuales no se habían reeditado llegada la última década del siglo XX, a excepción de *El médico de San Luis* [1860] « (...) En 1996 aparece *Recuerdos de viaje* [(1882)], en una edición familiar de rescate, sin notas ni crítica textual, con una semblanza introductoria realizado por la historiadora María Sáenz Quesada y, en 1999, la editorial argentina Confluencia publica una traducción (...) Hubo que llegar al siglo XXI para empezar a contar con ediciones científicas» (María Rosa Lojo, «La literatura argentina del siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción», *Cuadernos de Literatura*, vol.19, n.º 37 (2015): 298. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-37.lads>).

³³² «Se trata en todos los casos de una historiografía «compensatoria» (como un capítulo agregado o problema especial) o una historiografía «contributoria» (subrayando los aportes de las mujeres en la historia construida y escrita desde una perspectiva masculina)» (Maristany, «Maestras que escriben...»,180).

referente obligatorio, rara vez desafiado. La obra dedica un capítulo³³³ completo a las mujeres escritoras, mas este beneplácito es tan sólo apariencia, su gesto esconde la tachadura: son nombradas para ser borradas. Rojas lee la propuesta escritural de las mujeres a partir de criterios ligados a la belleza, la simpatía, la vida privada (baremo que jamás se atrevería a emplear con sus congéneres). Rojas se otorga permiso para criticar la fealdad y el aspecto físico de Juana Manso y el temperamento de Gorriti, cuya melodramática vida encuentra más interesante que sus textos. Este mecanismo de doble filo inclusión-exclusión al descontextualizar las obras escritas por mujeres (apartarlas de las principales corrientes literarias de la época) reduce la escritura femenina a aspectos extraliterarios vinculados a los ideales normativos de feminidad o a detalles meramente biográficos.³³⁴

Lo que dijo acerca de ellas es aún peor que la poca atención que les prestó. Afirmó que Pelliza tenía «más vocación que talento»; que Guerra «fue menos afortunada en su carrera que la aplaudida Eduarda Mansilla»; que Manso se parecía a Sarmiento en su cara y sus intereses pedagógicos, pero que su obra «muy estimada en su época, ha vivido menos que su nombre»; y que la poesía de Andrade fue la expresión de «una ingenua sensibilidad».³³⁵

Rojas consigue fijar la exclusión como norma, hasta el punto de que su posicionamiento alcanza la época contemporánea. En *La historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo, el autor inscribe las prácticas escriturales de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) y de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) desde señalamientos deslegitimadores. En el primer caso, alega que para la escritora cubana «las letras fueron (...) un escape natural de un espíritu conflictivo y apasionado que chocaba con las limitaciones que el mundo doméstico imponían entonces a una mujer».³³⁶ El autor que reconoce las restricciones a las cuales se hallaba atada la mujer es incapaz de atribuirle a la autora y su trabajo un carácter político; en vez de eso, desplaza su práctica hacia lo

³³³ Dentro de las mencionadas se encuentran « (...) Juliana Gauna, Ida Edelvira Rodríguez, Rufina Margarita Ochagavía, Manuela Rosas, Celestina Funes y Silvia Fernández; hace alusión a Carolina Freyre de Jaimes, Clorinda Matto de Turner, cuyo nombre deletrea mal y Gabriela de Laperrière, todas extranjeras que vivían y publicaban en Buenos Aires. Dedicó párrafos breves a Rosa Guerra, Juana Manso y Agustina Andrade. Descripciones más largas de varios párrafos se ocupan de Josefina Pelliza de Sagasta y Eduarda Mansilla de García; el estudio más extenso es sobre Juana Manuela Gorriti» (Bonnie K. Frederick, «Borrar al incluir: las mujeres en *La historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas», *Feminaria literaria*, año VIII, n.º 15 (1995): párr.6. Acceso el 10 marzo, 2019. <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria15.pdf>).

³³⁴ Las operaciones de rebajamiento son múltiples, algunas hasta «sutiles». Por ejemplo, Oviedo osa nombrar a la escritora argentina Juana Manuela Gorriti «la» Gorriti. Me pregunto: ¿se daría licencia para apelar a Domingo Faustino Sarmiento como «el» Sarmiento?

³³⁵ Frederick, «Borrar al incluir...», párr.8

³³⁶ Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana* 2, 72.

emocional, hasta situarla como una inadaptada que actúa desde la rebeldía. En el segundo caso, Oviedo registra a Gorriti en la marginalidad sin brindar argumentos sólidos, lo cual induce a pensar que opera desde el peso de la tradición segregacionista.³³⁷ Al leer las escuetas líneas que esta crítica reserva para su trabajo es posible preguntarse: ¿Gorriti no ocupa un sitio reconocido en la historia de la literatura porque fue una excepción?, ¿acaso su «trasgresión» fue ser precursora del cuento fantástico cuando todos construían una nación? o más bien ¿su «pecado» fue ser mujer escritora?

Aunque la avanzada de las mujeres en nuestro siglo XIX fue notable en diversos frentes: literatura, cultura, política, el triunfo de la «sensibilidad victoriana» y el consiguiente relegamiento de las damas al gineceo, contribuyó, seguramente, a que la memoria de las antepasadas con voz propia y decidida iniciativa, que habían hecho política en las guerras civiles o se habían expuesto en la letra impresa, se diluyera en el discreto olvido. Que hubieran sido pioneras y cofundadoras de la literatura nacional poco importaba, porque esa literatura misma no constituía la lectura más apreciada por las clases dirigentes cultas (...).³³⁸

Quizás, en su contexto histórico, este posicionamiento resultó coherente con la plataforma discursiva creada en torno a la idea de Nación y élite intelectual; no obstante, hoy resulta inadmisibles perpetuar la condición periférica de las mujeres escritoras, leerlas como «apéndice», excepción o «rareza», sin insertarlas en el devenir histórico-literario.³³⁹ Tras múltiples luchas y deconstrucciones, en el presente, la experiencia femenina dentro de las letras exige ser leída como expresión política y adscripción al orden público: como defensa autorial.

2.1.3. Modernidad y modernismo: plataformas de una profesionalización autorial

Las postrimerías del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX trazan profundas transformaciones para Latinoamérica, cuyas naciones hacía poco menos de sesenta y cinco años habían luchado por su emancipación y se habían propuesto crear –en medio de una

³³⁷ «Es fácil pasar de largo ante la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892), pues ocupa una posición marginal frente al grupo de los «proscritos», aunque también sufrió el exilio y era de la misma edad que varios de sus integrantes. Comparada con ellos, es una figura relativamente menor del romanticismo argentino; pero su aporte en el campo del cuento no es nada desdeñable y puede considerarse literalmente excepcional, pues cultivó la veta fantástica, que dio tan pocos buenos frutos en la América romántica» (ibíd., 130).

³³⁸ Lojo, «La literatura argentina del siglo XIX...», 305-306.

³³⁹ Cfr. Mária Russotto, comp., *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos* (Caracas: Editorial Equinoccio, 2006).

fuerte tensión y contradicción con su pasado— una Nación, una identidad y una literatura nacionales. A este proceso en marcha se superpone el proyecto de la modernidad asumido ilusoriamente como fase «evolutiva» de las naciones hasta ese momento conformadas. La entrada en vigor de la acérrima ideología del liberalismo económico supone un giro para las púberes naciones, en la medida que les exige abandonar los esquemas y las jerarquías de la sociedad tradicional para acoger como valores el capitalismo-burgués, el afán progresista, la mecanización, la expansión comercial, la secularización. Fenómeno que puede traducirse como «reajuste» estructural, ideológico y práctico en todas las esferas; así como una crisis espiritual y del pensamiento en las artes que toca las fibras más endebles y neurálgicas de la práctica literaria y, en particular, de la figura autorial, cuyo lugar y función deberán ser redefinidas. Este hecho permite direccionar nuestra atención: ¿de qué modo esta crisis de la modernidad reubicó a la literatura y a sus autores?, ¿qué transformaciones implicó este «reacomodo» para la autoría femenina? Pasemos a ello.

Alrededor de 1880 los miembros de la burguesía argentina, descendientes de los fundadores independentistas, asumieron como suya la empresa de modernizar el país. En ruptura con la tendencia al replegamiento y la exaltación de lo «propio» inherentes al pensamiento del romanticismo y el surgimiento de los nacionalismos, la modernidad apunta hacia el desarrollo de la infraestructura, la apertura comercial, el posicionamiento mundial. Dentro de este paradigma el «progreso» se convierte en baluarte y meta del liberalismo, alcanzar la prosperidad material y económica, acumular riqueza se homologa a «ser modernos». Tras perseguir este afán el grupo de oligarcas, denominado Generación del 80, instituye a través de sus políticas el despegue industrial y comercial de Argentina, cuya expansión se acompaña del desarrollo urbanístico y la migración masiva desde Europa,³⁴⁰ fenómeno determinante que marca la formación cultural argentina, su estructura social y el porvenir de la Nación.

Las medidas liberales implementadas por la oligarquía argentina operan desde el beneficio y la defensa de sus intereses de clase, concentran sus fuerzas en alcanzar el control del

³⁴⁰ «Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la dirigencia argentina había hecho de la inmigración una política de Estado (...) Desde 1857 hasta 1914 ingresaron al país casi cinco millones de inmigrantes (...)» (María Seoane, *Argentina: el siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)* (Buenos Aires: Crítica, 2004), 25).

gobierno, pues éste es la principal fuente de créditos y contactos con el capital extranjero. Así a principios de 1900 unas cuantas familias de la élite, quizás « (...) menos de dos mil personas eran dueñas, en la Argentina, de tanta tierra como la superficie total de Italia, Bélgica, Holanda y Dinamarca juntas»,³⁴¹ extensiones destinadas a la ganadería o al cultivo para exportación, sobre todo a Europa. En los primeros años de ejecución del proyecto modernizador la economía crece aceleradamente, son tiempos de bonanza. Argentina logra posicionarse como el primer país exportador de cereales del mundo y el segundo de carne congelada, después de Estados Unidos. La fortuna amasada por la oligarquía propicia transformaciones en su «estilo de vida», el derroche, el lujo y la pomposidad, las fiestas suntuosas, la educación en el extranjero, los viajes forman parte del nuevo perfil burgués, resulta común que «familias enteras pasen largas temporadas en París, acompañadas por su servidumbre».³⁴² Empero, cuando este modelo se desgasta porque no alcanza las condiciones económicas requeridas ni logra conformar la estructura social necesaria para sostenerlo, el precio por descontar por esta «ilusión modernista» resulta desfavorable para todos los argentinos: el afianzamiento de regímenes dictatoriales y la subordinación económica a las potencias internacionales. Los ceros que engrosan «las cifras numéricas» de esta factura se continúan pagando en el presente.

El desequilibrio que supuso poner en marcha un proyecto modernizador operado por un círculo de familias influyentes, para el bien y crecimiento de unos cuantos, al margen del pueblo, agudiza la fragmentación y exclusión sociales preexistentes en los procesos de configuración de los estados nacionales y repercute en las tensiones y «anticuerpos» creados en relación con la élite, el estado y los grupos migrantes. La sociedad civil muestra descontento por la concentración desmedida de riqueza, la inflación, el aumento de la pobreza, el fraude electoral organizado. En respuesta a ello surgen protestas, huelgas y se crean organizaciones: anarquistas, socialistas, barriales, las cuales luchan por sus derechos y pretenden autorrepresentarse dentro de este desigual paradigma.

³⁴¹ *Ibíd.*, 19.

³⁴² *Ibíd.*, 17.

Las condiciones descritas constituyen el caldo de cultivo de adustos cuestionamientos en torno al desconcertante contexto de la modernización. En la esfera literaria, el modernismo (1880-1920),³⁴³ primer movimiento originado en América,³⁴⁴ lanza un rechazo hacia los valores de la modernidad, sustentado en el mecanicismo y el desgarramiento espiritual que esta supone. Centra su propuesta en el afán de superación de la realidad, la búsqueda de la belleza de las formas y la urgencia de renovación de los medios expresivos (mezcla de métricas, cromatismo verbal, sonoridad). En concordancia con estas premisas, los textos modernistas no remiten a la realidad circundante, sus espacios y tópicos inscriben la universalidad, lo cosmopolita, el exotismo; topos donde predomina el refinamiento, el aire aristocrático y narcisista. Todo ello apoyado en la armonía sincrética que convoca fantasía, mitología e imaginación.

En numerosas ocasiones la postura modernista ha sido criticada e incomprendida, se le ha achacado situar su producción desde «torres de marfil», castillos y lagos con «cisnes de cuello blanco», sitios lejanos al contexto latinoamericano. Dicho señalamiento ha actuado en detrimento del movimiento al reducirlo a una de sus tendencias, etiquetarlo como «ajeno», «europeizado», «evasivo» y ha eclipsado la reflexión inherente a su propuesta. En contraste, una mirada caleidoscópica permite visualizar el modernismo como expresión de incertidumbre y crisis³⁴⁵ ante el desajuste que la modernidad supuso para la literatura y la figura autorial. He aquí el nudo de su trascendencia histórica-literaria.

Es propicio enfatizar que la búsqueda modernista no resulta homogénea en lo absoluto. Su propia metamorfosis es evidencia de los avatares que supone hallar / crear un lugar para el arte y el artista. Así, lo que inicia como una exaltación del arte-purismo, influenciada por corrientes francesas como el parnasianismo y el simbolismo (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé); transmuta, más tarde, en una visión «americanista» de la realidad, desde donde

³⁴³ Período sugerido por Jean Franco en *Historia de la literatura hispanoamericana*; no obstante, José Miguel Oviedo establece (cfr. *Historia de la literatura hispanoamericana 2*) que la etapa finaliza en 1910.

³⁴⁴ El modernismo conforma un movimiento desde «adentro», es decir, nace desde sus propias condiciones contextuales. Se posiciona en el mundo literario como un referente de la región y un nuevo interlocutor. Es en sí mismo moderno, en tanto universaliza la imagen de América Latina.

³⁴⁵ De allí que Octavio Paz afirme que «el modernismo fue una respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– el empirismo y el cientificismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo» (Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*,128).

el escritor intenta posicionarse. La resonancia de los acontecimientos históricos y las movilizaciones sociales rompen «la torre de marfil» y proponen un reencuentro con el entorno americano (motivo que atraviesa / absorbe también las estéticas del naturalismo, criollismo y regionalismo). La agitación de los pueblos ante la injusticia económica y social, los estragos de las dictaduras, las demandas de los movimientos estudiantiles, la amenaza imperialista de Estados Unidos, los avances del militarismo, el fascismo y el determinismo racista (derivados de las ideas positivistas y evolucionistas) le exigen tomar una posición no sólo discursiva, política, sino también simbólica.

Veamos: los modernistas latinoamericanos³⁴⁶ advirtieron, desde finales del siglo XIX, una dislocación entre el ejercicio político y la literatura (amalgama que acompañó y definió la conformación de los estados nacionales), la cual se acentúa cuando el aparato estatal adquiere autonomía y comienza a trazar, de modo paulatino, un discurso marcadamente diferenciado del literario y sus actores. Poco a poco, los modernistas se percatan de que la sociedad moderna-capitalista-burguesa no posee espacio para la función del arte ni tampoco para el artista. Reconocen que la prominencia de sus predecesores, tanto a nivel político como literario, no los alcanza a ellos, que esto ha quedado en el pasado. El nuevo panorama les augura un perfil menos glorioso.

Sirva como referente el cuento de Rubén Darío³⁴⁷ «El rey burgués» perteneciente a su obra *Azul* [1888]. El relato desarrollado en un soberbio palacio, posee una descripción que «encaja» a la perfección con un ambiente derivado de la estética modernista: caballos de largas crines, escalinatas con columnas de alabastro y de esmeraldina, leones de mármol, adornos de porcelana, cortinas de seda, salones decorados con dioses griegos, ninfas, musas, sátiros. Lujo y refinamiento por doquier. Un día se presenta ante el rey un sujeto «extraño» que afirma ser un poeta y estar hambriento. Su majestad accede a que permanezca en un sitio externo al palacio, a la intemperie, cerca del estanque de los cisnes. Le asigna una

³⁴⁶ Forman parte de esta nómina: José Asunción Silva (1865-1896), Julián del Casal (1863-1893), Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Rubén Darío (1867-1916), Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933). Los argentinos: Roberto J. Payró (1867-1928), Leopoldo Lugones (1874-1938), Ricardo Rojas (1882-1957), Manuel Gálvez (1882-1962).

³⁴⁷ Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916), poeta, periodista y diplomático nicaragüense, considerado el padre del modernismo literario.

tarea tan monótona como trivial: «Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopas como no preferáis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas ni de ideales. Id». ³⁴⁸

Es desde la posición de proscrito social donde el modernista adquiere –por primera vez– conciencia de su trabajo artístico, ya no vislumbra la literatura como una «vocación», una «facultad» intelectual, sino como una profesión. Esta premisa lo conduce a reclamar un sitio social y simbólico para la obra como objeto artístico y para él como figura autorial. En esta línea los escritores argentinos interponen ante el Estado la necesidad de modernizar el pensamiento, la sensibilidad, la cultura; argumentan que no es posible alcanzar el «progreso» sin lograr concordancia entre desarrollo económico, arte y realidad social. Asimismo, conscientes de la relación de dependencia con respecto a la cultura europea y la carencia de una tradición literaria latinoamericana, insisten en la obligatoriedad de consolidar el «avance» cultural-literario a tono con el crecimiento económico.

No resulta fortuito que Paul Groussac (1848-1929), escritor franco-argentino, a cargo de la Biblioteca Nacional de Argentina, convertida (entre 1896-1898) la publicación oficial de esta institución en *La Biblioteca*, una revista de literatura, crítica literaria y ensayos históricos-científicos. Tanto Groussac como Lugones, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Roberto Payró le solicitan al Estado subvencionar la modernización de la cultura, de lo contrario el proyecto liberal estaría incompleto. El movimiento contradictorio que subyace en criticar la modernidad y –simultáneamente– pretender hallar un sitio en ella es expresa manifestación de la crisis que acompaña el «ajuste» de lo literario y la autoría al nuevo paradigma. Así, el gesto de remarcar como «parcial» e «imperfecto» el proyecto modernizador encierra una doble intención: posicionar la literatura como parte de la formación cultural de la sociedad y, autoproclamarse como el «elegido» para culturalizar, fungir de puente o mediador entre las esferas implicadas. Ricardo Rojas « (...) quiso imaginar al escritor como el reemplazo moderno del prócer mítico, es decir, como el descendiente, en tiempos de paz, de los héroes de la Independencia: el escritor como educador del pueblo». ³⁴⁹

³⁴⁸ Rubén Darío, *Azul* (Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores, 2013), 21.

³⁴⁹ Miguel Dalmaroni, «La providencia de los literatos: escritores argentinos y Estado durante la modernización (1888-1917)», *Iberoamericana*, 21 (2006): 16. <https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.21.7-24>

Conviene aclarar que aun cuando la modernidad supone la ruptura de la amalgama poder político - escritura literaria, ello no implica que ambas esferas se encuentren desconectadas o aisladas, sino que su modo de interacción cambia de naturaleza y función. Desde la tensión, la crítica y la contradicción tanto la literatura (y en su efecto el escritor) como el Estado procuran «ajustarse» a las nuevas condiciones, pues en el fondo reconocen que su alianza continua siendo mutuamente funcional. Mas, en ese nuevo escenario, el vínculo no es directo, el puente entre literatura y Estado lo constituye el mercado, el cual –claro está– opera y se define en función de los intereses de la élite en el poder, sus políticas e inversiones. Frente a este tablero de ajedrez la literatura duda si entrar o no en este juego. Sabe de antemano que acceder la coloca –quiera o no– a merced de las políticas del estado: « (...) la literatura no puede modernizarse, sino a condición de intervenir en el mercado identificando las necesidades del nuevo público con las necesidades de la nueva ciudadanía, esto es, respondiendo al mercado-en-modernización lo que les demanda el Estado-en-modernización».³⁵⁰

El nuevo escritor-profesional-moderno trazará múltiples vías para posicionarse como tal, sea como maestro o periodista que «concilia» esta labor con el ejercicio literario de manera «autónoma» (esto es, sin un vínculo institucional); desde un puesto administrativo en una entidad pública donde espera conseguir estabilidad económica para luego «probar suerte» como literato; o, desde una postura disidente, que se sirve de la explosión de la prensa escrita para establecer dentro del periodismo de ideas una plataforma de discusión y crear un contra-discurso³⁵¹ al Estado y al proceso de modernización para consolidar así un campo literario no mancomunado al poder político.

³⁵⁰ *Ibíd.*, 10.

³⁵¹ Sirva como ejemplo de ello la publicación de la revista semanal argentina *Martin Fierro* [1904], a cargo de Alberto Ghirardo (1875-1946). Su propuesta, implícita en la elección de su nombre, rescata el valor de la obra de José Hernández y demanda que lo gauchesco-popular sea incorporado en la literatura. Constituye una revista cultural que gira en torno a la noción de arte « (...) como factor necesario para el desarrollo de la sociedad, un arte «que se vuelque al pueblo, es decir, a la vida»» (Juan Navarro, «La revista Martín Fierro de Alberto Ghirardo o un anarquismo (casi) nacional y popular», *Biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, 4-5 (2006): 412. <http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/La-Biblioteca/Archivos/No4-5.pdf>).

Cuenta con la participación de: Alberto Ghirardo (quien también emplea el seudónimo Marco Nereo), Roberto J. Payró, Carlos de Soussens, Camilo de Coussandier, José Cibils, Arturo Reynal O'Connor, Víctor Arregini, Alberto Castro, Osvaldo Saavedra, Ángel E. Blanco, Julio Molina y Vedia, Blanco Bombona, Manuel María Oliver, Manuel Ugarte, Francisco Latzina, Félix Bastera, Jaime Freires, Juan Más y Pi, María Julia Ghirardo.

A ello se adhieren las alianzas tejidas al interior de las instancias estatales que le ofrecen al escritor asumir su función por encargo,³⁵² pacto o vínculo político, económico. Esta práctica genera beneficios en ambas direcciones y parece replicar –desde otro sitio– la reciprocidad preexistente en la relación política-literatura. « (...) Las políticas culturales del Estado tienen por función crear ciertas condiciones de producción de un arte que se legitima también por su contenido o su impacto político».³⁵³ El Estado que en sus inicios exime al literato del proyecto modernizante admite, en la marcha, que la trasmisión poética, narrativa o ensayística³⁵⁴ de sus políticas resulta funcional para crear una imagen y cimentar una cultura moderna. Dicho reconocimiento sumado a la pugna por parte de los modernistas introduce la profesionalización del escritor en la agenda del Estado liberal moderno, hecho palpable en las políticas educativas, la emergencia del mercado editorial, el incremento de lectores y el surgimiento de periódicos. El letrado despojado de su túnica de prócer atraviesa el umbral de la modernidad como escritor con mayúscula, el mercado y la imagen le estrechan la mano. ¿Acaso sucede lo mismo con las mujeres escritoras?, ¿modernidad y modernismo son plataformas de profesionalización autorial femenina?

Las mujeres-escritoras de finales del siglo XIX, herederas de condiciones represivas y precarias del período colonial y romántico, enfrentan-experimentan en amplia desventaja el torbellino de la modernización, cuyas políticas las fijan en el espacio de la domesticidad y las vetan de un lugar como sujeto «moderno». De hecho, las transformaciones ideológicas y los desplazamientos sociales surgidos en el marco del proyecto del liberalismo económico tienden a recrudecer las medidas coercitivas dirigidas hacia las mujeres, pues una de las preocupaciones del Estado recae en controlar que los cambios progresistas ejecutados desde la matriz modernizadora no provoquen un «desequilibrio» en las relaciones de poder ni se conviertan en amenaza para otros sistemas-socio-estructurales, como el paradigma binario-patriarcal. Esto significa que aun cuando el Estado favorece al auge de la educación hacia

³⁵² Tal es el caso de Ricardo Rojas, quien escribe por encargo oficial *La restauración nacionalista* [1909] y Leopoldo Lugones, la biografía *Historia de Sarmiento* [1911].

³⁵³ Dalmaroni, «La providencia de los literatos...»,16.

³⁵⁴ Este salto desencadena otras modificaciones: los géneros memorísticos, autobiográficos, panfletarios, que en un pasado inscribieron motivos políticos y nacionalistas, sufren un trastocamiento, se convierten en «géneros de mercado, es decir, de la modernidad (crónicas, reseñas y crítica de libros, ensayos, ficciones, poemas, novelas, dramas, historias de la literatura) para narrarle al nuevo sujeto social la nación con que el Estado moderno procura construir ese sujeto para identificarse e identificar» (ibíd.,10-11).

las mujeres,³⁵⁵ su inserción laboral y la producción literaria en aparente consonancia con el ideal de la modernidad, todo ello no es más que un despiadado artilugio. Las élites masculinizadas que moldean al «ciudadano moderno» suprimen a las mujeres de sus planes políticos y procuran con cinismo que este «aparente olvido» no se conciba como defecto de la naciente modernidad política.

El inminente peligro que supone la «descolocación» de las mujeres del espacio doméstico al incursionar en la esfera pública coloca en vilo el «orden» y «guion» del paradigma modernizador, el cual en complicidad con otros discursos (médico, psicológico-filosófico, religioso, crítico literario) se ampara en la sempiterna diferencia genérico-sexual para validar la maternidad como «esencia» / «naturaleza» inherente a la identidad femenina, fundamento del contrato sexo-matrimonial y definición legítima de su intervención social: la procreación. «Ajena por naturaleza a las actividades masculinas que ocupaban el nuevo espacio político, a la mujer se le asignó como compromiso en la construcción de las naciones hispanoamericanas el papel de reproductora de hombres patriotas y trasmisora de los valores que los hombres americanos tenían como fundamentales».³⁵⁶ Sobre el cuerpo de la mujer, su sexo y su capacidad reproductiva recaen el peso de su (in) existencia social. De modo irrisorio el ideograma del progreso no alcanzó a conjugar un «sujeto femenino moderno», a cambio de ello tejió una red de procedimientos de control y sujeción desde los cuales las mujeres debieron definirse o resistir.

Surge en este punto una interrogante clave ¿de qué modo se imbrican estas políticas de control del cuerpo con el ejercicio literario femenino? Para intentar responder a ello, conviene reconocer que el discurso literario no flota en abstracción, se inscribe dentro del entramado histórico-social de la modernidad, pacta con ella y se acoge tanto a sus posturas como a otras que la intersecan. Ahora bien el discurso crítico-literario no sólo se sostiene a partir de la interacción con representaciones imaginario-simbólicas de otras narrativas, sino

³⁵⁵ Hacia 1895 se estima que más de un 40% de las mujeres en Argentina sabe leer y escribir. Cfr. Javier Lluch-Prats, «La Argentina moderna: mujeres de letras en el entorno del primer centenario de la nación», en *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, editado por Pura Fernández (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015), 265-284.

³⁵⁶ Roberto Castelán, «Mujeres, modernidad y construcción de la Nación», en *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007), 499.

también crea otras desde su lógica-estructura interna, o bien, las reproduce, cual caja de resonancia. En respuesta a esta red operativa, la crítica evalúa las escrituras de las autoras, instala modos de lectura-circulación de sus obras y traza sus propios artificios acordes con el discurso genérico hegemónico. Este gesto evidencia por demás que el modernismo, en tanto búsqueda y posicionamiento de la autoría, tuvo sólo un sexo-género: el masculino.

En los primeros años de este siglo [siglo XX] se inicia, en nuestro país [Argentina], la profesionalización del campo literario y su paulatina separación de la esfera política. Este proceso implica nuevas formas de acceso, de consagración, de circulación, de sociabilidad, nuevas posibilidades editoriales para los autores más jóvenes. Sin embargo, el ámbito de la alta cultura letrada continúa siendo un mundo masculino en sus instancias de producción tanto literaria como crítica, en la cual la presencia de mujeres escritoras es excepcional.³⁵⁷

Aun cuando la crítica considera una «impertinencia» que las mujeres insistan en «hacer de escritoras», a regañadientes asume «la emergencia inevitable de estas voces»³⁵⁸ y despliega una serie de mecanismos que pretenden leer y «re-situar» no sólo los textos, sino también las autorías. Detengámonos en ello: la nómina canónica modernista latinoamericana se ha caracterizado por presentar un escueto número de escritoras, frente a una generosa lista de poetas-hombres. No obstante, es posible registrar algunos nombres-producciones: María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1920), Uruguay; María Enriqueta (1872-1968), México; Juana Borrego (1877-96), Cuba. Las argentinas: Rosa García Acosta (1892-?), Mary Rega Molina (1895-1960), Herminia Brumana (1897-1954), Margarita Abella Caprile (1901-1960), María Raquel Adler (1901-1974), María Alicia Domínguez (1904-1988). Disgregado de este grupo casi (des) (irre) conocido,³⁵⁹ la crítica y la historia literarias, con cierta intención reduccionista, ha manejado como figuras representativas del «posmodernismo» a Delmira Agustini (1886-1914), Uruguay; Gabriela Mistral (1889-1957), Chile; Alfonsina Storni (1892-1938), Argentina; Juana de Ibarbourou (1895-1979), Uruguay.

³⁵⁷ Maristany, «Maestras que escriben...», 177.

³⁵⁸ Cfr. Alicia Salomone, «Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo», *Revista chilena de Literatura*, n.º 69 (2006): 69-87. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952006000200004>

³⁵⁹ Lluch-Prats en su estudio «La Argentina moderna: mujeres de letras en el entorno del primer centenario de la nación» aporta los nombres de varias autoras que evidencian el reduccionismo e invisibilización ejercido por la historia de la literatura. La mayoría de ellas incursionaron en la poesía: Sofía Espínola (1870-1958), Alba María Elflein (1880-1919), Amalia Prebisch (1889-1979), Berta Elena Vidal (1900-?), Alcira Bonazzola (1894-?), Emma Solá (1894-?), Rosa Bazán (1895-1972), Emilia Bertolé (1896-1949), Teresa Ramos Carrión (1898-?), Beatriz Eguía Muñoz (1899-1927), Adela García Salaberry (1899-1965), Susana Calandrelli (1901-1978), María Alex Urrutia Artieda (1903-1982), María Amalia Zamora (1905-?).

No resulta un acto deliberado, en lo absoluto, el negarles a estas autoras el título «modernistas» y lanzarlas a orbitar en la periferia de una producción posterior, lejos del impacto y transcendencia internacional que supuso el modernismo. En su momento histórico la obra de estas autoras fue leída como «otra cosa», «un punto y aparte», un «desajuste» a la norma, no interesó inscribir sus propuestas como parte de las reacciones y formaciones subjetivas/colectivas a las nuevas condiciones de la modernidad. Resultó más sencillo y conveniente reconocer su existencia en la marginalidad, reservar dentro de las historias de la literatura una sección aparte acompañada por el adjetivo «femenino», al margen de su contexto y desvinculadas de otras producciones.

Y es que las obras literarias escritas por mujeres no solamente son ajenas al canon literario, también lo son para otras mujeres que escriben contemporáneamente o que lo hicieron en el pasado. Tanto la crítica como la historia literarias crean «islas» con los nombres de las autoras posmodernistas, no les interesa trazar una genealogía literaria femenina, reconocer sus influencias, entablar diálogos entre las obras ni tampoco descifrar los puntos de encuentro entre sus textos. Para la mirada crítica cuanto más dispersas y discontinuas puedan parecer estas autorías, menor relevancia y representatividad adquieren dentro del cuadro literario canónico. Cuanto más diseminadas se hallen, menos visibles son; por lo tanto, cada escritora debe comenzar de cero como si fuera la primera. Pese a la hostilidad de estas medidas, siguiendo los pasos de las escritoras del romanticismo, las modernistas al entrar en el espacio público³⁶⁰ tejen redes solidarias como mecanismo de visibilización, reconocimiento y defensa autorial-laboral, ya no a través de epístolas,³⁶¹ sino por medio de la creación de agrupaciones³⁶² como: la Sociedad Proteccionista Intelectual (1893), fundada

³⁶⁰ La salida del encierro doméstico, la implementación de políticas educativas dirigidas a las mujeres, la entrada a la estructura económica capitalista y la sociabilidad de ella derivada les permite, de manera gradual, crear una conciencia de un cambio histórico con respecto a la posición social de la mujer, lo cual se traduce en la práctica como participación / organización colectiva.

³⁶¹ Conviene aclarar que las redes epistolares no desaparecen. Gabriela Mistral mantendrá contacto por medio de correspondencia con: Aída Moreno, Berta Lastarria, Chela Reyes, María Flora Yáñez, Gabriela Huneus, Vera Zouroff, Olga Acevedo, Concha Espina, Carmen Conde, en ella es posible identificar algunas de sus preocupaciones más recurrentes como escritoras: ansiedad escritural, obstáculos para la creación, percepción del campo literario como un espacio hostil, lucha por la profesionalización autorial.

³⁶² Andrea Kottow, refiriéndose al caso chileno, apunta que los cambios estructurales promovidos por la ola modernizante convierten las redes o agrupaciones en torno a la literatura en un espacio de participación cultural para la mujer que comienza a operar en función de intereses políticos como el feminismo. Para varias autoras modernistas el ejercicio literario y el de pensadora / activista feminista se encuentran fusionados, tal

en Argentina con el propósito de proteger el trabajo intelectual de las mujeres que escribían en revistas y periódicos como *El Pensamiento* [1895], *Voz de mujer* [1896], *Nosotras* [1902], *La revista argentina* [1902], *La nueva mujer* [1910]. A este esfuerzo se suma la Asociación de Universitarias fundada (en 1902) con el objetivo de defender los derechos femeninos de las universitarias graduadas y las trabajadoras.

A este «macro» filtro de la periodización literaria se adhiere el que podríamos denominar el primer procedimiento de la lectura crítica: la «esencialización», donde la retórica sexual define el acto de escribir. Esto significa que los textos escritos por mujeres poseen un valor y una interpretación *a priori*, derivados del apego a los parámetros sexo-genéricos. Este mecanismo ubica las textualidades al margen de la creación artística y las homologa a manifestaciones estereotipadas de lo femenino. Así, cuando los textos son sexualizados, éstos adquieren los mismos atributos de quienes están detrás. La ecuación se teje de modo «natural»: texto escrito por una mujer = naturaleza femenina = vida subjetiva / interior. Bajo la presunta coherencia de esta relación se fijan los estándares o convenciones para inscribir todo lo concerniente a las obras escritas por mujeres: lectura biográfica de la obra, temáticas aceptadas, géneros literarios, rasgos lingüísticos, estilo, circulación del texto, recepción, reconocimiento *versus* exclusión.

El modelo de la maternidad perfiló, a partir del ordenamiento liberal y el cientificismo,³⁶³ la corporalidad femenina como receptáculo reproductivo, lo cual se prolongó a los textos de

es el caso de Inés Echeverría (1868-1949), cuyo seudónimo es Iris; María Flora Yáñez (nacida en 1889, 1898 o 1901, hay discrepancias -1982); Rita Salas (1882-1965), cuyo seudónimo es Violeta Quevedo; Delia Rojas (1883-1950), quien firmaba como Delie Rouge; Elvira Santa Cruz Ossa (1886-1960), conocida como Roxane; Amanda Labarca (1886-1975); Marta Vergara (1898-1995). Cfr. Andrea Kottow, «Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile», *Atenea*, n.º 508 (2013):151-169.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622013000200011>

³⁶³ Conviene advertir que este asfixiante corsé materno-autorial se adscribe al pensamiento positivista-cientificista asumido por las élites como base ideológica para la consolidación de los estados nacionales, cuya influencia resuena aún a comienzos del siglo XX y se traslapa con los discursos de la biología y la medicina psiquiátrica a los cuales se adhiere el proyecto modernizador. Estas disciplinas configuran taxonomías de las subjetividades «anormales» y sus respectivas patologías (nerviosismo, ansiedad, histeria, locura, humores, esterilidad) a partir de las funciones / espacios genéricos tradicionales. Dichos presupuestos sirvieron de base para «el saneamiento social» en el marco de la modernización y se materializaron en la creación de manuales educativos, políticas oficiales, medidas higiénicas, artículos periodísticos y publicidad.

La exigencia / control hacia las mujeres cobra mayor fuerza debido a otros factores contextuales: el auge de los movimientos feministas, la reivindicación de los derechos ciudadanos y la inserción laboral de las mujeres, que desde la mirada patriarcal, se asoció al caos y debilitamiento de la división genérica tradicional.

pluma femenina y su ejercicio autorial. De cara a la modernidad, la sociedad de finales del siglo XIX apostó por la naturalización del rol doméstico y pasivo de las mujeres, perfil disonante y antagónico con la práctica literaria, no sólo porque contraviene la presunción de que las mujeres carecen de dotes creativos e imaginativos; sino también porque la «intransigencia» de dedicarse a la escritura anula / perturba el desempeño materno y, claro está, la identidad femenina. De hecho, aquellas mujeres que transgredieron o no asimilaron dicho imaginario cargaron consigo un estigma social y enfrentaron el escrutinio médico que denotó la práctica letrada femenina como una patología asociada a disfunciones morales y mentales capaz de poner en riesgo su salud física y el entorno socio-familiar. En este período la escritura femenina se asimiló literalmente a la locura. Sin duda estos paradigmas impactaron la experiencia de las mujeres, pues aun cuando algunas ni siquiera se atrevieron a impugnar tales prescripciones y asintieron a todo «sin problema», otras vivieron en profunda tensión por conciliar las expectativas construidas por otros con lo que ellas mismas deseaban para sí, movidas por la ansiedad, la culpa y la duda creyeron que escribir contradecía su único destino: ser madre.

La crítica se valió de estos constructos y lo empleó, de manera mordaz, como uno de los criterios para aproximarse a los textos y a sus autoras. Valoró positivamente las imágenes femeninas que no contradecían lo hegemónico: la mujer-niña (Delmira Agustini); la esposa apasionada, pero «candorosa» (Juana de Ibarbourou), la madre frustrada convertida en maestra (Gabriela Mistral). Quizás, la figura discursiva de esta última escritora es la que encarna con mayor exactitud las expectativas del aparato sexo-genérico-literario avocadas a la maternidad. Con una dosis de biografismo y otro tanto de mito y manipulación,³⁶⁴ Gabriela Mistral, Premio Nobel de Literatura en 1945, entra en la historia de la literatura como una mujer que ante la frustración de no poder cumplir su deseo de ser madre, consagra su vida y vocación a la pedagogía en una escuela rural. La crítica construyó en su interior una imagen prototípica de mujer-autora, elevó su poesía como máxima de los

³⁶⁴ «Hoy sabemos que la historia es muy otra: que Gabriela fue madre, incluso biológica, aunque ello no trascendió públicamente; que perdió a su hijo Yin Yin siendo éste adolescente, en trágicas circunstancias; y que su visión sobre la maternidad modula y cambia al calor de sus experiencias vitales y de los trayectos estéticos y ético-políticos que ella va desarrollando» (Gilda Luongo y Alicia Salomone, «Discurso y maternidad: Entre el mandato y la (des) obediencia. Poetas latinoamericanas a comienzos del siglo XX», en *Mujeres que escriben en América Latina*, comp. por Sara Beatriz Guardia (Lima: Centro de Estudios La mujer en la Historia de América Latina CEHMAL, 2007a), 487).

valores «femeninos» (sencillez, elogio de la naturaleza y la maternidad, canto al amor y a la muerte) y quiso leer desde allí toda producción de pluma femenina.³⁶⁵

[Mistral] (...) se convirtió no sólo en un mito literario sino en un pretexto para reducir su obra a un conjunto de fáciles lugares comunes con los que la crítica se acostumbró a tratarla: la madre frustrada, la mujer eternamente casta, la amada maestra universal, la viva emanación de la humilde tierra en que nació, la defensora de la paz, los niños y los desvalidos, etc. Una santa abogada más que lo que verdaderamente fue: una poeta.³⁶⁶

En contraposición, el aparato crítico se muestra «incómodo» e implacable con autoras que mantienen posturas «subversivas» respecto a la maternidad normativa como ser madres solteras o exponer abiertamente el deseo / placer eróticos. Tal es el caso de Anderson Imbert, quien recurre a especulaciones biográficas para deslegitimar el posicionamiento contestatario-feminista de la escritora argentina Alfonsina Storni: «Con el rescoldo de su resentimiento contra el varón encendió su poesía pero también la dañó dejándole sobrantes de ceniza estética (...). Se sentía mujer humillada, vencida, torturada; y, no obstante, con una pagana necesidad de amor».³⁶⁷ El gesto impugnador de Storni no se contextualiza en la ola modernizante ni se historiza; todo lo contrario, se interpreta aisladamente, como un desequilibrio subjetivo, producto de la emotividad, lo cual le resta su valor político.

A fuerza de imponer este modelo «florido y perfumado» de la «feminidad literaria» la crítica ha echado mano de recursos tan chocantes como pasmosos, sobre todo si se piensa que se trata de una disciplina pretendidamente objetiva. El crítico Anderson Imbert inscribe a una de las modernistas a partir de una alusión sexo-biológica «Delmira Agustini fue así, como una orquídea húmeda y caliente».³⁶⁸ Esta referencia superlativamente inapropiada no sólo ejemplifica de qué modo las voces masculinas se otorgaron el derecho de controlar los cuerpos y textualidades femeninas (que claramente no diferenciaron entre sí), sino también

³⁶⁵ Se puede dimensionar la filiación maternidad y ejercicio escritural alcanzada en ese momento histórico cuando la esterilidad biológica aparece como justificante o compensación de la dedicación a la literatura o cuando se concibe que las poetisas no-madres escriben «mejor» porque llevan a sus textos el dolor y la tragedia de su deseo materno insatisfecho. Cfr. Gilda Luongo y Alicia Salomone, «Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres», *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 28 (2007b), 59-70. <http://dx.doi.org/10.17141/iconos.28.2007.213>

³⁶⁶ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 267.

³⁶⁷ Tina Escaja, *Invencción de una periferia: las poetisas del modernismo* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014), 3-4. Acceso 15 marzo, 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp28v2>

³⁶⁸ *Ibid.*, 2.

evidencia que la crítica con total alevosía «visibilizó» la presencia de estas escritoras en el medio intelectual para minimizar su trabajo y trascendencia. En otras palabras: borrarlas desde su sexo, desde su vulva, en este caso concreto.

De un modo más «sutil» pero igualmente lacerante, el aparato crítico inscribe las imágenes autoriales de las mujeres a partir de inscripciones que remiten a una apropiación simbólica o a una naturaleza etérea. Sirvan como ilustración las denominaciones que acompañaron / definieron a Delmira Agustini, «Nueva Musa de América» y a Juanita Fernández (Juana de Ibarbourou), «Juana de América». En el primer caso, la designación «musa» constituye un ardid, la mujer-escritora despojada de su capacidad creadora se transforma, sin solicitarlo, en «ente inspirador», facultad que debe poner al servicio de los grandes autores. En el caso de Agustini este mecanismo se suma a la asignación de una pertenencia, vínculo que se subraya triple en el caso de Ibarbourou: respecto al padre (Fernández), al marido («de Ibarbourou») y al continente («de América»).

Ahora bien, puesta en marcha la «esencialización», la crítica logra filtrar los textos-autoras ajustadas al modelo femenino deseado, la «materia residual» que no entra en esta categoría es desmarcada de la normatividad y como producción *non grata* será blanco de otros mecanismos de lecto-exclusión. Así cuando una mujer en sus textos quebranta los límites sexo-genéricos, sea a nivel temático o de «calidad», la crítica masculiniza su trabajo. Rechaza que una mujer ocupe otra posición distinta a la fijada para ella; la mujer no posee un sitio en la literatura por derecho propio, excepto aquel que le ha sido otorgado por su «naturaleza», el cual parece inamovible. Raúl Silva Castro viriliza, en 1935, la escritura de Gabriela Mistral al sostener que escribe con rudeza masculina, sobre todo al describir a sus amores.³⁶⁹ También le ocurre a Delmira Agustini cuando Pérez y Curis en la introducción a su texto *Cantos de la mañana* [1910] sostiene con menoscabo: «Yo no encuentro entre las poetisas autóctonas de América una sola comparable a ella por su originalidad de buena cepa y por la arrogancia viril de sus cantos».³⁷⁰

³⁶⁹ Luongo y Salomone, «Crítica literaria y discurso social...», 63-64.

³⁷⁰ Escaja, *Invencción de una periferia...*, 2.

En concomitancia con el perfil prototípico de lo femenino trazado por la modernidad y las incursiones previas de las mujeres en la escritura –no sé si nombrarla tradición escritural resulta audaz– (escritura autobiográfica conventual, memorias, literatura epistolar, relatos de viaje, artículos periodísticos), la crítica literaria del siglo XIX e inicios del XX patentó el «reino de los afectos» como temática y la poesía sentimental como espacio escritural femenino por antonomasia. Esto significa que existe *a priori* un esquema de producción-lectura-recepción textual, cuyo margen de «desplazamiento» resulta ser estrecho y poco permisivo. La crítica suele ensañarse contra quienes osan franquear los lindes de lo decible-femenino, por ello no sorprende que para Rodríguez Monegal la incursión de Delmira Agustini en el ámbito del erotismo le depara títulos como «pitonisa en celo», «obsesa sexual», «Leda de fiebre».³⁷¹ Resulta inaudito que una mujer exprese el goce carnal, el conocimiento de su propia corporeidad y el acto de entrega a otro cuerpo sin ánimo de engendrar vida. En esta misma línea, «la crítica epocal (...) deplora en Alfonsina [Storni] el abandono de su poesía sentimental, a la vez que impugna la trasgresión de crear un sujeto descentrada que reinscribe el cuerpo y el mundo».³⁷² De este modo cuerpos y textualidades femeninos se hallan en-corsé-(a)-tados, atrapados en los moldes que otros han creado para ellos.

Si bien el modernismo presentó una fuerte tendencia hacia la poesía, posteriormente el interés se dirigió hacia la novela y el ensayo filosófico-científico, en gran medida gracias a las transformaciones progresistas (incremento de la tasa de alfabetización, eclosión editorial y prensa escrita). Frente a este desplazamiento discursivo, de manera tácita modernidad y modernismo confabulan para consignar de manera «unánime» la poesía sentimental como género literario más «acorde» con lo «femenino», como otrora ocurrió con la autobiografía, la epístola, el diario íntimo, registros considerados «menores» como sus autoras. En la misma línea de estas prácticas escriturales, la poesía de pluma femenina debía volcarse hacia lo sensible e íntimo, reservarse a la esfera privada, es decir, responder a la naturaleza y espacio «propios» de su sexo-género.

³⁷¹ *Ibíd.*

³⁷² Luongo y Salomone, «Crítica literaria y discurso social...», 66.

Ante la mirada de la sociedad y de la crítica el ejercicio poético circunscrito al carácter emotivo resultó inofensivo, se asumía que las mujeres escribían estos «poemitas» en el mismo tono que otras congéneres habían escrito un diario para contar sus desventuras del corazón o habían intercambiado cartas con alguna amiga o amante. Es así como la asimilación escritura femenina = expresión amorosa-afectiva conformó una pieza clave dentro de la estructura jerárquica de los discursos literarios, a partir de ella se homogenizaron las voces femeninas, se suprimió la venia de la escritura poética cuando se irrumpió en tópicos «masculinos» como política y sexualidad³⁷³ y, en atención a su frivolidad e irrelevancia temática, se desmarcaron sus producciones frente a la escritura «ilustrada».³⁷⁴

En la lógica de los géneros que condiciona la dinámica del campo intelectual de la época, dos fuerzas en dirección opuesta tensionan ese proyecto: hacia el polo masculino se desliza la elaboración de una figura de «autor» con la que se pretende reconocimiento en un círculo restringido; hacia el polo femenino del folletín y la poesía sentimental se desplaza la praxis de la lectura, al momento de responder al público y evaluar sus expectativas.³⁷⁵

La artimaña de crear una nebulosa genérica-textual que flota en abstracción, al margen de la literatura «seria», falocéntrica, se acompaña de otro señuelo atávico (extendido a las escritoras vanguardistas como Victoria Ocampo): la designación del francés como lengua de la poesía sentimental-privada, la recitación, la literatura «ligera», en otras palabras, el lenguaje de adscripción de la mujer de la élite. Vemos así como recaen sobre esta lengua tanto valores sexo-genéricos como de clase social, la boquilla del filtro sexo-genérico-literario se obtura. El empleo de los versos en francés se vincula con el pudor femenino de recurrir al lenguaje de la nación (el oficial, el de la esfera pública) para inscribir sus textos de corte privado-afectivo. Así, lo que en apariencia podría leerse como un privilegio de las mujeres de la clase burguesa se convierte en un arma de doble filo, un encierro lingüístico, una limitación para el ejercicio escritural-creativo.

³⁷³ «Resultaba, entonces, menos sospechoso que una mujer escribiera poemas antes que ensayos y novelas, en los que las reglas propias del género discursivo imponían el predominio de un discurso racional. Sin embargo, cuando estas creaciones poéticas rozaban zonas de bordes, fronteras, silenciadas, entonces la crítica abría los brazos en gesto de impaciencia porque ya no se podía leer como siempre» (Luongo y Salomone, «Discurso y maternidad...», 485).

³⁷⁴ «La crítica admite la escritura femenina de poesía dado que habría poetisas que cuando de sentimiento se trata alcanzarían mayor finura que sus colegas hombres, pero no existiría nada peor que una mujer escritora con pretensiones de ilustrada» (Kottow, «Feminismo y femineidad...», 158).

³⁷⁵ Maristany, «Maestras que escriben...», 192.

Es evidente que para la sociedad y la crítica no basta con fijar un género literario y una temática como coordenadas de lo «femenino», es preciso imponer un lenguaje diferenciado para remarcar la distancia entre producción masculina-femenina y, al mismo tiempo, restringir el número de lectores, puesto que –claro está– las clases populares no habrían tenido la oportunidad de adquirir una segunda lengua, así que muy probablemente las escritoras de versos franceses sólo tuvieran como lectoras a otras mujeres como ellas (un círculo reducido, controlado) y, por supuesto, muy a su pesar, a sus «colegas» detractores.

Si se admite que toda norma invita en cierto modo a la transgresión, esta camisa de fuerza lingüística no es la excepción. Pese a la precariedad y control descritos, se idearon dos formas de romper con estos esquemas preconcebidos: la traducción de los versos del francés al castellano (para rebelarse contra la imposición y también ganar más lectores) y escribir prosa pública,³⁷⁶ hecho que se homologa a contravenir la «naturaleza» femenina de lo privado-íntimo y que pondrá de cabeza a los críticos, quienes no dudaran en atacar, devaluar y devolver a su lugar periférico a estas autoras. Ahora bien, existe una vía más, se trata de una estrategia de trastocamiento del empleo del francés, esto significa que aun cuando se escribe en esta lengua, su función se modifica: no se emplea para expresar sentimientos, sino como «vehículo de emancipación»,³⁷⁷ lo cual se convierte en un modo de burlar³⁷⁸ el mecanismo de exclusión-control sexo-literario, no sin librarse de un posible escarmiento.

Los procedimientos de exclusión corpóreo-textuales referidos forman parte de la línea defensiva creada por el Estado y la ciudad letrada ante la eventual escalada de los nuevos actores sociales surgidos a raíz de la modernización (clases populares alfabetizadas, periodistas independientes, escritores profesionales, mujeres con educación, organizaciones sociales) y los desplazamientos de ello derivados. No sorprende que en el ámbito literario,

³⁷⁶ Cfr. Mariano Oliveto, «Las polémicas en torno al lenguaje en los años veinte: el caso de Victoria Ocampo» (ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 18-20 mayo, 2009).

³⁷⁷ Cfr. Kottow, «Feminismo y femineidad...».

³⁷⁸ Lamentablemente no fue así para muchas autoras, quienes resignadas escribieron en francés para escapar de los prejuicios sociales. Así lo manifiesta la escritora chilena Amanda Labarca (1886-1975): «No hubo más que un medio de conciliar mis vehementes deseos con el natural pudor de substraer mis escritos a los comentarios y a las burlas, y escribí en francés» (Labarca citada por *ibíd.*, 160).

siguiendo a Sara Beatriz Guardia, se registre para este período solamente una producción autobiográfica: *Boudoir Diary* [1915]³⁷⁹ de la escritora brasileña Flora de Oliveira Lima. Pese a que esta obra podría considerarse un caso aislado, un texto que «se coló» en esta época de corsés sexo-literarios, su mención me parece clave y su omisión imperdonable.

Tal parece que las condiciones brindadas por las plataformas de la modernidad y el modernismo no sólo coartaron las posibilidades de movilidad sexo-corpóreas (consagración materna), espacial (mundo privado), sino también el encierro en el versificado mundo emocional. Sometida a una autoría inventada a medida por los intereses de un sistema moderno-capitalista-patriarcal, la autora de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX veía coartada la posibilidad de asumir la tarea / pretensión de escribir un «yo», justificar su vida o la toma de la palabra; era algo en lo que estaba trabajando, pero que aún no podía materializar, pues como sostiene Sylvia Molloy « (...) women cannot be, at the same time, inert textual objects and active authors. Within the ideological boundaries of turn-of-the century literature, woman cannot write woman».³⁸⁰ Serán las resistencias³⁸¹ y los avances³⁸² alcanzados por las mujeres finiseculares el cimiento de los trabajos escriturales autobiográficos de las autoras vanguardistas: Inés Echeverría (1868-1949), *Memorias de Iris* [1934]; Delie Rouge (1883-1950), *Mis memorias de escritora* [1943]; María Flora Yáñez (1889-1982), *Visiones de infancia* [1947]; Rita Salas (1882-1965), cuyo seudónimo es Violeta Quevedo, *Antenas del destino* [1951]; Marta Vergara (1898-1995), *Memorias de*

³⁷⁹ Guardia la considera la primera autobiografía femenina latinoamericana, claro está, después de la escritura autobiográfica de corte conventual durante la Colonia. Cfr. Sara Beatriz Guardia, *Mujeres que escriben en América Latina* (Lima: Centro de Estudios La mujer en la Historia de América Latina CEHMAL, 2007).

³⁸⁰ Sylvia Molloy, «Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration», in *Women Writing in Latin America. An Anthology*, edited by Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo (Boulder CO: Westview Press, 1991b), 109.

³⁸¹ « (...) La presencia de las mujeres en la escritura avanza en relación directa con el avance de los derechos sociales y políticos; pero no solo con ellos: avanza con la independencia económica y con lo que sintetiza en una magnífica metáfora que los engloba a todos: avanza cuando las mujeres logran tener *a room of one's own* esto es: una habitación propia. Contenedora de la libertad del cuerpo, de la intimidad, del pensamiento, de la imaginación, de tiempo y de espacio (...)» (Sonia Mattalía, «El saber de las otras: hablan las mujeres», en *Mujeres: escrituras y lenguajes* (en la cultura latinoamericana y española), ed. por Sonia Mattalía y Milagros Aleza (España: Universitat de València, 1995), 22).

³⁸² En definitiva, la crisis librada por los autores modernistas descrita en las páginas anteriores no se asemeja en nada a la experiencia femenina. Sus pretensiones tan solo coinciden en apariencia: mientras el autor modernista reclamó un puesto que por tradición creía ocupar; la escritora del modernismo abogó por una existencia social femenina / autorial históricamente negadas. En respuesta a esta aspiración, la escritura de las mujeres tiende a abandonar el tono romántico y didáctico (convencionalmente establecido para ella) y adopta un tinte reivindicativo en busca de nuevas posibilidades en lo literario y lo social.

una mujer irreverente [1963]. A ellas se suman también: Zoila Aurora Cáceres Moreno (Perú, 1877-1958) *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* [1929] y Renée Méndez Capote (Cuba, 1901-1989) *Las memorias de una cubanita que nació con el siglo* [1963].

2.2. Corpo-autorías femeninas latinoamericanas: su configuración ante la crítica

2.2.1. La constelación vanguardista latinoamericana

Para la segunda década del siglo XX, el curso trazado por las políticas modernizadoras coloca a las naciones latinoamericanas en el epicentro de un crecimiento acelerado que no tarda en pasar la factura. El modelo agroexportador impulsado por la ideología liberal-progresista comienza a desgastarse, su crisis obliga a sustituir las importaciones e iniciar, en absoluta desventaja, un proceso de industrialización a partir de la inversión de capital extranjero. Sin duda alguna, dicha resolución operativa supone un cambio de rumbo para las naciones y su modernización, ya que implanta como condición del «desarrollo» capitalista una relación de dependencia financiera con respecto a los centros de poder económico³⁸³ y provoca, a nivel interno, en las ya fragmentadas y desiguales sociedades, una fuerte tensión entre el poder oligárquico-terrateniente, el sector industrial y el Estado, esto por la disputa del control de los mercados y recursos.³⁸⁴ Proceso al cual se suma el surgimiento de movimientos sociales de corte socialista / anarquista, inspirados en los acontecimientos políticos internacionales: I Guerra Mundial (1914-1918), Guerra civil española (1936-1939), II Guerra Mundial (1938-1945), cuyo impacto suscita expresas manifestaciones de agitación, movilización social y, en algunos países, fragua cruentos procesos dictatoriales.

³⁸³ Condición que se traduce –muchas veces– para Estados Unidos como «permisión» para la intervención política-militar en los países latinoamericanos.

³⁸⁴ Esto se evidencia con claridad en la Argentina, cuando en 1922, la creación de la empresa Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) convierte a este país en un productor de petróleo e inaugura una batalla sin fin por el control de los recursos y la intervención del Estado, hecho que siguiendo a María Seoane « (...) estaría en el trasfondo de los sucesivos golpes militares del siglo XX, invariablemente alentados por un sector de la oligarquía terrateniente y la burguesía agroexportadora (...)» (Seoane, «Argentina: el siglo del progreso...», 38). «Desde 1930, con el golpe militar del general José Félix Uriburu, y hasta 1976, con el gobierno militar del ex general Jorge Videla, Argentina sufrió una seguidilla de golpes militares (...) expresión política de la alianza de la elite formada por terratenientes, grandes exportadores, banqueros y corporaciones extranjeras, que recurrieron a los militares porque jamás lograron conformar un partido de derecha que los llevara al gobierno por la vía de las urnas» (ibíd., 12).

De cara a las condiciones descritas y a la extenuante crisis que representó la modernidad para el artista (su lugar/función), las vanguardias latinoamericanas gestan desde la esfera artística-literaria una propuesta que encierra más que una estética, intención que quizá puede adivinarse a partir de la alusión bélica de su denominación, vanguardia: «parte de una fuerza armada que va delante del cuerpo principal». Se afirma que el vocablo empleado en el contexto de la I Guerra Mundial se desplaza por ósmosis a las letras francesas de ese momento –*littérature d'avant-garde*– y luego se prolonga a las producciones de otras latitudes.³⁸⁵ Dicha referencia al mundo militar no resulta azarosa ni mucho menos forzada, todo lo contrario, posee gran coherencia semasiológica: por un lado procura insertar el arte dentro del acontecer mundial; y por otro, se apropia de los valores que tiñen ese panorama para proyectarlo en la creación artística, donde adquiere un carácter revolucionario en la medida en que asume una postura antagónica frente al orden establecido en el campo literario (formas, canon, reglas de composición, temáticas, lenguaje). Actitud que, muchas veces, trasciende al plano socio-político.

La constelación vanguardista latinoamericana posee una naturaleza compleja, su profusión-superposición de corrientes literarias imposibilita inscribirlo como fenómeno artístico-cultural homogéneo, unitario, compacto ya sea en sus manifestaciones o en el tiempo, por esto resulta arbitrario demarcar un comienzo y un fin.³⁸⁶ De hecho, la crítica literaria ha señalado que el posmodernismo³⁸⁷ traza visos vanguardistas que llegan a madurar en los años veinte, momento en el cual convergen varias posiciones de pensamiento claves para el giro vanguardista como los cuestionamientos en torno al fin de la I Guerra Mundial, la

³⁸⁵ Schwartz señala que el empleo estrictamente político del término «vanguardia» se da a mediados del siglo XIX en las propuestas de Marx y Engels, noción que a partir de 1890 será recuperada y tomada como nombre por algunos periódicos de corte partidario comunista, socialista, anarquista. Este fenómeno contribuye a adjudicarle al arte una función social, restauradora. Cfr. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

³⁸⁶ Se han planteado varias alternativas: algunos marcan su inicio en 1909 con el Manifiesto futurista de Marinetti; Hugo Verani se inclina por el período 1916-1935; Federico Schopf coincide en parte, pero lo extiende hasta 1939, al finalizar la II Guerra Mundial; Nelson Osorio fija los años 1919-1929; mientras Jorge Schwartz plantea que una fecha clave es 1914, año de publicación del Manifiesto creacionista de Vicente Huidobro.

³⁸⁷ La posmodernidad inscribe la temática social y «americana (con sus matices; denigración o reivindicación de España, indoamericanismo o eurindismo, nacionalismo, telurismo, ruralismo, reivindicación del gaucho, regionalismo, adentrismo o provincialismo); espiritualismo» (Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia 1920-1930* (Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2011), 31), líneas que preludian, en cierta manera, la estética vanguardista o que ésta última retoma o incorpora en su producción.

deshumanización de las sociedades producto del desarrollo capitalista, las ideas socialistas y su crítica a la economía, el crecimiento industrial, los estudios freudianos sobre el inconsciente y la pregunta sobre el sentido-compromiso ideológico del arte. Circunstancias a las cuales se añaden las redes culturales definidas por los autores latinoamericanos que viajan a Europa, se incorporan a la esfera literaria y establecen contacto con los distintos «ismos».³⁸⁸ Este vínculo e influencia ha generado dentro de los estudios literarios posiciones enfrentadas, mientras algunos críticos como Anderson Imbert sostienen que «los ismos que aparecieron [en Latinoamérica] fueron sucursales de la gran planta industrial que estaba en Europa»,³⁸⁹ es decir, una vil copia; otros como Oviedo³⁹⁰ sostienen que las propuestas europeas no fueron imitadas, sino más bien «leídas» desde las realidades latinoamericanas, proceso dentro del cual lograron alcanzar sus propias formas.

Aun cuando el vanguardismo supuso multiplicidad y cada «ismo»³⁹¹ perfiló su propio itinerario de búsqueda estética, existen raíces comunes que conectan las pretensiones de las diversas corrientes. Figuran entre estos rizomas el propósito de llevar a cabo una revolución en / desde el arte, lo cual se traduce en apostar por la innovación,³⁹² lo experimental, la libertad absoluta de creación. En pos de ello las vanguardias literarias viran en sentido opuesto al pasado, le dan la espalda, rompen con los ideales de la tradición «que una vez rindieron los frutos más sublimes de las letras»: mimesis, simbolismo, culto a la belleza, norma estética (musicalidad, métrica), todas ellas formas desgastadas, convertidas ya en signos anacrónicos. Dentro de esta concepción se enmarca la proclama *Non serviam*, *Manifiesto creacionista* [1914] del chileno Vicente Huidobro (1893-1948), donde el poeta declara su ruptura definitiva con la naturaleza. Consciente de las ataduras miméticas que

³⁸⁸ La vanguardia europea persiguió la liberación de la subjetividad creadora, reaccionó contra las formas bellas, sublimes, preconcebidas y la tradición. Visualizó como prioridad del arte el plasmar una imagen nueva y crítica del mundo e integrar el arte a la vida. Sobresalen los aportes de: Marinetti (futurismo), Tristán Tzara (dadaísmo), Guillermo de Torre (ultraísmo), Rafael Cansinos Assens (creacionismo-ultraísmo).

³⁸⁹ Videla, *Direcciones del vanguardismo...*, 26.

³⁹⁰ Cfr. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana* 3...

³⁹¹ Término genérico para referir las tendencias vanguardistas. En el caso hispanoamericano: «martinierrismo (Argentina); atalayismo, diepalismo, euforismo, girandulismo, integralismo, noísmo (Puerto Rico); avancismo (Cuba); estridentismo (México); auguralismo, postumismo (Santo Domingo); creacionismo, runrunismo (Chile); simplismo (Perú y Buenos Aires)» (Videla, *Direcciones del vanguardismo...*, 25).

³⁹² «Este deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial» (Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas...*, 49).

esta relación representa decide *no servirla* más: «No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias. El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza».³⁹³ Había llegado el momento de dejar de imitar, lanzarse a lo nuevo y comenzar a crear. No más cantos de alabanza-contemplación, «Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / sólo para vosotros / viven todas las cosas bajo el sol. / El poeta es un pequeño Dios».³⁹⁴

En una línea similar, años más tarde, el *Manifiesto Ultraísta* publicado por Jorge Luis Borges en la revista *Ultra* el 20 de mayo de 1921 vuelve a insistir en la ruptura con «Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. [Pues toda esa herencia conforma una] (...) vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza (...)».³⁹⁵ De este modo, los vanguardistas de espaldas a la tradición, asumen como credo la novedad,³⁹⁶ tienen la certeza –siguiendo a Maiakovski en 1922– de que «sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario»,³⁹⁷ por este motivo se concentran en hallar nuevos modos de expresión, rechazan el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la musicalidad en la poesía; se decantan por las imágenes inconscientes y visionarias, el verso libre, el caligrama, las disposiciones tipográficas con efectos visuales, las formas discontinuas, la fragmentación. Son estas algunas de las apuestas estéticas de autores vanguardistas canónicos como: Oswald de Andrade (1890-1954), Oliverio Girondo (1891-1967), César Vallejo (1892-

³⁹³ Vicente Huidobro, *Non serviam* (manifiesto presentado en el Ateneo de Santiago de Chile, 1914). Acceso 15 de enero de 2019. <https://vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm>

³⁹⁴ Vicente Huidobro, «Arte poética», en *El espejo de agua* (Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores, 2011), 13.

³⁹⁵ Jorge Luis Borges, «Manifiesto Ultraísta», *Revista Ultra*, (mayo 1921). Acceso el 07 de enero de 2019. <https://literatura4ima.files.wordpress.com/2016/09/manifiesto-ultraista.pdf>

³⁹⁶ Este interés-llamado por lo nuevo determina también el trabajo del grupo martinfierrista, su manifiesto de 1924 así lo evidencia: «Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión» (Ivonne Pini, «Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20», *Ensayos Historia y Teoría del Arte*, n.º 4 (1997): 106. Acceso 15 marzo de 2020. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46497/47986>).

³⁹⁷ Jorge Schwartz, «La vanguardia en América Latina: una estética comparada», *Revista de la Universidad de México*, n.º 21 (1983): 14. Acceso 15 marzo, 2020. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/11641/1/Schwartz.la.vanguardia.pdf>

1938), Vicente Huidobro (1893-1948), Mário de Andrade (1893-1945), Manuel Maples Arce (1898-1981), Jorge Luis Borges (1899-1986), Pablo Neruda (1904-1973).

De esta pretensión estética se desprende, cual bulbo, una búsqueda socio-política. La libertad creativa que persigue alcanzar nuevas formas-expresiones artísticas se desplaza hacia la necesidad de pensar libremente y cuestionar lo establecido, propósito que implica conquistar un grado más alto de conciencia crítica con respecto a las realidades sociales. Es decir, la revolución que comienza en el arte se prolonga a los contextos nacionales-continenciales (problemas y demandas sociales, *ethos* popular). Las vanguardias de «arte comprometido» anhelan construir el porvenir, contribuir al progreso, alcanzar una incidencia política (cuestionar, participar activamente, influir), posicionar el arte dentro de la vida moderna-capitalista. A este propósito responde la práctica vanguardista latinoamericana de crear manifiestos,³⁹⁸ murales, cartas abiertas, poesía, editoriales y publicarlos-difundirlos a través de revistas (literatura, arte, política), periódicos (generales o especializados), boletines, afiches, todo ello en un esfuerzo por amplificar la voz y dirigirse a la sociedad, en sí: democratizar el arte / la cultura. Este gesto, a la luz del acontecer mundial (consolidación del fascismo, movimientos socialistas y anarquistas, huelgas obreras, golpes militares), alcanza un cariz marxista³⁹⁹ que demanda de la literatura el compromiso con la sociedad, así como una búsqueda utópica-revolucionaria: transformar el orden social a través del arte. Estas premisas marcaron fuertemente el ejercicio literario y perfilaron su afán de correspondencia entre revolución social y revolución estética. En este marco se inscriben justamente prácticas como el *Manifiesto estridentista* [1921], firmado por el poeta Manuel Maples Arce. Este cartel colocado en distintos sitios de la ciudad responde a la influencia de la revolución mexicana y bolchevique y remarca que la literatura no se encuentra fuera del proceso revolucionario, sino que conforma una de sus manifestaciones.

³⁹⁸ Sumados a los mencionados se hallan: *Manifiesto Vedrinista*, Otilio Vigil Díaz (República Dominicana); *Manifiesto de los Nuevos*, León de Greiff (Colombia); *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil*, Oswald de Andrade (Brasil); *Prefacio Interessantísimo*, Mário de Andrade (Brasil).

³⁹⁹ Algunos exponentes rusos del realismo socialista fueron: Belinski (1811-1848), Chernichevski (1828-1889), Tolstoi (1882-1945) y Plejánov (1857-1918).

De lo expuesto se infiere que las vanguardias latinoamericanas en su naturaleza constelar admiten tanto la exaltación de la novedad como la búsqueda de lo propio. Esto significa que aun cuando las diferentes propuestas textuales dirigen su mirada hacia lo nuevo-externo-cosmopolita, ello no impide que puedan volcarse hacia lo nacional-regional.⁴⁰⁰ En este sentido, resulta posible que un mismo autor, grupo, publicación orbite alrededor de la modernidad cosmopolita al tiempo que remite a problemas suscitados por la construcción identitaria. O bien, demandas de arte purismo se hallen junto a exaltaciones nacionalistas. Las vanguardias latinoamericanas herederas de las fosilizadas dicotomías liberales *versus* conservadores, lo extranjero *versus* lo propio continúan moviéndose pendularmente entre estas posiciones y acogen la hibridación-oscilación como posibilidad. Ello explica porque la crítica inscribe la existencia de varios Borges, Neruda, Vallejo, en el sentido de que no mantuvieron a nivel personal ni en su obra una misma tendencia estética ni posición ideológica, fenómeno que conviene aprehender en relación con las transformaciones socio-políticas internacionales y el contraste / choque que implicó –en ese marco– la propuesta de los «ismos» europeos con las realidades tangibles latinoamericanas. El caso de Borges es paradigmático: tras instalarse en Madrid, en 1919, y adherirse al ultraísmo, publicar su Manifiesto en 1921, termina por abandonar «sus filas» abruptamente y reprobando su filiación a este movimiento. Prueba contundente de ello es la publicación de su primer libro de poesía *Fervor de Buenos Aires* [1923], cuyo interés se vuelca hacia la urbe argentina.

Me disgustaba todo lo que Martín Fierro representaba, la idea francesa de que la literatura está continuamente renovándose, que Adán renace todas las mañanas, así como la idea de que, ya que París tenía grupitos literarios que se empeñaban en su autopromoción y en disputas, nosotros deberíamos estar actualizados y hacer lo mismo.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Esta línea e intención inscribe dentro de las vanguardias a la estética regionalista, cuyo acento se halla en afirmar desde el etnocentrismo «un modo de ser americano», condicionado por su medio y su rivalidad con él: la selva, la pampa, el llano. Su propuesta articula un « (...) inventario de los espacios físicos, formas dialectales, nuestra historia, mitos, valores, modos de trabajo y otras prácticas sociales; es decir, todo lo que configura una cultura –entendida en el más amplio sentido de la palabra–, todo lo que la distingue de las demás y es intransferible a otro ámbito» (Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 3...*, 228). Algunas de estas novelas «abarcadoras» son: *La vorágine* [1924], José Eustasio Rivera (1888-1928); *Don Segundo Sombra* [1926], Ricardo Güiraldes (1886-1927); *Doña Bárbara* [1929], Rómulo Gallegos (1884-1969).

⁴⁰¹ Borges citado por Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas...*, 80.

A tono con lo expuesto, la pugna entre los grupos literarios Florida y Boedo,⁴⁰² en Argentina en la década de los años 20, permite mirar a contraluz la coexistencia de posturas divergentes dentro de la vanguardia. Veamos: el grupo Florida, cuyo nombre obedece al nombre de la calle donde tenía sede la revista, en la esquina de Florida y Viamonte. La mayoría de sus miembros pertenecen a la clase alta y la élite cultural de Buenos Aires y, en general, se muestran distantes a todo aquello que denote un sentido popular. Su mayor interés se halla en la renovación de la forma a partir de las vanguardias europeas – surrealismo, dadaísmo, ultraísmo– tendencias que conocen al viajar a Europa y entrar en contacto con sus exponentes. Formaron parte de éste: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón.

En contraposición el grupo Boedo que recibió este nombre a raíz de uno de sus puntos de confluencia: la editorial Claridad, ubicada en calle Boedo, donde entonces se encontraba uno de los barrios obreros de Buenos Aires. Esta agrupación de tendencia izquierdista se preocupa por la renovación de los contenidos literarios, por ello introduce el abordaje de los problemas sociales y los derechos obreros. En esta misma línea aboga por la educación cultural del proletariado, razón por la cual produce (desde Claridad) ediciones asequibles y expone sus publicaciones en la calle con la finalidad de que sean conocidas por un mayor número de personas. Traducen y publican a los autores socialistas rusos: Dostoievski, Gorki y difunden sus obras a través de las revistas *Los Pensadores*, *Dínamo*, *Extrema Izquierda*. Entre sus integrantes se hallan: Leónidas Barletta, Nicolás Olivari (integrante también de Florida) y Elías Castelnuovo, a quienes puede considerarse sus fundadores.

Más allá de la supuesta rivalidad existente entre ambos grupos –que se dice fue parte de una autopromoción, un montaje de imagen– sirva su referencia para remarcar que la proliferación de revistas en el marco del desarrollo de las vanguardias resulta un fenómeno determinante, en la medida en que crea redes-círculos intelectuales alrededor de tendencias tanto artísticas como políticas, fenómeno que alcanza a posicionar tanto autorías como propuestas textuales, formar alianzas y plantear nuevas tendencias a nivel nacional e

⁴⁰² A estos se suman las discrepancias de otras agrupaciones: Antropofagia *versus* Verdeamerilismo (Brasil), Estridentismo *versus* literatura de la revolución (México). Cfr. Schwartz, «La vanguardia en América Latina...».

internacional.⁴⁰³ Así como las revistas *Martín Fierro* (Florida) y *Los Pensadores* (Boedo) poseen sus sesgos/afinidades estéticas-políticas, cada publicación de la época trazará sus propios intereses. Pese a las oscilaciones o contrastes que podrían existir a lo interno y a través del tiempo, algunas revistas presentan orientaciones concretas, de corte artístico se encuentran: *Klaxon* [1922-1923], São Paulo; *Proa* [1922], Buenos Aires; *Revista de Avance* [1927-1930], Cuba; *Válvula* [1928], Venezuela. Con visos «modernizantes», esto es publicaciones que pretenden renovar el panorama local artístico sin contravenir las normas preestablecidas, se encuentran *La pluma* [1927-1931], Montevideo; *Repertorio americano*, [1919-1958], Costa Rica; *Contemporáneos* [1928-1931], México. Un caso singular lo conforma la revista *Amauta* [1926], fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui (Perú), la cual logra conciliar tanto propósitos de la vanguardia política como de la vanguardia estética. Sus números introducen tanto las últimas tendencias de los «ismos» europeos como la defensa de las clases indígenas, la lucha por la reforma agraria y la denuncia de los avances imperialistas estadounidenses. Como muestra de revistas con cariz político están: *Labor*, Perú, José Carlos Mariátegui; *O Homem do Poro*, Brasil, Patricia Galvão y Oswald de Andrade; *Los Pensadores* y *Claridad*, Buenos Aires, Antonio Zamora.⁴⁰⁴

La constelación vanguardista hasta aquí esbozada cubre cual manto estelar la configuración / desarrollo de dos autorías femeninas del corpus en estudio: Victoria Ocampo (1890-1979) y Norah Lange (1905-1972), cuyas primeras publicaciones tienen lugar a inicios de la década de 1920. Dicha inscripción dentro de las coordenadas de la estética vanguardista sugiere algunas interrogantes: ¿existe dentro de este movimiento espacio para las voces femeninas?, ¿se integran las mujeres-escriptoras a los grupúsculos «masculinos» o ellas conforman sus propios círculos?, ¿las escritoras viajan y mantienen contacto directo con los exponentes de la vanguardia europea?, ¿durante las décadas de los años veinte y treinta las mujeres cuentan con licencia para adherirse a la corriente vanguardista de corte político, si hasta 1947 –para el caso argentino– las mujeres obtienen su derecho al sufragio?, ¿cuáles

⁴⁰³ «A partir de 1928 se multiplican las revistas estrictamente literarias en todo el país [Argentina]; pero, a diferencia de los años anteriores, no tienen el carácter de «manifiesto», «bando» o «proclama» de un grupo más o menos coherente que busca el impacto de lo sorpresivo. En términos generales, casi todas las revistas de esta época tienen carácter antológico, se retraen en sí mismas, no atacan, la virulencia centrífuga es sustituida por un intento de aproximación, por un anhelo cada vez más evidente de integrarse en el cosmos nacional o universal, de aprehender y no de corroer» (Lafleur et al., *Las revistas literarias argentinas...*, 137).

⁴⁰⁴ Cfr. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas...*

géneros literarios les asigna la crítica a estas mujeres-escritoras?, ¿cómo configura la crítica el cuerpo / autoría femenina de Ocampo y Lange?, ¿han variado estas imágenes a través del tiempo?, ¿de qué modo estas construcciones determinan / fijan la lectura de sus textos autobiográficos? Sirvan estas inquietudes como puente-baldosa para el siguiente apartado.

2.2.2. Victoria Ocampo ante la crítica: la invención de una autoría

Cuantiosos rostros-guiños le ha atribuido la crítica literaria a la escritora argentina Victoria Ocampo: dama aristócrata, intelectual elitista y extranjerizante, gestora cultural, traductora, fundadora de la revista *Sur* e incluso feminista, título cuestionable para algunos. Si bien, resultaría sencillo asentir y reproducir sin más estas cualificaciones, para efectos de este estudio y el análisis hasta aquí trazado, es meritorio determinar cómo y desde dónde se construye –en el discurso y la práctica– dichas imágenes corpo-autoriales, y cómo ello se vincula con la producción-recepción de su obra autobiográfica. Una interrogante inaugural casi ineludible parece ser: ¿cómo Victoria Ocampo llega a posicionarse como autora dentro de los límites falo-vanguardistas antes descritos?

Antes de intentar responder a ello resulta preciso situar su cuerpo-subjetividad femeninas dentro de las condiciones y prescripciones de su mundo / contexto, pues esto marca de manera definitiva su incursión en la práctica escritural. Ramona Victoria Epifanía Rufina Ocampo Aguirre nace en Argentina en 1890,⁴⁰⁵ primogénita,⁴⁰⁶ perteneciente a una familia patricia⁴⁰⁷ de las más influyentes y acaudaladas de la oligarquía. Su infancia transcurre en la

⁴⁰⁵ Momento convulso para Argentina que enfrentaba una profunda crisis política y económica agudizada por la corrupción y el fraude electoral, la privatización de los servicios públicos y el aumento de la deuda externa. El clímax tuvo lugar cuando el presidente, Juárez Celman, declaró la imposibilidad de pagar la deuda, hecho que desembocó en la rebelión conocida como Revolución del Parque y la renuncia del Jefe de Estado. Esta efervescencia provocó que la oposición se organizara y conformara el primer partido político moderno: la Unión Cívica, el cual más tarde se bifurcaba en dos agrupaciones: Unión Cívica Nacional (con Bartolomé Mitre) y Unión Cívica Radical (con Leandro Alem).

⁴⁰⁶ Sus hermanas: Angélica (1891), Pancha (1894), Rosa (1896), Clara (1898), Silvina (1903).

⁴⁰⁷ Sus tatarabuelos descendían de antiguos conquistadores españoles y en Buenos Aires desempeñaron cargos en la administración colonial. El tatarabuelo Manuel José Ocampo contrajo matrimonio con una descendiente del fundador de la ciudad de Córdoba, ocupó el cargo de principal magistrado en 1810 y fue uno de los primeros en gobernar la Nación, tras la independencia de Argentina. Su otro tatarabuelo, Manuel Casimiro de Aguirre, se casó con María Josefa de Lajarrota y Ortiz de Rozas, unión que establecía el parentesco con Juan Manuel de Rosas. También fue parte de la familia, José Hernández, primo segundo de su bisabuela. Otras

mansión familiar en la ciudad de Buenos Aires, la residencia de verano en San Isidro y los viajes a Europa que solían extenderse por uno o dos años.⁴⁰⁸ Tanto ella como sus hermanas fueron educadas por institutrices extranjeras, de acuerdo con las rígidas, conservadoras y patriarcales costumbres de la época. Si bien la niña-joven Victoria gozó de grandes privilegios económicos y materiales, la severidad y tendencia tradicionalista de sus padres la sometieron a normas rigurosas y arbitrarias, las cuales gestaron en su interior un profundo rechazo a algunas de las ideas y prácticas instituidas por su clase social.

Quizá una de las que causó mayor impacto y desgarramiento fue la negativa de sus padres ante su deseo de convertirse en actriz. Ellos le mostraron los límites de su sexo-género tal y como los entendía su clase. Dentro de las familias de la élite oligárquica, tomar clases de teatro, canto o recitación era considerado un pasatiempo, una distracción privada para las niñas, «dotes» que tal vez alguna vez podían compartir con su círculo familiar, pero nunca pretender estas prácticas como una posible vocación o una carrera. La figura del artista se asimilaba a la del libertino y, por supuesto, no se correspondía con la imagen de la dama burguesa. Era un absoluto disparate. Ante el oprobio que esto representaba para sus padres, Victoria Ocampo se encontró obligada a renunciar a dicha aspiración artística, que más tarde redirecciona hacia la escritura, esfera que de ninguna manera le será más benevolente.

De acuerdo con lo anterior se infiere que la educación recibida por Victoria Ocampo se enmarca dentro de las prerrogativas victorianas y patriarcales cuyo propósito se halla en formar damas / esposas de la alta burguesía, mujeres refinadas, con cierto nivel cultural que puedan fungir como «musas» o «bellos trofeos» para sus futuros maridos. El acceso al conocimiento era limitado, no podían leer lo que quisieran, aprendían la lengua francesa porque se consideraba «femenino» y «de buen gusto», mas su uso se limitaba al espacio privado (escritura epistolar entre mujeres, memorias, diarios íntimos y poesía), ninguno de los conocimientos adquiridos posee una proyección pública, todo se reduce a la conquista del mejor partido, la garantía de un futuro económicamente sólido y mantener el honor de un apellido de alcurnia. Las mujeres provenientes de una élite aristocrática como Victoria

figuras destacadas de la historia argentina, como Domingo Faustino Sarmiento y Vicente Fidel López fueron cercanos a la familia.

⁴⁰⁸ Su primer viaje lo realiza a los seis años de edad, junto a sus padres y la institutriz, en 1896.

Ocampo nacían «predestinadas» a convertirse en esposas-damas de sociedad, mientras lo hacían debían probar su virtuosidad. Antes de contraer matrimonio no podían salir solas, tampoco hablar ni intercambiar cartas con hombres, por ello cuando se concertaban las nupcias, los novios no se conocían en lo absoluto, quizá solo habían intercambiado miradas en algún evento social ante la presencia de otras personas.

Sin escapatoria, Victoria Ocampo inscrita en la «carrera matrimonial» se casa a los 22 años (en 1912) con Luis Bernardo Estrada, quien se convertirá en una prolongación del poder-autoridad del padre, hecho que la joven Victoria descubre muy pronto por cuenta propia al hallar una carta donde « (...) Estrada le decía a Manuel Ocampo que no se preocupara por los delirios de Victoria de ser actriz, ya que, en cuanto quedara embarazada, se olvidaría de esas locuras».⁴⁰⁹ El vínculo entre la pareja se disuelve antes de concluir la luna de miel, cuando la recién casada es consciente de que Estrada le es físicamente indiferente e intelectualmente inferior, sumado al hecho de que el casamiento no le brinda la libertad ansiada.⁴¹⁰ La pareja mantiene su unión en apariencia hasta 1922, pues el divorcio estaba prohibido en esa época, se les ve juntos en público, pero viven separados. Ello le permite a Ocampo «comprar» cierto grado de libertad: puede asistir sola a espectáculos y leer libros «impropios» para una mujer.

Es a través del sostenimiento fingido del matrimonio que Ocampo alcanza a desatarse de las sujeciones que pesan sobre su cuerpo femenino (propiedad del padre, propiedad del marido, receptáculo materno). Es en ese marco donde ella adquiere una libertad que no había conocido antes y que comienza a traducirse en escándalo: conducir su propio coche por las calles de Buenos Aires (de hecho, se convierte en la primera mujer argentina en recibir su licencia); mudarse a vivir sola, tras separarse de su esposo; sostener durante trece años una relación con Julián Martínez, primo de su marido, hecho que según Beatriz Sarlo constituye el «capítulo fundante de la libertad sexual (...) condición de la libertad

⁴⁰⁹ María Balduzzi, «Una caja de mariposas. Luces y sombras en el feminismo de Victoria Ocampo», (conferencia pronunciada en el Centro Cultural Universitario, Argentina, 12 de octubre, 2016), 6.

⁴¹⁰ Cfr. Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (Buenos Aires: Seix Barral, 2007b).

intelectual de Victoria Ocampo». ⁴¹¹

En vista de lo anterior no parece del todo audaz afirmar que el convento es a las escritoras autobiográficas coloniales lo que el matrimonio / estatus civil es para Ocampo: una salida tangencial a la sujeción, el acceso a la escritura, al conocimiento. Tanto el convento como la vida conyugal pueden representar una cárcel o un encierro para las mujeres, sin embargo, en este caso, como otrora lo hicieron las monjas conventuales, es posible –con un poco de ingenio y las condiciones propicias– trocar un espacio de reclusión en vía de escape. Al respecto sostiene Sarlo: « [Victoria Ocampo] elige la nobleza de toga frente a la nobleza de renta de la que provenía. Se desplaza, no fácilmente, de una élite a otra. Para hacerlo, debió dar un rodeo y casarse, primero, con un hombre de su mismo origen». ⁴¹² Pese a que el plan no funciona acorde a lo esperado, decide hacer un viraje: disfraza el matrimonio «fallido» y se libra simultáneamente del control parental –conyugal. Sin sus miradas vigilantes, se vale de su posición social para comenzar a crear una red de relaciones literarias-intelectuales donde intentará si no encajar, al menos «figurar». Este arduo esfuerzo teñido en incontables ocasiones de censura, prejuicios y rechazos, logra quince años más tarde aproximadamente perfilar y sostener la obra que la crítica considera su mayor creación: la revista *Sur* (1931-1979) y la editorial del mismo sello (1933).

La incursión de Victoria Ocampo en la escritura cobra lugar en 1920 cuando empieza a colaborar en el periódico *La Nación* y, en 1924, impulsada por el filósofo español Ortega y Gasset ⁴¹³ (1883-1955), publica en la *Revista de Occidente* ⁴¹⁴ su ensayo en francés, *De Francesca a Beatrice*, en el cual analiza el Canto V del Infierno de Dante, episodio en el

⁴¹¹ *Ibíd.*, 108.

⁴¹² *Ibíd.*, 77.

⁴¹³ Más tarde, tal y como apunta la crítica y constata Ocampo en uno de sus ensayos y textos autobiográficos, ella se distancia del filósofo español a causa de su pensamiento misógino. Ortega y Gasset, siguiendo la línea de Otto Weininger, consideraba que las mujeres tenían como razón de ser el «estar» / encarnar la belleza y la perfección, desde esta perspectiva no deben emprender nada, deben quedarse «quietas», son los hombres quienes «hacen». En congruencia con ello, rechazó los posicionamientos de Ocampo, sus vindicaciones y su participación en espacios públicos, pues todo esto contradecía su supuesta «esencia femenina». La escritora argentina homologó tales posturas con las ideas fascistas europeas de ese momento y prefirió no gravitar cerca de él. Esto sumado a la presunción de que Ortega tuvo un vivo interés sentimental que ella rechazó con firmeza. Cfr. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 3...*

⁴¹⁴ Sus dos siguientes libros fueron publicados bajo este mismo sello: *La laguna de los nenúfares* [1926] y la primera serie de sus *Testimonios* [1935].

cual se alude a los amantes condenados por adulterio. Ocampo recibe por su trabajo copiosas críticas desfavorables por parte de figuras como Ángel Estrada, Paul Groussac⁴¹⁵ y –paradójicamente– Ortega y Gasset, las cuales descalifican su propuesta por motivos ideológicos: ella se había atrevido a entrar a un campo exclusivamente masculino (la escritura) y lo había hecho desde el ensayo crítico, donde había incluido conexiones autobiográficas, la alusión a su relación extramatrimonial con Julián Martínez.

Conviene detenerse a analizar las particularidades que acompañan dicho «debut literario», pues éstas encierran las condiciones que signan el cuerpo-autoría ocampiano. En primera instancia se halla la elección del francés como lengua de escritura de «iniciación», lo cual responde a varias imposiciones sociales. El francés constituye una marca de la élite, una prueba de recato que guarda los márgenes dentro de los cuales puede vincularse una mujer aristócrata con el arte: es la lengua para recitar y escribir cartas privadas, diarios o poesía. El francés versificado se convierte en sí mismo en un género literario «feminizado», por este motivo los versos no deben ser traducidos, dejarían de ser admisibles, no pueden rozar las lindes de la lengua oficial ni el espacio público, sería «invadir» terreno masculino. Muy simple, los versos en francés son una prolongación de las clases de recitación, no más que eso. La experiencia vivida por las mujeres-escritoras del modernismo se prolonga a las vanguardias, los impedimentos permanecen: la escritura femenina se inscribe desde formas impuestas y una lengua «prestada» para fines aristócrata-patriarcales. Por ello, aunque Victoria Ocampo se apega a la imposición lingüística, trasgrede el esquema cuando recurre al ensayo en prosa, lo cual genera estupor y molestia en la crítica. A esta «falta» se suma otra aberración: la temática. ¿Cómo osaba presentar una visión femenina y diferente de una obra canónica?, ¿cómo accedía al conocimiento sin la mediación masculina?

Ninguna mujer de la oligarquía podría traspasar el umbral entre las aficiones estéticas, consideradas como adorno de la femineidad, y el arte como vocación. Eso, una vocación, un llamado, constituía una amenaza y, peor todavía, una falta de gusto. Ser escritora estaba descartado, excepto que se escribiera para el círculo más próximo, preferiblemente en francés (...).⁴¹⁶

⁴¹⁵ Este escritor franco-argentino tildó de pedante el ensayo de Victoria Ocampo, le sugirió expresamente que «si sentía picazón literaria» se dedicara a escribir sobre temas personales, en vez de hacer crítica literaria. Cfr. Victoria Ocampo, *Darse. Autobiografía y testimonios* (Madrid: Edición Fundación Banco Santander y Fundación Sur, 2016).

⁴¹⁶ Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, 143.

En línea con lo expuesto, cabe referirse a la carga que supuso para Victoria Ocampo «llenar» con su cuerpo-imagen femenina-autorial estas preconcepciones. Por ejemplo, la directriz aristocrática de aprender francés como primera lengua provocó gran impacto en ella no sólo en su vida personal, sino también en el campo profesional. Ocampo halló en la lengua francesa y su cultura una fuerte conexión que no logró alcanzar nunca con el español y la cultura-literatura argentina, latinoamericana.⁴¹⁷ Esta desvinculación sumada a la implacable crítica de sus detractores, le generó gran inseguridad, por esto prefirió escribir la mayor parte de su obra en francés y luego la hizo traducir al castellano. Hecho que sin la menor contextualización y empatía la ha convertido en merecedora de títulos como elitista, europeizante, afrancesada.

No obstante, los efectos de este condicionamiento genérico-clasista-lingüístico no acaban allí, atañen su configuración identitaria nacional, latinoamericana. El vínculo ocampiano con el francés y París, concretamente, creado no sólo a partir de sus viajes, experiencias, lecturas y amistades, sino también mediante la proyección de un ideal modernista la colocan en una posición compleja, que la hace sentir muchas veces en el limbo, sin un sentido de pertenencia, de «ser la propietaria de un alma sin pasaporte».⁴¹⁸ Pese a su posición social, su refinamiento, educación y contactos, Ocampo no es europea / francesa (aunque, como veremos más adelante, ella no siempre es consciente de ello);⁴¹⁹ pero su identificación con lo argentino no es definitiva, parece distante muchas veces. Esta tensión, enmarcada en un escenario vanguardista que fluctúa entre lo propio y lo cosmopolita, convierte la figura de Ocampo en un «síntoma» de su clase y época.⁴²⁰ Gran parte de la

⁴¹⁷ Para Ocampo «París fue por tanto y desde un principio el cruce de varios espacios: el de la memoria con la aventura, el de la placentera revelación de una ansiada modernidad con el hastío por el provincialismo de la patria insignificante que le había tocado» (Irma Vélez, «Victoria Ocampo (1890-1979): V.O. del lado de allá o el despertar del Sur-consciente (1896-1931)», en *Escritores de América Latina en París*, coordinado por Milagros Palma (París: Índigo & côte-femmes éditions, 2006b): 50). También era el referente de los sitios donde en su juventud había intentado llenar los vacíos asociados a los amores, las crisis existenciales, las separaciones y los duelos de su hermana Clarita y su tía abuela Vitola.

⁴¹⁸ Ocampo citada por *ibíd.*, 47.

⁴¹⁹ La obnubilación provocada por la capital francesa la hacía mirar con ligereza la profunda intolerancia arraigada en algunas de las actitudes colonialistas de las cuales era víctima. «Victoria Ocampo estaba sostenida en una fantasía: la de que el interés que ella sentía por lo europeo le iba a ser devuelto simétricamente. Debería saber que esto es imposible y, sin embargo, sufre cada vez que este saber negado se convierte en experiencia» (Sarlo, *La máquina cultural...*, 111).

⁴²⁰ Esta posición pendular se evidencia claramente en las palabras de Ocampo: «Creo que mi destino es estar eternamente ausente del presente. Descontenta cuando tengo a mi alcance el objeto de mi ambición [París].

crítica se coloca esas gafas para (re) leer su vida / obra: lecturas, escritura, viajes, redes intelectuales, proyecto *Sur*.

Ocampo no siente que el español sea una lengua matriz. Pero el francés, por más que se lo haya aprendido en la infancia y sea la primera lengua de la escritura, es un idioma extranjero. Se siente totalmente afincada en la cultura francesa, aunque para sus intelectuales sea para siempre la «bella extranjera». Victoria Ocampo cree que una lengua es su lengua materna y esa lengua no es la suya.⁴²¹

El flagelo de los modelamientos femeninos, el estatus de vida impuesto a la élite unido a las tendencias artísticas vanguardistas le heredan a Victoria Ocampo una fuerte raigambre cosmopolita⁴²² que, a razón de sus aspiraciones autoriales, trastoca⁴²³ en oportunidades para consolidar redes intelectuales y difundir prácticas artísticas modernizantes en la Argentina y en Latinoamérica. Con esta consigna Ocampo le confiere a su aparición y actividades en *société* un rango público-político, de gestión cultural que rompe con la pretensión social de dama-acompañante-musa burguesa, salto que jamás se habría gestado bajo la tutela de su exmarido, de sus padres, o bien, desde la placidez de su mansión familiar. Victoria Ocampo tenía ahora «una habitación propia» –y de seguro el equivalente de 500 libras– tal como lo proponía la escritora británica Virginia Woolf (1882-1941) en su ensayo de 1929. Dueña de su libertad y espacio, Ocampo comienza a anudar su imagen de autora e intelectual, abre las puertas de su casa, como otrora lo hicieran las salonnieres, para ser anfitriona de reuniones y hospedar a destacados intelectuales con quienes crea alianzas y proyectos culturales.⁴²⁴

Mis miradas buscan enseguida otros horizontes (...) Ahora extraño el sol, el cielo de mi tierra. Por primera vez comprendo que la tierra donde hemos nacido nos tiene atados. Quiero a América» (Ocampo citada por Vélez, «Victoria Ocampo...», 52).

⁴²¹ Sarlo, *La máquina cultural...*, 142.

⁴²² «Los gestos cosmopolitas de Ocampo no se expresan solamente por medio de los proyectos editoriales o las traducciones literarias de *Sur*, ellos son, a su vez, también formados por una serie de cartas enviadas desde ciertos lugares escogidos para viajar» (Gorica, Majstorovic, «Un paso de América: Alfonso Reyes, Victoria Ocampo y el cosmopolitismo de la década de 1930», *Vegueta*, n.º 14 (2014): 342. Acceso 04 mayo, 2019. <http://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/285>).

⁴²³ «Para alcanzar esta definición de su propio género, Victoria Ocampo debió cambiar el sentido del viaje al extranjero realizado por las mujeres de su clase. Desde muy joven, las reglas del viaje oligárquico le resultaron demasiado cerradas: no puede conocer escritores, ni comprar los libros nuevos, ni ir a los teatros, excepto a las matinées de la Comédie Française» (Sarlo, *La máquina cultural...*, 102).

⁴²⁴ «Las casas de Virginia Woolf y Victoria Ocampo fueron, además de espacios vividos o espacios del recuerdo, sede de proyectos laborales y se constituyeron en ámbitos de sociabilidad en los que confluían no solo familia y amigos, sino personalidades relevantes relacionadas con su actividad profesional. Así, en el caso de Virginia Woolf, en su hogar funcionó la Hogarth Press, editorial que fundó junto con su marido Leonard Woolf, y las casas de Victoria Ocampo fueron sede de su revista y editorial» (Irene Chikiar, «Virginia Woolf y Victoria Ocampo: el arte de conjugar modernismo con una domesticidad sin restricciones», *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol.6 (2016): 1. Acceso 07 enero, 2021.

Si bien el cometido de adquirir un posicionamiento dentro de la esfera literaria inicia desde sus colaboraciones en el diario *La Nación*, éste se intensifica entre 1929 y 1930. Con frecuencia Ocampo compartía almuerzos, cenas y convites con figuras de la talla de Valéry, Supervielle, Madame de Noailles, Ramón Fernández, Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Roustan, Jaques Rivière, Cocteau, Chanel, así como celebridades con intereses asociados al arte moderno.⁴²⁵ Sus apariciones públicas y el roce social alcanzado le permitieron conocer, a través de Eduardo Mallea, al escritor norteamericano Waldo Frank (1889-1967), quien visitó Buenos Aires para ofrecer una conferencia en 1929. En dicha oportunidad tanto Mallea como Frank incentivaron a la escritora para fundar una revista literaria. Este encuentro e idea serían la semilla de la cual germinaría la revista *Sur*, en 1931, bajo el auspicio de Waldo Frank, « (...) Samuel Glusberg, editor de la revista *La vida literaria* en Buenos Aires y, en cierta medida, a la del peruano José Carlos Mariátegui».⁴²⁶

Sin duda alguna, *Sur* constituye el despegue y la consolidación de la vida-carrera de Ocampo en su doble papel de escritora y editora, posiciones que la crítica literaria muchas veces homologa sin titubear. La figura autorial-la mujer-la editora detrás de *Sur*, de manera recurrente a través del tiempo, es absorbida / eclipsada por la revista-empresa editorial, en tanto creación. Esta lectura «oficial» inaugurada por la crítica es reproducida por la misma autora, años después de la fundación de la revista las palabras finales del último tomo de su autobiografía firmado en 1953 así lo consignan: «En el verano de 1931 nació SUR. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista».⁴²⁷ Este hecho resulta significativo no sólo porque guía la lectura de su texto autobiográfico, sobre lo que volveremos más adelante, sino también porque invita a revisar cómo fue leída-recibida la revista, pues lo que se diga de *Sur* se dice de Victoria Ocampo.

Conviene recordar que el surgimiento de este proyecto literario se circunscribe dentro de un panorama de gran tensión política a nivel mundial, donde las vanguardias gravitan entre reivindicar los derechos de la creación pura y el compromiso directo a una determinada

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/16382/19451>

⁴²⁵ Cfr. Sarlo, *La máquina cultural...*

⁴²⁶ Mariano Plotkin, «Aprendiendo a entender. Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos», *Anuario de Estudios Americanos*, n.º 2 (2002): 572. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2002.v59.i2.186>

⁴²⁷ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 373.

causa política (literatura de propaganda, adhesión de los escritores a las ortodoxias partidarias, realismo socialista). Las preguntas sobre la función del escritor y la literatura, su relación con la sociedad y el poder político ya formuladas por el modernismo, se convierten en ese contexto dominado por los avances del fascismo y el comunismo, en la preocupación central de la élite intelectual que, sin lugar a dudas, determina no sólo la configuración de *Sur*, sino también su recepción y posicionamiento social. La estrategia / salida formulada, desde la dirección y su consejo editorial, consistió en «limar sus aristas más politizadas y en colocar la crítica a los totalitarismos en el registro de una «defensa de la cultura»». ⁴²⁸ Esto significa que la revista operó a favor de la libertad creadora del escritor y su compromiso espiritual con los valores humanistas universales, irreductibles a los condicionamientos partidarios. «Definida la función del escritor en términos de una acción moral eminente e indelegable, la literatura es valorada ante todo como el ámbito en el que el autor expresa al hombre que es más allá de su condición de artista». ⁴²⁹ Esta visión literaria-autorial se asocia por un lado con el ideal «romántico» del magisterio espiritual del artista (que explicaría en parte la admiración y el apego de Ocampo hacia sus mentores literarios); y por otro, con la elección de la escritura del «yo» como género literario ocampiano.

En el marco de estas particularidades nace *Sur* (1931-1979) no sólo como revista-editorial, sino como un proyecto cultural de gran espectro que pretende satisfacer un imperativo de modernidad para América Latina. Abanderada de una estética liberal europeizante, con un enfoque universalista y multidisciplinario (integra artes plásticas, música, arquitectura, ⁴³⁰

⁴²⁸Judith Podlubne, «Compromiso espiritual e independencia creadora. Una moral humanista para la literatura en la revista *Sur* (1935-1945)», *Iberoamericana*, n.º 35 (2009):20. Acceso 04 mayo, 2019.

<https://www.jstor.org/stable/41676900>

⁴²⁹ *Ibíd.*, 25.

⁴³⁰ Sarlo manifiesta que Ocampo constituye una «rareza» para su clase, entre otros motivos, porque es la única entre el gremio de escritores que presenta a inicios del siglo XX un especial interés por la arquitectura moderna. Para esta crítica argentina « (...) el deseo estético de modernidad [en Ocampo] está unido al desafío en el plano de las costumbres» (Sarlo, *La máquina cultural...*, 137), motivo por el cual diseña su propia casa cúbica, ubicada en Mar del Plata. Este proyecto conforma una prueba pública de su emancipación como: mujer, intelectual, aristócrata, abanderada de la modernidad, que por supuesto causó revuelo, pues atentó contra el gusto proferido por su familia y su clase social. Sarlo remata diciendo que las casas construidas por Ocampo bajo el esquema del modernismo se asimilan a las prácticas de traducción efectuadas desde la revista *Sur*, pues desde donde quiera que se le mire implica leer-trasladar un texto de un sitio de origen a uno nuevo, extranjero. La equiparación de Sarlo sintetiza, desde la metáfora de la traducción, la pretensión estética e ideológica subyacente en las apuestas literarias del modernismo y el vanguardismo.

cine)⁴³¹ crea una red de integración entre la intelectualidad argentina / latinoamericana y el pensamiento europeo y estadounidense. El consejo estuvo conformado por los argentinos Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver, Guillermo de Torre; y los extranjeros Ernest Ansermet, Pierre Drieu La Rochelle, Leo Ferrero, Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Ortega y Gasset, Jules Supervielle.

Tanto las directrices de *Sur* como los perfiles de su elenco sirvieron de base para catalogar la revista y –con ella a su directora– como elitista, cosmopolita, europeizante, lejana a las realidades argentinas. Señalamientos que la crítica remarca al confirmar la jerarquización de las publicaciones encabezada por autores europeos (franceses, ingleses y españoles, en ese orden); seguidos por los estadounidenses y, en último lugar, por los latinoamericanos, quienes además de aparecer en menor medida no debían adscribirse a corrientes realistas o regionalistas de la cultura popular. Las palabras pronunciadas por Ocampo, en 1951, con motivo del vigésimo aniversario de la revista esclarecen cualquier duda al respecto: «*Sur* ha trabajado durante veinte años en crear la élite futura (...) No ha tenido otro propósito que el de ofrecer al lector argentino cierta calidad en materia literaria, de acuerdo lo más posible al «nivel de Henry James»». ⁴³² Con ello se (con) firma el acta de nacimiento de *Sur*: hija de la

Esta visión es compartida por Irene Chikiar (cfr. «Victoria Ocampo y Virginia Woolf...»), quien sostiene que tanto para Virginia Woolf como para Victoria Ocampo la búsqueda del espacio propio en la escritura se proyecta también en la construcción de espacios de resistencia al patriarcado. En este sentido la decisión de la escritora argentina de construir una casa modernista puede leerse como una vía para generar incomodidad o provocación al orden social imperante, pues implica desafiar las limitaciones de la domesticidad y redefinir el rol socio-cultural de las mujeres: son ellas quienes construyen literalmente sus espacios, los financian y los diseñan.

Su interés por la arquitectura moderna puede constatarse en la inclusión de varios artículos de renombrados arquitectos, publicados en la revista *Sur*: «El teatro total», de Walter Gropius; «Precisiones de Le Corbusier», de Alberto Prebisch; «Arquitectura funcional», de Walter Gropius. Así como sus ensayos «Babel» [1920], «Sobre un mal de esta ciudad» [1935], «Dejad en paz a las palomas» [1937].

⁴³¹ Streppone destaca que Ocampo incluye las artes visuales como parte de la renovación estética vanguardista tanto al reservarle un espacio dentro de la revista *Sur* como al fomentar nuevas prácticas cinematográficas. Refiere que la autora argentina, durante su viaje a Nueva York, coincide casualmente con el director de cine soviético Sergei Eisenstein, a quien invita a realizar un documental sobre la Pampa argentina, proyecto que pretende «liberar» al cine de la época del carácter provincial e imitativo. Cfr. María Streppone, «Victoria Ocampo: un proyecto estético desde el cine y la arquitectura», en *Creatividad, fantasía, anécdota e ideación. Curiosidades estéticas e historiográficas en el arte y la cultura visual*, dirigido por Manuel Viera de Miguel (La Rioja: Aguja de Palacio, 2018), 149-163. <http://hdl.handle.net/10278/3706579>

⁴³² Ocampo citada por María Teresa Gramuglio, «*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental», en *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, dirigido por Carlos Altamirano (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 208.

vanguardia estética más radical, que además de construir el gusto literario de una clase social conforma un espacio de legitimación para los autores, ella incluida, claro está.⁴³³

Aun cuando existen lecturas y críticas coincidentes sobre *Sur*, es posible también hallar posturas contrastantes separadas en el tiempo, hallazgo que se traduce en dinamización de las aproximaciones a la figura autorial ocampiana y su obra. El estudio de María Luisa Bastos refiere a Ricardo Piglia (1941-2017), quien inscribe la revista como signo de persistencia y crisis del europeísmo propio de las prácticas literarias argentinas del siglo XIX. De acuerdo con este autor argentino los rasgos y contradicciones de esta publicación pertenecen a la generación del 80, ello significa que *Sur* posee un atraso de cincuenta años y, por tanto, toda ella conforma un anacronismo. «Llega tarde a esa tradición (...) la política cultural de la revista se afirma en la idea de que es preciso modernizar la cultura argentina y ligarla con las novelas europeas».⁴³⁴ Desde un enfoque perspectivista Juan José Sebreli –también citado por Bastos– circunscribe la propuesta europeizante de *Sur* dentro de la tradición literaria argentina que, a través de figuras como Sarmiento, apostó por la asimilación europea occidental como salida del atraso cultural. Pese a que esta última posición es más «inclusiva» respecto a la primera, llama la atención que ninguna de las dos enmarque la tendencia de la revista dentro del programa vanguardista que –claro está– es eco de lo señalado por ambos. Con sospecha nos preguntamos ¿a qué obedece esta ceguera?, ¿es acaso un descuido?

En contraste con la lectura anterior, Liliana Vera plantea que la creación de *Sur* representa un refugio autorial-personal para Ocampo. «*Sur* fue su casa, o más bien su casa albergó a *Sur* y escribió allí, en un tono confidencial que la aligeraba de ciertos rigores literarios que

⁴³³ En esta línea conviene llamar la atención sobre el lugar ocupado por la traducción. En el marco de la apuesta vanguardista ésta desempeña un papel decisivo en el desarrollo de la actitud-proyecto cosmopolita, en tanto posibilita la mediación cultural y el «trasiego» de bienes simbólicos. Victoria Ocampo en su doble condición de traductora y directora de la editorial-revista *Sur* es quien decide cuáles textos traducir-publicar-hacer circular dentro de Argentina y fuera de sus fronteras. Estas posiciones le confieren el poder de declarar el valor de la literatura, imponer el gusto de la élite y sus preferencias: «Los dos primeros textos que hace editar son dos novelas inglesas, *Canguro*, de D.H. Lawrence y *Contrapunto* de Aldous Huxley (...) Victoria confiesa haber elegido esas novelas porque le gustaban» (Patricia Wilson, «Traducción y primera persona en Victoria Ocampo», en *V.O.*, compilado por Adriana Bocchino (Mar del Plata: Editorial Estanislao Balder, 2006), 113-114).

⁴³⁴ Piglia citado por María Luisa Bastos, «Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y *Los testimonios* de Victoria Ocampo», *Revista Iberoamericana*, (1980):126. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1980.3439>

no creyó haber alcanzado». ⁴³⁵ Es posible leer entre líneas que Ocampo esgrime-ejecuta el plan de construir una plataforma editorial-discursiva no sólo para asegurarse su espacio escritural, sino también para «resguardarse» de los señalamientos y autoconcederse –en alianza y complot con sus redes– ciertas licencias con respecto a las contradicciones de la época, las posiciones ideológicas, los tipos de textos traducidos y publicados en *Sur*, las temáticas abordadas en la revista: guerra, fascismo, situación de la mujer, peronismo. El estudio de Vera no solo logra reconocer la audacia de la escritora argentina al seguir la ruta trazada por otras mujeres que en el pasado dirigieron una revista, también sugiere leer *Sur* como «otra» maternidad-creación: «Victoria declinó ser una esposa tradicional e incluso ser madre, es decir que no cumplió con los mandatos patriarcales, sino que depositó en la escritura y en la dirección de *Sur* todas sus ansias de proyección». ⁴³⁶

Desde una mirada reivindicativa, el abordaje de Laura Arnés lanza luz sobre un aspecto que la crítica ha pasado de largo, quizás porque la actitud reduccionista ha provocado que tanto la figura de Victoria Ocampo como la revista *Sur* se limiten a los clichés: clasista y cosmopolita. No obstante, esta crítica expone que al examinar con atención cuales textos fueron traducidos, citados, quienes formaron parte de la red de relaciones, cuales títulos fueron impresos bajo el sello *Sur* es posible descubrir que el grupo contó con ciertos criterios éticos-sexo-genéricos que dieron « (...) cuerpo a una suerte de canon sexualmente desviado», ⁴³⁷ es decir, la política editorial de *Sur* logró filtrar-visibilizar sexualidades disidentes y romper con estructuras canónicas del deseo. Para una revista que se negó a brindar espacio a lo popular, no son aleatorias las siguientes publicaciones-traducciones: en 1938, *Orlando* de Virginia Woolf, traducida por Borges; ese mismo año, *Todas íbamos a ser reinas*, poema de Gabriela Mistral; en 1958, *Olivia*, novela de temática lésbica; en 1961, *El destino del homosexual. A través de la vida de Oscar Wilde*, de Robert Merle; en 1959, *Lolita*, de Nabokov; en 1962, *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, *La asfixia* y *La cacería del amor*, de Violette Leduc, escritora de ficciones autobiográficas abiertamente

⁴³⁵ Liliana Vera, «Sur: empresa cultural y refugio de una escritora, Victoria Ocampo», *Revista Confluencia*, año 3, n.º 6 (2007): 154. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3665/veraconfluencia6.pdf

⁴³⁶ *Ibid.*, 157.

⁴³⁷ Laura Arnés, «Afectos y disidencia sexual en Sur: Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y Cía.», *Badebec*, n.º 12 (2017):155. Acceso 04 mayo, 2019. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/186>

homosexual.⁴³⁸ Sumada a esta actualización lecto-escritural, Arnés propone releer el cosmopolitismo de *Sur* no como mera gestualidad esnob, sino como « (...) como un conjunto de procedimientos estéticos que median en una red más amplia de intercambios culturales desiguales y que habilitan la posibilidad de nuevas imágenes de mundo a partir de las relaciones que se delinean entre razas, culturas y sexualidades heterogéneas».⁴³⁹ Esta postura invita no sólo a repensar la revista a la luz de las contradicciones que definieron las vanguardias latinoamericanas y sus condiciones contextuales, sino también a desestimar lo cosmopolita como marca exclusiva de su directora.

A lo anterior se suman contradicciones de corte ideológico y político que la crítica literaria le señala a la revista *Sur* y por deferencia a Ocampo. Una de ellas es su breve contacto con Mussolini versus su posición pública antifascista. En 1934 fue invitada al Instituto Interuniversitario Fascista di Cultura para ofrecer una conferencia sobre Dante, a la cual accedió a participar, pese a no simpatizar con el régimen. «Victoria Ocampo le regaló a Mussolini su libro *De Francesca a Beatrice*, con una dedicatoria más que enigmática: «A Benito Mussolini, el trabajo de una estudiante en busca de su alma»».⁴⁴⁰ A esta escena se suma el vínculo personal⁴⁴¹ e intelectual que mantuvo con el francés Pierre Drieu La Rochelle, quien después de integrar el primer consejo de redacción de *Sur*, debió dimitir debido a su adhesión al fascismo, posición incompatible con la revista. Dichos episodios conducen a pensar que quizás «lo central de la política del grupo nucleado en *Sur* fue su antifascismo tibio, su anticomunismo declarado y su antiperonismo militante».⁴⁴²

En cuanto al declive de la revista, dicho momento se registra alrededor de 1955. Para Gramuglio y Podlubne obedece a la superposición de factores / cambios que transformaron de modo definitivo el primer escenario donde se gestó la revista 24 años atrás: la emergente cultura de masas, el impacto del peronismo, el surgimiento de nuevas publicaciones como

⁴³⁸ *Ibíd.*, 156.

⁴³⁹ *Ibíd.*, 157-158.

⁴⁴⁰ Seoane, *Argentina: el siglo del progreso...*, 77.

⁴⁴¹ «Sur pertenecía a una era en la que los intelectuales se percibían a sí mismos como una élite internacional que operaban de acuerdo a [sic] sus propias reglas y con un nivel relativamente alto de autonomía respecto de la política y de otros intereses. Esto explica en parte, por ejemplo, por qué Victoria Ocampo, cuyas simpatías liberales y pro aliadas durante la guerra eran claras y explícitas, pudiera al mismo tiempo ser la amante del escritor derechista Pierre Drieu la Rochelle (...)» (Plotkin, «Aprendiendo a entender...», 585-586).

⁴⁴² Seoane, *Argentina: el siglo del progreso...*, 77.

Imago Mundi (1953-1956) y *Contorno* (1953-1959) (a cargo de estudiantes universitarios), el envejecimiento biológico de sus miembros de redacción y sobre todo la fosilización del programa intelectual. *Sur* posee un guion desde sus inicios y se apega rígidamente a él y en este empeño no alcanza a sortear las transformaciones que salen a su paso, actitud que la condena a quedarse «atrás». Los intereses y búsquedas estético-ideológicas de la nueva promoción de jóvenes autores-intelectuales de los años cincuenta (el relevo generacional) no encuentran en *Sur* un interlocutor ni un referente. Los lectores y las circunstancias que circundan la revista son otras, pero ello parece no tener ninguna incidencia en su proyección. *Sur* comienza a perder cada vez más fuerza, en 1970 su directora decide suspender la publicación bimestral y sustituirla por dos entregas antológicas anuales,⁴⁴³ para ese momento los objetivos de la publicación apuntan a un norte cada vez más distante del mosaico de realidades latinoamericanas. A medida que la vida intelectual se desplazaba hacia la izquierda y a la tendencia americanista, la revista mostró escaso apoyo a la Revolución Cubana y al despuntar de la nueva narrativa latinoamericana, hechos que comenzaron a erosionar su sitio dentro de la esfera literaria.⁴⁴⁴

Aunada a esta imagen autorial-personal construida alrededor de *Sur*, desde su nacimiento hasta su consumación, Victoria Ocampo en tanto mujer y escritora es también configurada a través de su relación con algunas figuras claves de la red de intelectuales creada por ella. La crítica literaria siguiendo el adagio popular de «dime con quién andas y te diré quién eres» no ha mirado de soslayo las «compañías literarias» de la autora argentina, por el contrario ha indagado en la naturaleza de estos vínculos y, a partir de ello, ha proyectado su lectura sobre su autoría-identidad «femeninas», de allí la trascendencia de detenerse en ello. Aun cuando la red ensanchada por Ocampo resulta vasta, el grueso de la crítica reduce las personalidades influyentes a nivel personal e intelectual a dos grupos, el séquito de falommentores: Rabindranath Tagore (1861-1941), Hermann Keyserling (1880-1946), Pierre

⁴⁴³ «La revista *Sur* mantuvo una regularidad casi trimestral entre enero de 1931 y julio de 1934. A partir de julio de 1935 fue una publicación mensual hasta enero de 1951, momento en que se convirtió en una revista bimestral hasta el año 1970» (Graciela Queirolo, «Victoria Ocampo (1890-1979): Cruces entre feminismo, clase y élite intelectual», *Clío & Asociados: La historia enseñada*, n.º 13 (2009): 147. Acceso 04 de mayo, 2019. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4628/pr.4628.pdf).

⁴⁴⁴ Cfr. Gramuglio, «*Sur*. Una minoría cosmopolita...».

Drieu La Rochelle (1893-1945); y las mujeres-escriptoras:⁴⁴⁵ Virginia Woolf (1882-1941) y Gabriela Mistral (1889-1957).

Frente al primer grupo conviene anotar que la crítica literaria ha asumido una actitud teñida de cierto morbo y dramatismo, casi telenovelesco, puesto que la autora argentina sostuvo una relación sexo-afectiva con Drieu La Rochelle y en el caso de Keyserling existió un malentendido «sexo-pasional», ambos episodios ampliamente referidos en la autobiografía de Ocampo. Si nos apartamos de ese carácter superfluo es posible hallar otras lecturas sobre estos vínculos que no sólo (des)forman la imagen autorial ocampiana, sino también revelan las condiciones subyacentes a este proceso de construcción. Uno de los señalamientos más agudos lo constituye la pleitesía dirigida hacia los intelectuales, actitud interpretada como signo de servilismo, debilidad, inseguridad e incluso única alternativa para situarse dentro del mundo literario. María Rosa Lojo emplea la denominación *heroworship*, para referir esa necesidad de crear héroes y hacerlos objeto de adoración-admiración ciega. Visión asociada con la postura referida por Patricia Wilson sobre la figura de La Rochelle « (...) Drieu sería, en la vida de Ocampo, otro episodio del culto a un varón europeo: «el cuerpo mudo de la hembra americana gana elocuencia porque lo penetra el logos de un sabio varón europeo»». ⁴⁴⁶ Estas miradas obtusas, en total resonancia con el discurso misógino-patriarcal, remarcan la figura de la mujer-autora como disminuida, huérfana, infantilizada, y eluden el proceso de configuración autorial en el cual se enmarcan.

Otros enfoques destacan las contradicciones que supuso en su momento histórico –y aún hoy– el hecho de que la escritora argentina auto-declarada opositora del totalitarismo y defensora del estatuto de las mujeres en la sociedad consintiera ser amante y luego amiga de Drieu La Rochelle, partidario y colaborador del nazismo, lo cual llega a descubrir en 1962 al leer su diario ⁴⁴⁷ donde éste «proclama su odio contra los judíos, homosexuales, mujeres, surrealistas, colaboracionistas, miembros de la resistencia y fundamentalmente

⁴⁴⁵ Ocampo también reconoce en sus textos la influencia de Jane Austen, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot y las hermanas Brontë.

⁴⁴⁶ Blas Matamoros citado por Patricia Wilson, «El intelectual y el artista: diálogo de lecturas, Victoria Ocampo: Pierre Drieu La Rochelle», *Hispanamérica*, n.º 108 (2007):19. Acceso 04 mayo, 2019. <https://www.jstor.org/stable/20540801>

⁴⁴⁷ Dicho texto es publicado en 1992 por la Editorial Gallimard.

contra sí mismo». ⁴⁴⁸ A Victoria Ocampo se le reprocha el incorporarlo como editor de *Sur*, facilitarle los medios para su visita a Argentina, dedicarle páginas de sus textos, ⁴⁴⁹ publicarlo, así como salir en su defensa luego de su suicidio en 1945. Sobre esto último, apunta Vázquez que Victoria Ocampo en calidad de amiga escribe el ensayo «El caso de Drieu La Rochelle», donde si bien no procura justificar la aberrante actuación de Drieu, sí intenta atenuar ⁴⁵⁰ los juicios lanzados contra él durante su vida y tras su muerte. Desde la perspectiva de esta crítica se trata en cierto modo de una «declaración de amistad» incondicional, pues solo desde allí puede explicarse por qué la autora se expone a la incomodidad pública-política de ser cuestionada por respaldar a un fascista.

En cuanto al nexa Keyserling-Ocampo, los estudios plantean leerlo como una metáfora de la conflictiva relación entre Argentina y Europa, ⁴⁵¹ sin obviar las creencias y búsquedas de cada uno de ellos. Sabemos que Ocampo teje a través de la literatura, su trabajo intelectual y sus vínculos su configuración identitaria (mujer-autora-editora-intelectual-argentina-latinoamericana), de este modo, las lecturas y sus respectivos autores son incorporados a ese proceso (des) constructivo. En consonancia con este esquema de pensamiento, Victoria proyecta en Keyserling lo que Europa representaba para ella: filosofía, reflexión milenaria, pensamiento lógico-racional; mientras tanto él, situado en el lugar del colonizador y macho patriarcal, «lee» a la escritora-mujer como metáfora de América: incontenible, apasionada, incomprensible. ⁴⁵² En esta línea Keyserling visualiza Argentina como un «mundo arcaico», «a medias creado», «materia prima o un mero esbozo», reino de réptiles correspondiente al «tercer día de la creación», «mundo ciego y obtuso», «abisal», «en constante fermentación»

⁴⁴⁸ María Celia Vázquez, «Políticas de la amistad, el don del perdón y el recuerdo del amor: los testimonios de Victoria Ocampo in memoriam de Pierre Drieu La Rochelle» (ponencia presentada en el III Coloquio Internacional. Escrituras del yo. Rosario, Argentina, 2014).

⁴⁴⁹ Además de reservar un capítulo de su Autobiografía a este filósofo francés, Ocampo en la cuarta serie de los Testimonios incluye «El caso Drieu La Rochelle», ensayo que incluye los eventos más relevantes de su amistad: dónde y cuándo se conocieron, quién los presentó, las circunstancias en que volvieron a encontrarse o a intercambiar cartas, los motivos de la ruptura.

⁴⁵⁰ En virtud de ello, Vázquez sostiene que Victoria Ocampo recurre al eufemismo «trágico malentendido» para amortiguar el impacto negativo de las acusaciones en contra de su amigo francés. Emplea como argumentos de defensa la participación del filósofo en la I Guerra Mundial y el nacionalismo exacerbado que provocaron gran efecto en él. En esta misma línea sugiere que su suicidio conforma una especie de ofrenda o sacrificio por su patria, hecho que ennoblece-reivindica su imagen. A falta de más argumentos asegura que él fue víctima de sí mismo y que de algún modo su suicidio fue parte de la búsqueda de sí.

⁴⁵¹ Cfr. Beatriz Barrantes, «Encuentros y desencuentros en la búsqueda de la identidad argentina: Victoria Ocampo y Herman Von Keyserling», *Cartaphilus*, vol.1 (2007): 9-18. <http://hdl.handle.net/10201/36897>

⁴⁵² *Ibíd.*

(...)⁴⁵³ y define a la mujer como «parte telúrica de la humanidad», cuya naturaleza se halla atravesada por el miedo original, la mentira y el fingimiento, la carencia de ética, la ceguera, la pasividad, la inercia, el culto al héroe, la belleza, la sensibilidad.

Cuando Ocampo se percata del espécimen sobre el cual ha depositado ingenuamente sus ideales por supuesto se siente decepcionada y, después de descubrir que Keyserling había interpretado la admiración y el interés de ella por su obra como posibilidad de un encuentro sexual, solo cabe la indignación y el enojo: ¿por qué el derecho de sostener relaciones puramente intelectuales se reserva solo a los varones?, se preguntará posteriormente. Cuando la venda de la idolatría cae, Victoria Ocampo se niega rotundamente a aceptar la clasificación de las mujeres propuesta por Keyserling en función de la «utilidad» para el varón: esposa, prostituta, musa o sibila (casilla en la cual ubicó a Victoria, sin titubeos);⁴⁵⁴ asimismo repudia las dicotomías que atraviesan su visión de América: espiritual-telúrico, primitivo-civilizado, natural-cultural, noble-plebeyo, señor-vasallo. Años más tarde, en su Autobiografía, la autora argentina volverá sobre este denigrante episodio keyserliano y lo leerá como un evento desencadenante / transformador que la conduce a hacerse cargo de sus aspiraciones intelectuales-creativas: «Un año después de este ajuste de cuentas» decide fundar la revista *Sur*.

En cuanto al contacto con el poeta bengalí Rabindranath Tagore, persisten en él algunos rasgos presentes en los vínculos ya mencionados como los actos «reverenciales» y la obnubilación que la llevan a enmudecer ante su presencia. Movidada por la admiración y la entrega, en 1924, Victoria vende su medialuna de brillantes para pagar el hospedaje del poeta en San Isidro. A raíz de ello, el vínculo que ya desde allí brota desde la desigualdad, enfrenta un «malentendido» que revela las tensiones de poder (entre hombres y mujeres),

⁴⁵³ María Rosa Lojo, «Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero», *Lectura y signo*, n.º 2 (2007): 358. <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i2.3206>

⁴⁵⁴ «En *Viaje a través del tiempo*, Keyserling describe a Ocampo como el «más elemental y telúrico de los temperamentos», «mujer prístina» que padecía un desdoblamiento cuerpo/espíritu y «deliberadamente vivía para intereses intelectuales y artísticos» con la aspiración de liberarse de su «destino de gana», del «estado de tristeza de la criatura» (ibíd., 360).

el mecenazgo moderno y las diferencias culturales.⁴⁵⁵ La escena tiene lugar cuando la escritora argentina espía las notas de su huésped y le pide traducir para ella un texto. Siguiendo a Sarlo, Tagore interpreta este gesto como una invasión a su intimidad y escritura, por ello como revancha y marca de superioridad, «le aplica un criterio cultural y llega a la conclusión humillante de que todo no podría ser traducido. Es decir que la traducción lingüística no debe avanzar sobre un poema cuando es imposible la traducción completa entre culturas».⁴⁵⁶

Siguiendo con la lectura propuesta por los estudios críticos con respecto a las relaciones de Ocampo con Woolf y Mistral conviene indicar que ambas, desde sus diferencias, lograron aportarle a la escritora argentina motivos de reflexión desde las cuales pensarse como mujer y como autora feminista-argentina-latinoamericana. En el primer caso la crítica apunta que tanto el encuentro personal como el intercambio epistolar con Woolf (desde 1934) se basa en la afinidad feminista que Ocampo proyecta en Woolf a partir de su identificación con algunas premisas sobre la escritura femenina expuestas en el ensayo de la inglesa *Un cuarto propio* [1929]; así como en la admiración que su personalidad despierta en ella, sentimiento no correspondido, pues Woolf la considera un ser exótico.⁴⁵⁷ «Y mi amistad con Virginia (tan unilateral, pues yo la conocía y ella no a mí; pues ella existía inmensamente para mí y yo para ella fui una sombra lejana en un país exótico creado por su fantasía (...))».⁴⁵⁸

Este intercambio de naturaleza desigual (admiración efusiva de la sudamericana respondida por la inglesa a través de una mirada teñida de curiosidad y desdén) traduce una relación cultural jerárquica entre colonizador y colonizado, cuyas implicaciones ideológicas han sido desarrolladas ampliamente por la crítica, aunque no siempre advertidas o asimiladas

⁴⁵⁵ Este no será el único episodio que remite al «distanciamiento» cultural, ocho años después, Ocampo invita al psiquiatra Carl G. Jung (1875-1961) a Argentina para dictar una conferencia y éste rechaza el ofrecimiento, pues alega que los argentinos no entenderían sus teorías.

⁴⁵⁶ Sarlo, *La máquina cultural...*, 91.

⁴⁵⁷ Sirvan dos ejemplos para ilustrar dicho exotismo. En primer lugar, la caja de mariposas sudamericanas disecadas obsequiadas por Ocampo a la escritora inglesa, gesto incomprendido por esta última, considerado una «rareza», una extravagancia y, por ello, no recibido de tan buen agrado. A ello se suma, siguiendo a Salomone, el modo en el cual Woolf se refiere a Victoria en sus cartas « (...) una figura a la que carga con atributos de gran ambivalencia (es bella, rica, sensual, pero también es ostentosa, inoportuna, molesta, etc.) y sitúa en un paisaje sudamericano irreal, semejante al que había creado para su novela *The Voyage Out* en 1915» (Salomone, «Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo...», 77-78).

⁴⁵⁸ Ocampo citada por *ibíd.*..., 79.

por la autora argentina, fuese por conveniencia, ceguera aristocrática o cosmopolitismo.⁴⁵⁹ Aun cuando las voces de ambas mujeres provienen de la periferia, existen jerarquías a lo interno de ella y Ocampo, con claridad meridiana, ocupa un lugar subalterno en relación con Virginia, un puesto intermedio como miembro de la élite neocolonizada argentina, entre Occidente y «el otro» latinoamericano. El nexa no paritario revela por demás la doble marginalidad inscrita en Ocampo como mujer y como latinoamericana, otro obstáculo en su conquista autorial. Fuera de la Argentina, muy a pesar suyo, será visualizada como un ser exótico, una «sudaca», hecho que no puede cambiar con su abolengo de clase o apellido.

Aun cuando algunos puedan tildar a Ocampo como «ingenua» e «insegura» por recurrir a la validación de Woolf, su actitud debe leerse en el marco de un espacio literario esquivo donde la autora intenta legitimarse, esta vez, desde voces femeninas, en pro de articular alianzas y una tradición literaria. Pese a la brecha que inhabilita este propósito, Ocampo siempre le agradecerá a Woolf haberla impulsado a escribir y poner en el tintero la escritura autobiográfica, reconocimiento a través del cual logra cumplir su cometido:⁴⁶⁰ adscribirla como una de sus referentes.

(...) Woolf la alentó a escribir ensayos o crítica. En una carta fechada el 22 de diciembre de 1934, Virginia Woolf le dice a Victoria Ocampo: «Me alegra tanto que escriba crítica y no narrativa. Y estoy segura de que es buena crítica, clara y aguda, como un cuchillo afilado». Le dice en la misma carta que continúe con Dante, pero que escriba también sobre sí misma: «Muy pocas mujeres han escrito autobiografías veraces. Son mi lectura predilecta».⁴⁶¹

Ahora bien, el vínculo entre Victoria Ocampo y Gabriela Mistral trazado también desde las diferencias (clase social, educación e ideología) adquiere para la mirada crítica un carácter

⁴⁵⁹ «Victoria Ocampo piensa que Europa es lo que tiene más próximo a su corazón y a su inteligencia, y actúa frente a sus amigos ingleses, franceses o alemanes sin fijarse, en ningún momento, que hay barreras culturales que pueden separarlos. Naturalmente, Ocampo piensa como una rioplatense cosmopolita, que se siente en casa en Europa. Pasa por alto que los europeos cosmopolitas no se sienten del todo en casa con los latinoamericanos, a quienes siempre creen tener el derecho de juzgar un poco exóticos» (Sarlo, *La máquina cultural...*, 109).

⁴⁶⁰ Con sesgo de cotilleo, se dice que no sólo Ocampo logró sacar provecho de este vínculo, siguiendo a John King, Salomone sostiene que « (...) Ocampo fue utilizada por Woolf para dar celos a su amante, Vita Sackville-West, la escritora a quien Virginia tomó como modelo para la creación del personaje protagónico de su novela Orlando» (Salomone, «Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo...», 77).

⁴⁶¹ Balduzzi, «Una caja de mariposas...», 17.

distintivo respecto al nexo con Woolf, ya que alcanza un tono dialógico⁴⁶² y de sororidad, en gran parte porque ambas descubrieron que, desde posiciones distintas, estaban unidas por intereses comunes: la ruptura de las imposiciones-modelamientos de lo femenino y el derecho a la educación para las mujeres. Dentro del retraído mundo vanguardista, Mistral, quien ya había recorrido cierto trecho en el campo literario, se convierte en una aliada para Ocampo. La amistad-complicidad crece entre ambas y les concede licencia para proferirse críticas desde la horizontalidad. Desde esa posición Mistral lanzará severas reflexiones sobre la ideología ocampiana. Una de ellas versa sobre la limitada noción de las «mujeres» manejada por la argentina. Mistral le insistía a Victoria que no todas las mujeres tenían las mismas condiciones y oportunidades que ella había tenido y que la lucha feminista debía incluir las demandas y necesidades de todas, no sólo las de unas cuantas. Señalamiento al cual se unía, a modo de petición, el definirse como latinoamericana. Mistral le reprochaba su afrancesamiento, en una carta fechada en 1940 le manifiesta: « (...) me duele que hables de la gente de París como si fuese la tuya, Diosa de Maíz». ⁴⁶³ Si bien, la escritora chilena no rechazó a la argentina a causa de su desgarramiento identitario, siempre que pudo abogó por la búsqueda de su vínculo con la americanidad.

En Victoria ha de haber muchas Victorias, pues yo me conozco cuando menos cuatro (...), dice Gabriela. Una sujeto que oscila entre las dos Victorias de «mente prestada a la extranjería», que obedecen ciegamente a los dictados de Francia e Inglaterra; la Victoria que lleva en el alma al Plata y al Martín Fierro; y finalmente, la Victoria que debería emerger del desgarramiento o rasgón hecho a la hiedra o la buganvilia europea. ⁴⁶⁴

Dichos señalamientos serán bien acogidos por la autora argentina, quien al final de su vida reconocerá con gratitud no sólo la contribución de Gabriela Mistral a la formación de su

⁴⁶² Conviene enfatizar que Gabriela Mistral procuró, desde el inicio de su carrera literaria, tejer una red de escritoras e intelectuales con el propósito de brindar mediación, crear alianzas, forjar tradición-unidad entre las mujeres-artistas (una especie de hermandad), mantener contacto por medio de correspondencia. Así lo hizo con Victoria Ocampo, cuya relación epistolar se extiende de 1934-1957. Cfr. Dorothee Blaisse, «La correspondencia entre Victoria Ocampo y Gabriela Mistral. Lazos, nexos y diferencias» (tesis de maestría, Universidad de Ámsterdam, 2004). Acceso 07 enero, 2021. <http://doro.utopica.com/doro.pdf>.

Cabe subrayar que este tipo de intercambio apunta también hacia la configuración de una autoimagen autoral, tal como afirma Garrido en relación con Mistral y que perfectamente se prolonga a Ocampo: «ella «utilizó» las cartas para inscribir un fragmentario relato autobiográfico que hizo, deshizo, varió y confundió continuamente» (Lorena Garrido, «Género epistolar y hermandad artística en la poesía de mujeres de la primera mitad del siglo XX», *Literatura y Lingüística*, n.º 29 (2014): 20. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100002>).

⁴⁶³ Balduzzi, «Una caja de mariposas...», 21.

⁴⁶⁴ Salomone, «Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo...», 81.

identidad, sino también el aprendizaje mutuo alcanzado a través del intercambio personal - autorial. Afirma que la chilena admitió, tras varios años de conocerla, que había otra forma de ser americana, ser americana siendo universal,⁴⁶⁵ tal como ella lo había hecho, en respuesta a su educación y clase y también, un poco, encarnando el espíritu vanguardista. Sumariamente, Ocampo se otorgará crédito por la «conversión» de Mistral al feminismo, manifiesta que gracias a sus cuestionamientos la chilena logra trascender la imagen femenina ligada a lo privado, los afectos, la maternidad que manejaba al inicio de su carrera literaria y que definitivamente no eran compatibles con la figura pública en la cual se había convertido.

En consonancia con lo expuesto, en 1977, cuando Victoria Ocampo ofrece su discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras, y se convierte así en la primera mujer en formar parte de ella, convoca en su agradecimiento a tres mujeres influyentes en su formación identitaria y autorial: la abuela materna de ascendencia indígena, Virginia Woolf y Gabriela Mistral. Acto de dación que instaura performativamente un puente entre tres momentos / generaciones de mujeres: sus predecesoras, Victoria-su obra y las autoras contemporáneas que la suceden, gesto político que inscribe una tradición cultural-literaria negada. De hecho, la decisión de aceptar ser miembro de la Academia a los 87 años, en el ocaso de su carrera literaria-editorial tras previos rechazos a ese cargo obedece asimismo a la intención de no obstaculizar la entrada de otras autoras e intelectuales que vienen detrás de ella.⁴⁶⁶ Mediante este legado, que insospechadamente tiene lugar dos años antes de su muerte, Ocampo parece dar cierre a su lucha por «ganar» un sitio dentro de las letras.

Descubrí, pues, que por vía materna desciendo de Irala, compañero de Mendoza, y de una india guaraní, Águeda. (...) en mi calidad de mujer, es para mí un desquite y un lujo poder invitar a esta recepción de la Academia a mi antepasada guaraní y sentarla ente la inglesa y la chilena. No porque mereciera como las otras entrar en cualquier Academia de Letras, sino porque a mi vez yo reconozco a Águeda.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ *Ibíd.*

⁴⁶⁶ « ¿Por qué entonces, dirán ustedes, he aceptado lo que no acepté hace unos años? Porque me convencieron de que mi negativa podía bloquearles, momentáneamente, la entrada a la Academia a quienes considero aptas para el cargo» (Victoria Ocampo, «Discurso de recepción de doña Victoria Ocampo», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XLII, n.º 163-164 (1978):73).

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, 60.

Las redes personales e intelectuales tejidas con Woolf y Mistral dejan entrever otro rostro de Ocampo desde el cual la crítica, pese a manejar posturas divergentes, ha esbozado su imagen femenina-autorial: hablamos de su lugar con respecto al feminismo. Por un lado, los estudios literarios reconocen el activismo de la autora argentina en defensa de los derechos civiles y políticos de las mujeres a través de su participación en la Unión de Mujeres Argentinas (UMA),⁴⁶⁸ organización que presidió entre 1936-1938⁴⁶⁹ y desde donde se presentó ante el Poder Legislativo un proyecto de ley sobre el sufragio femenino. En oposición a ello, otras aproximaciones críticas no atendiendo las referencias anteriores consideran que Ocampo no fue una activista en la primera ola del feminismo (entiéndase las sufragistas y grupos a favor de los derechos de las mujeres que lucharon por ello entre 1880-1940), mas brindan crédito de que, a través de *Sur*,⁴⁷⁰ mostró una actitud de defensa y cuestionamiento del imaginario social de «lo femenino», así como la denuncia de los impedimentos de la mujer para educarse y escribir. Esta intención es constatable en el ensayo *La mujer y su expresión* [1936],⁴⁷¹ donde la escritora argentina reflexiona en torno a la marginalidad de las mujeres en el contexto patriarcal, las dificultades para incorporarse a la cultura moderna y la necesidad de emprender la búsqueda de una expresión femenina, la cual a diferencia del monólogo impuesto desde el androcentrismo, apunta a lo dialógico.

⁴⁶⁸ Esta agrupación surge en el marco de la amenaza de un retroceso en términos de reivindicaciones laborales y logros obtenidos por el movimiento feminista. María Rosa Oliver, Susana Larguía y Victoria Ocampo fundan la Unión de Mujeres Argentinas (UMA) para impedir la anulación de la ley 11357 del Código Civil, cuya aprobación en 1926 le concedió a las mujeres el derecho de ejercer cualquier profesión sin el permiso de su marido, disponer de sus ganancias, firmar contratos sin autorización de su cónyuge, ejercer autoridad sobre sus hijos y bienes. A este objetivo se sumó la meta alcanzar el sufragio femenino, derecho obtenido en 1947.

⁴⁶⁹ Cfr. Queirolo, «Victoria Ocampo (1890-1979)...»

⁴⁷⁰ «Sur fue el instrumento a través del cual Victoria expresó, esparció y fomentó sus ideas a favor de la mujer, las cuales la circunscriben en las metas perseguidas por la primera ola feminista en Argentina» (Viviana Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida: la autobiografía femenina en la Argentina del siglo XX. María Rosa Oliver, Victoria Ocampo y Alicia Jurado» (tesis doctoral. Universidad de Montreal, 2010), 87. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/41687n398>).

⁴⁷¹ Inicialmente este ensayo fue leído por la escritora argentina en agosto de 1935 a través de una radio en Buenos Aires, se trató de una conferencia dirigida a mujeres argentinas y españolas. «Para las primeras el momento era álgido pues, mediante un proyecto de reforma a las leyes civiles, se estaba poniendo en riesgo la efectividad de los derechos igualitarios obtenidos diez años antes. Para las españolas, sin embargo, los peligros eran aún mayores, pues el avance del fascismo en Europa (...) amenazaba con echar por tierra los logros de varias décadas de lucha feminista, devolviendo [sic] a las mujeres al papel de meras reproductoras de ciudadanos-soldados al servicio de Estados belicistas» (Alicia Salomone, «El dialogismo sexo-genérico en la crítica feminista latinoamericana», *Revista Universum*, vol. 2, n. ° 22 (2007): 246. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000200016>).

Creo que, desde hace siglos, toda conversación entre el hombre y la mujer (...) empieza por un «no me interrumpas» de parte del hombre. Hasta ahora el monólogo parece haber sido la manera predilecta de expresión dotada por él (...) Durante siglos, habiéndose dado cuenta cabal de que la razón del más fuerte es siempre la mejor (por más que no debiera serlo), la mujer se ha resignado a repetir, por lo común, migajas del monólogo masculino disimulando a veces entre ellas algo de su cosecha. Pero a pesar de sus cualidades de perro fiel que busca refugio a los pies del amo que la castiga, ha acabado por encontrar cansadora e inútil su faena.⁴⁷²

En adición otra parte de la crítica subraya que en su momento histórico pese a sus numerosos esfuerzos Victoria Ocampo fue «desbancada» del feminismo por pertenecer a la oligarquía argentina y no compartir las demandas de las clases más bajas, tal es el caso de los partidos e intelectuales de izquierda, quienes al considerarla elitista-extranjerizante descartaban su compatibilidad con el movimiento. Su posición social resultaba sospechosa, ambivalente, poco sincera aun para otras mujeres que exigían lo mismo que ella (derecho al sufragio, divorcio, acceso a la educación), en vista de esto su adhesión a la causa feminista es desestimada *ad portas*. Ello se evidencia en la reunión que Ocampo sostiene, en 1935, con un magistrado a propósito de la reforma del Código Civil, la cual pretendía eliminar la autonomía de las mujeres en su función de esposa-madre, medida que se traducía como un retroceso en la defensa de los derechos alcanzados hasta ese momento:

Como yo insistía en defender los derechos de la mujer al trabajo y a vivir en pie de igualdad con el hombre, acabó por decirme [el magistrado]: «Pero señora, recuerde su propia familia, la manera en que la han educado. ¿Qué papel ha visto en su familia? ¿Su padre era el jefe o no?, ¿Qué papel tenía su madre?» Respondí que aunque quería mucho a mis padres, no había compartido nunca las ideas sobre este punto (...) Por fin me dijo: «Señora, usted es viuda, ¿no? e independiente desde el punto de vista económico (...) Entonces (...) ¿por qué preocuparse de problemas que no son los suyos?»⁴⁷³

Las construcciones imaginario-discursivas desplegadas por la crítica en torno a la figura femenina-autorial de Victoria Ocampo hasta aquí reseñadas se basan fundamentalmente en las circunstancias contextuales de las primeras décadas del siglo XX, su posición de clase, condición sexo-genérica y proyecto editorial Sur, todas ellas de modo tangencial funcionan como tamiz de lectura para su obra escrita: autobiografía, testimonios, ensayos, relatos de viaje. Esto significa que el boceto ocampiano articulado a lo largo de esta sección conforma el andamiaje que «sostiene» su creación literaria, entendida como proceso de producción-recepción. Con base en ello resulta pertinente interrogar nuevamente a la crítica: ¿cómo ha

⁴⁷² Victoria Ocampo, «La mujer y su expresión», *Debate Feminista*, vol.21 (2000): 63.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2000.21.258>

⁴⁷³ Ocampo citada por Queirolo, «Victoria Ocampo (1890-1979)...», 140.

sido leída e inscrita la propuesta autobiográfica de Victoria Ocampo, compuesta por seis volúmenes, escrita entre 1952-1953 y publicada de manera póstuma entre 1979 y 1984?

Conviene acotar que aun cuando las fuentes documentales sobre el trabajo autobiográfico de Ocampo son copiosas, al entablar un diálogo con ellas es posible hallar confluencias e incluso «cartografiar» la imagen autorial subyacente en ellas. Los estudios crítico-literarios revisados trazan una propuesta de lectura cimentada en la búsqueda de reconocimiento autorial de Ocampo, considerado el motor de propulsión del ejercicio autobiográfico y la autofiguración, retórica y clave de lectura autobiográfica, donde inscriben la legobiografía y la autodevaluación como mecanismo de autofiguración. Nos detendremos en ello.

Para teóricas como Iglesia, Vélez, Podlubne y Lojo⁴⁷⁴ la autobiografía de Victoria Ocampo debe leerse a la luz de los condicionamientos sexo-genéricos que recaen sobre su cuerpo-autoría⁴⁷⁵ y en relación con las tensiones político-ideológicas de su contexto (incluida la estética vanguardista). Desde esta mirada caleidoscópica, la práctica autobiográfica se define como la confluencia de la ansiada búsqueda de un sitio de enunciación femenino (autorepresentación, defensa de la expresión) y la negociación de un reconocimiento negado por la élite intelectual. A esta intención se adhiere otro motivo: la misión redentora y testimonial que los miembros de la élite intelectual se arrojan frente al avance de los poderes totalitarios. Pretensión que en el caso de Ocampo adquiere mayor intensidad cuando, en 1953, es encarcelada injustificadamente por su oposición al régimen peronista. Partiendo de lo anterior la lectura de su autobiografía alcanza una dimensión doblemente política como mujer y autora vanguardista, causas que la moverán a revalidar su lugar

⁴⁷⁴ Cfr. Cristina Iglesia, «La escritura de Victoria Ocampo: malestar, destierro y traducción», *Feminaria Literaria*, n.º 15 (1995):4-6. Acceso 04 de mayo, 2019. <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria15.pdf>; Vélez, «Victoria Ocampo (1890-1979)...»; Irma Vélez, «La legobiografía de Victoria Ocampo...: evocaciones de una lectora (des) autorizada», *Cuadernos LIRICO*. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, 1 (2006a): 203-217. <https://doi.org/10.4000/lirico.811>; Judith Podlubne, «La autobiografía de Victoria Ocampo, un autorretrato edificante», *Cuadernos del Sur*, 43 (2013): 201-219. Acceso 04 mayo, 2019. <http://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/1527>; Judith Podlubne, «Victoria Ocampo. La autobiografía como aventura espiritual», *Políticas de la memoria*, 17 (2016): 86-95. Acceso 04 mayo, 2019. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/65601>; María Rosa Lojo, «María Rosa Oliver (1898-1977) y Victoria Ocampo (1890-1979): Dos maneras de narrar el yo», *Mora*, n.º 23 (2017): 149-158. Acceso 04 mayo, 2019. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/5206>

⁴⁷⁵ Operan en su cuerpo-autoría la represión del placer oculto de la lectura y escritura, canon de conducta, escasa funcionalidad de los saberes y actividades intelectuales de las mujeres, desarraigo cultural-identitario, desarraigo lingüístico.

como directora de *Sur*, establecer la verdad sobre sí misma, salvaguardarse de calumnias y ataques, asumir una responsabilidad histórica y proteger una versión del pasado tanto personal como nacional.

En este afán de «contar el yo» y «la verdad sobre sí misma» Victoria Ocampo recurre a la autobiografía como espacio retórico de autofiguración. A través de la memoria, la vuelta al pasado y el examen reflexivo de lo vivido, Ocampo figura «ordenar» acontecimientos puntuales de su vida para «esbozar» desde el presente escritural el perfil de autora-editora-mujer a partir del cual desea ser recordada en el futuro, por ello se autorretrata como la mujer que nace por segunda vez –en 1931– al fundar la revista *Sur*.⁴⁷⁶ Su árbol genealógico, estatus de clase, lecturas, viajes, amistades y redes culturales son parte del inventario de su creación en tanto personaje,⁴⁷⁷ a cuya lógica responde la estructura textual autobiográfica: los primeros tres tomos componen el perfil personal de la autora, mientras los tres últimos, que remiten a sus encuentros con algunos intelectuales de la cultura occidental, remarcan los rasgos determinantes de su imagen pública e intelectual. En concomitancia con estos ejes para una parte de la crítica, Ocampo emprende la escritura de su autobiografía para crear una auto(ría)figuración que logra consagrarla como: leyenda;⁴⁷⁸ hija de *Sur*;⁴⁷⁹ madre intelectual;⁴⁸⁰ autora.⁴⁸¹

⁴⁷⁶ En el camino por forjarse un nombre propio, la escritora argentina sin renunciar a su apellido y clase social, intentará transformar el nombre familiar en autoría. No resulta casual que el relato autobiográfico se articule alrededor del nacimiento de la revista, hecho que coincide con la muerte del padre. « (...) El relato hace coincidir la desaparición del padre con el momento en el que la protagonista se apropia de su nombre para rubricar la obra que justificará toda su vida. Ocampo cifra en la fundación de *Sur*, como más tarde en la escritura de su *Autobiografía*, la posibilidad de «nacer de sí misma». Como si la muerte del padre autorizara o habilitara el nacimiento de la hija, o mejor aún, como si la orfandad paterna determinara en forma providencial el derecho al propio engendramiento (...)» (Podlubne, «La autobiografía...», 216).

⁴⁷⁷ Astutti advierte que aun cuando Ocampo comienza a escribir su autobiografía en 1952 «su personaje» aparece tempranamente en sus ensayos, testimonios y correspondencia, pues cuando habla con otros y de otros, habla de sí misma. Cfr. Adriana Astutti, «Victoria Ocampo: V.O.», *Boletín Grupo de Estudios de Teoría literaria*, n.º 3 (1993). https://www.cetycli.org/cboletines/1d8cd98f00-astutti_b3.pdf

⁴⁷⁸ Cfr. Podlubne, «La autobiografía...».

⁴⁷⁹ Cfr. Natalia Biancotto, «Escenas singulares de una infancia compartida: las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo», *Anclajes*, n.º 1 (2015): 1-13. Acceso 07 de enero, 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5136054>

⁴⁸⁰ Cfr. Lojo, «María Rosa Oliver (1898) y Victoria Ocampo (1890-1979)...».

⁴⁸¹ Desde la perspectiva de Podlubne, Victoria Ocampo se inscribe a sí misma como leyenda y heroína de su historia. Mujer que «nacida bajo un régimen de costumbres injusto para su género, que padece y desafía las limitaciones morales y culturales de su clase, y que, sin sentirse «ni preparada ni dotada para semejante empresa», decide invertir su fortuna personal en fundar y dirigir un proyecto cultural ambicioso, destinado a comunicar varios continentes» (Podlubne, «La autobiografía...», 207). En esta línea Biancotto considera que

Dentro de las modalidades de autofiguración la crítica coincide en remarcar la tendencia de la autobiografía a autorrepresentarse a partir de sus procesos de lectura, identificaciones y preferencias textuales y, derivado de ello, ejercer un encuentro consigo misma.⁴⁸² Victoria Ocampo, en ello insistirán los diversos estudios, no establece una distancia entre vida y literatura.⁴⁸³ Su proceso de lectura es bidireccional, así como lee a partir de su vida-experiencia (como toda lectora / lector), del mismo incorpora los textos a su vida y al acto creativo-escritural, que para efectos de la argentina son lo mismo.

La concepción ocampiana del hecho literario propone una triangulación que es llevada tal cual a su obra e imagen autorial trazada en ella. Hablamos de: vida – lecto/escritura – yo. Para la autora argentina quien lee/escribe lo hace desde un «yo» (figurado, fragmentado, imaginario, recordado) y «su vida» (ideada, recordada, proyectada). No es posible ejercer esta práctica «despojada» de un «yo»: «desde el momento en que escribimos, estamos condenados a no poder hablar más que de nosotros, de lo que hemos visto con nuestros ojos, sentido con nuestra sensibilidad, comprendido con nuestra inteligencia. Imposible escapar a esta ley».⁴⁸⁴ Siendo así, Ocampo ejerce-vive la literatura encarnando un «yo» textual, al leer a otros se lee a sí misma,⁴⁸⁵ al escribir «se» escribe a sí misma: «¿por qué

Ocampo se consigna en su texto como figura mitológica nacida de las entrañas de su propia creación, la empresa Sur. Su texto autobiográfico es por tanto la fundación de ella misma en tanto autora y leyenda. Proceso que para Lojo se traduce en el reclamo de una maternidad intelectual, en la declaración de una *auctoritas* femenina. Finalmente, para Pardo, «Victoria Ocampo no es solo su mejor obra en el sentido nietzscheano de la vida como obra de arte, sino que su propia obra escrita es eminentemente autobiográfica, y para ella lo autobiográfico es una ficción de la que surge, si hay talento –si hay arte–, el autor. Así como no hay persona antes del relato, el autor tampoco existe previamente a la escritura» (Carlos Pardo, «Introducción: La vida copia a la literatura», en *Darse. Autobiografía y testimonios*, Victoria Ocampo (Madrid: Edición Fundación Banco Santander y Fundación Sur, 2016): xv).

⁴⁸² Cfr. Vélez, «La legobiografía...»; Podlubne, «La autobiografía...»; María Celia Vázquez, «Victoria Ocampo y las escrituras del yo: entre la afirmación y el olvido», *Taller de Letras*, 29 (2001):135-145. Acceso 08 abril, 2019. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:251701>

⁴⁸³ « En sus lecturas la dimensión biográfica, como sabemos, predomina sobre la estética, y sobre la base de este predominio se define su particular concepción de la literatura y, además se configura la forma del ensayo literario como una ceñida trama en la que se entretajan las minucias del relato biográfico con los comentarios de la obra (...)» (María Celia Vázquez, «Carácter y destino: el busca del modo de leer de Victoria Ocampo», *Biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, n.º 4-5 (2006b): 235. Acceso 04 mayo, 2019.

<http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/La-Biblioteca/Archivos/No4-5.pdf>). Basta con referir los motivos biográficos que mueven y justifican la escritura de su primera publicación en 1924, *De Francesca a Beatrice*: modo de salida al drama personal que estaba viviendo en ese momento (su relación extramatrimonial con el primo de su marido).

⁴⁸⁴ Ocampo citada por Podlubne, «Compromiso espiritual e independencia creadora...», 31.

⁴⁸⁵ «Emily [Brontë] no se sabía gran poeta. No sabía que el privilegio otorgado a su genio era poder hablar del género humano hablando de sí misma y que, en más de un sentido, el *Je est un autre* (yo es otro) de Rimbaud

habría de evitar el «yo»? El poeta dice yo en cada verso. El novelista dice yo ocultándose detrás de sus personajes; el filósofo, detrás de sus teorías; el crítico detrás de cada juicio objetivo». ⁴⁸⁶ No parecerá casual –claro está– sumado a otros motivos que para su escritura seleccione modalidades discursivas que suponen inscribir «directamente» al «yo»: autobiografía, testimonio, ensayo, relato de viaje, traducción.

El manejo de esta noción y la continua recurrencia de Ocampo al recurso de las escenas de lectura en su autobiografía ha conducido a la crítica a leer su texto como legobiografía, es decir, como un relato donde predomina el protagonismo de la lectora en detrimento de la figura autorial, cuya escritura se ha gestado en las orillas de otras: « (...) un lego que inscribe en su grafía a una bio, (...) rememorada desde la práctica de la lectura». ⁴⁸⁷ Varios estudios (entre ellos los de Vélez y Molloy) ⁴⁸⁸ circunscriben este recurso retórico y de autofiguración a una metanarrativa de legitimación histórica y sexo-genérica, pues reconocen que Ocampo recurre a la incorporación de lecturas-vozes, sobre todo masculinas, en un intento por crearse un espacio dentro de la esfera literaria e intelectual. Mediante la citación y referencia intertextual de autores canónicos pretende obtener reconocimiento, valía o cuando menos salvaguardar su palabra detrás de estos hombres-libro. Aun cuando esta estrategia podría ser tildada como signo de debilidad, inseguridad o contradicción (pues, ¿por qué no incluye una genealogía de escritoras si aboga por la defensa de la expresión femenina?), la crítica nos recuerda que el linaje de textos masculinos era el único sistema de representación disponible para Ocampo, si no entraba a él no podía aspirar a crear algo diferente estando fuera; en tales circunstancias, el discurso legobiográfico podía convertirse en una vía para ingresar a la autoría, como dirá Vélez «una cura». «Careciendo de voz propia y de un sistema femenino de representación, se apropia de voces canónicas masculinas y, por el mero hecho de enunciarlas desde un yo femenino, logra, como Pierre Menard cuando reescribe a Cervantes, diferenciar su texto». ⁴⁸⁹

era cierto para ella, como para todos los grandes poetas. Emily no sospechaba que aquellos a quienes su poesía se dirigía –sin saberlo ella–, sus lectores natos, nunca tendrían la impresión, al leerla, de echar una ojeada indiscreta en su vida, sino de echar una sonda en sus propias vidas» (Ocampo citada por *ibíd.*, 30).

⁴⁸⁶ Ocampo citada por Wilson, «El intelectual y el artista...», 23.

⁴⁸⁷ Vélez, «La legobiografía...», 206.

⁴⁸⁸ Cfr. Molloy, *Acto de presencia...*

⁴⁸⁹ Molloy citada por Maya González, «Lecturas y autoconfiguración: Sylvia Molloy lectora de Victoria Ocampo», *Revista Iberoamericana*, n.º 250 (2015): 214. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7247>

En adición los estudios críticos concuerdan en apuntar la autodevaluación femenina-autorial como otro mecanismo de autofiguración de la narrativa autobiográfica de Ocampo. De acuerdo con Podlubne⁴⁹⁰ la insistente repetición de las «escenas» de la joven-mujer obnubilada, tímida, petrificada ante la presencia de sus mentores y amistades intelectuales, acompañada de su exagerada veneración constituyen hechos manifiestos que le permiten figurarse/construirse desde la inferioridad sexo-genérica, cultural e intelectual, requerida – en ese momento histórico– para la articulación de una imagen pública. El culto a los autores y su fervor sobredimensionado hacia ellos, tan severamente vituperado por la crítica, se convierte en la práctica escritural autobiográfica en una retórica de enmascaramiento y protección que recuerda el ensayo de Josefina Ludmer *Tretas del débil* [1984]. Mas cabe otra posibilidad de lectura, como autobiógrafa Ocampo apuesta por empequeñecerse, «aniñarse», fingir mutismo y dificultades expresivas («no olvide que me expreso con dificultad»; «mi artículo, aunque mal escrito»⁴⁹¹ para subrayar la asimetría existente, la unidireccionalidad de sus relaciones intelectuales, su sitio periférico como autora, todo ello con el propósito «(...) de enfatizar los logros alcanzados *a pesar de* las desventajas padecidas, de dotar a la realización de esos logros de un empeño y una intensidad particulares»,⁴⁹² gesto que aún teñido de cierto narcisismo, demanda ser leído desde su particularidad contextual y discursiva: el reclamo-búsqueda de una configuración autorial, nudo de la narrativa ocampiana.

Es preciso advertir que la autofiguración no es propia del texto autobiográfico de Victoria Ocampo, la crítica literaria admite que la autora argentina recurre a este mecanismo retórico desde el inicio de su carrera para delinear un perfil de sí misma en sus distintas facetas: mujer aristócrata, viajera, traductora, lectora, ensayista, directora de *Sur*, amiga, intelectual, lo cual resulta constatable en *Los testimonios* [1935-1977], colección de artículos, ensayos, cartas publicados anteriormente en diarios o entrevistas, así como discursos pronunciados en conferencias. De acuerdo con Molloy⁴⁹³ y Vega⁴⁹⁴ estos textos no menos autobiográficos

⁴⁹⁰ Cfr. Podlubne, «La autobiografía...».

⁴⁹¹ Ocampo citada por Vélez, «La legobiografía...», 206.

⁴⁹² Podlubne, «La autobiografía...», 211.

⁴⁹³ Cfr. Sylvia Molloy, «Victoria viajera: crónica de un aprendizaje», en *La viajera y sus sombras: crónica de un aprendizaje*, Victoria Ocampo (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010a), 9-42.

⁴⁹⁴ Cfr. Adriana Vega Mackler, «Victoria Ocampo, ensayista: el testimonio como estrategia», *Inti: Revista de*

que la autobiografía misma se inscriben desde la posición de un «yo» testigo, pero apuntan a propósitos que sobrepasan ese contar a partir de la anécdota y del estar allí en el sitio del acontecer, versan sobre reflexiones metaliterarias, la compleja relación autor-literatura y la inscripción de un «yo». Para ambas teóricas, la tensión librada por Ocampo al anhelar ejercer la palabra de ensayista reservada para las voces masculinas y saberse al margen de la comunidad literaria la conducen a elegir géneros literarios –mal llamados menores– no vedados para las mujeres (testimonios, cartas) para «travestir» su voz crítica y escapar de la etiqueta «ensayo» que la desplazaría de inmediato. La elección de este género periférico le permite tramar un doble juego enunciativo donde un «yo» testigo⁴⁹⁵ (que finge no saber escribir, pero que posee cierto poder en la medida en que elige desde dónde y cuáles voces reproducir-citar-referenciar) filtra por los intersticios un «yo» autorial-ensayista con voz propia.

(...) la figura del yo se atiene a dos patrones básicos. Uno es la construcción de figuras de testigo y el otro, la construcción de un escritor/artista. Si el yo testigo se presenta como un receptor y organizador de voces de otros a través de citas en distintos ensayos, sumiéndose en la humildad y supeditándose a estos en una jerarquía cultural, por otro lado, el yo escritor produce cultura, tiende puentes y crea nuevas tradiciones.⁴⁹⁶

De modo concomitante los relatos de viaje responden tanto al proceso de autofiguración como al propósito autobiográfico. Los viajes forman parte de la vida de Victoria Ocampo desde su infancia, se encuentran asociados a la formación cultural e intelectual, pero también moral y subjetiva, de allí que forje una concepción de viaje asimilada a «leer / vivir» un espacio-texto, que al ser llevado a la escritura se transforma en una lectura sobre sí misma, donde pueden leerse las marcas de los lugares-espacios sobre ella (cuerpo, texto, imagen). La relevancia alcanzada por dicha temática/retórica en Ocampo provoca que críticas como Sarlo, Molloy y Vázquez propongan leer la obra autobiográfica y su construcción autorial como un escarpado viaje de proyecciones hacia el exterior (fuera del

literatura hispánica, n.º 81 (2015): 523-537. Acceso 04 mayo, 2019.

<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/18/>

⁴⁹⁵ En atención a ello, de manera pública o como respuesta a alguna crítica (como sucede con *Max Daireaux*) Victoria Ocampo tenderá a desmarcarse de la posición de escritora y se desplazará hacia el sitio de la testigo en busca de expresión: «Si yo fuese escritora, creo que pertenecería a la especie de los de «párpados cosidos». Pero yo no soy una escritora. Soy simplemente un ser humano en busca de expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque esa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma. Mi única manera» (Ocampo citada por *ibíd.*, 530-531).

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, 533.

país, como figura pública-escritora) y al interior.⁴⁹⁷ Basten dos ejemplos para consignarlo: los viajes a Europa, en los cuales Victoria Ocampo «autofigurada» como intelectual periférica, procura trazar redes transatlánticas de intercambio cultural al tiempo que busca negociar un espacio para sí dentro del campo literario tanto en Argentina, como en París. En esta órbita gravita el viaje a Nueva York,⁴⁹⁸ quizá uno de los más reveladores y significativos a nivel profesional e identitario, Victoria Ocampo va a Estados Unidos por primera vez en 1930 con el propósito de reunirse con Waldo Frank y conversar sobre la fundación de la revista *Sur*. Este periplo determinaría un giro en su concepción de América que se prolongaría a su conflicto identitario y al direccionamiento de la revista *Sur*.

Nueva York le permite pensar Buenos Aires de un modo diferente de lo que, hasta ese momento, le había permitido París. En efecto, la relación Buenos Aires-París (o Londres) era una relación marcada por la ausencia de cualidades en uno de los dos puntos: Buenos Aires no tenía lo que tenía París. Ahora bien, en Nueva York, Victoria Ocampo descubre una ciudad que tampoco tiene lo que tiene París y que tampoco tiene lo que tiene Buenos Aires y que sin embargo es igualmente fascinante. Nueva York le enseña otra posibilidad, americana, de la cultura.⁴⁹⁹

2.2.3. Norah Lange: una performance autorial

Coetánea de Victoria Ocampo, la escritora Norah Lange gravita en tanto corpus femenino-autorial alrededor de la estética vanguardista de los años veinte en Argentina y teje desde sus propias particularidades otra «vía» de incursión a la escritura y la autoría. Si en el marco de un paradigma cimentado en los modelamientos homo-literarios y patriarcales de «lo femenino» consideramos audaz y magistral cómo Ocampo articula su imagen autorial paralelo a la edificación de su proyecto editorial (y la red intelectual que lo sostiene), no miraremos de soslayo la –no menos osada– apuesta de Lange por forjar desde «adentro» del grupo ultraísta una autoría «otra». A riesgo de estar tentado a conferirle mayor mérito a una u a otra escritora (que de ello no se trata), conviene remarcar que ambas supieron sacar partido de sus condiciones-experiencias de vida y trazar una carrera e imagen literarias que sin duda, sentaron un precedente para otras escritoras latinoamericanas. Guían la reflexión

⁴⁹⁷ Cfr. Sarlo, *La máquina cultural...*; Molloy, «Victoria viajera...»; Vázquez, «Victoria Ocampo...».

⁴⁹⁸ Cfr. Molloy, «Victoria viajera...»; Sylvia Molloy, «Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo», *Cuadernos de literatura*, n.º 42, (2017): 179-198. Acceso 04 mayo, 2019. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/20751/16102>

⁴⁹⁹ Sarlo citada por Molloy, «Ciudades traducidas...», 187.

estas interrogantes: ¿qué sitio ocupó Norah Lange dentro de la vanguardia?, ¿qué criterios mediaron su inclusión?, ¿qué precio debió pagar por ello?, ¿de qué modo dicho corpus femenino-autorial ha condicionado la lectura de sus textos autobiográficos?

Uno de los aspectos determinantes en la configuración del corpus autorial de Lange reside en su origen⁵⁰⁰ y genealogía. Nora⁵⁰¹ Berta Lange Erfjord nace en Buenos Aires el 23 de octubre de 1905 (o 1906, se juega con este dato) y es la cuarta hija del matrimonio entre el noruego Gunnar Lange y la irlandesa Berta Erfjord. El genotipo de sus padres le confiere a Norah caracteres fenotípicos considerados socialmente como «llamativos» y «exóticos» que se convierten en su metonimia. No pocas críticas y comentarios literarios la inscriben desde el cuerpo y rasgos sexo-genéricos: exaltación de su belleza, fetichización de su flamante cabello rojizo («Un ángel de cabellera rojiza y perfil agudo», expresa Ulyses Petit Murat), su juventud, «frescura», carácter infantil y etéreo («Norah, preclara por el doble resplandor de sus crenchas y de su altiva juventud», dice Borges).⁵⁰² Este aparente mecanismo de visibilización actúa en detrimento de su obra literaria a través de «dos filós»: sea porque al alabar su apariencia se eclipsa su creación artística o porque los atributos físicos de la autora se prolongan hacia su obra, es decir, se impone una lectura desde su «preciosidad femenina». Esta última vía es quizá la más «efectiva» para el sistema faloliterario, pues re-ubica en un solo movimiento tanto a la mujer como a la obra, al punto de homologarlas. Las moldea a través de los mismos parámetros.

Sirvan como referente dos entradas críticas. Una de Borges, quien escribe el prólogo que acompaña la primera obra poética de la argentina *La calle de la tarde* [1925], el autor «rinde un homenaje ultraístamente metafórico a la persona de Norah, no sólo por su talento

⁵⁰⁰ Varios estudios críticos concuerdan en afirmar que Norah Lange es recordada más como esposa del poeta Oliverio Girondo que como escritora y algo de cierto hay en ello, pues los estudios críticos no son cuantiosos. El hogar de los Lange se establece en Belgrano, que ya en 1883 había sido declarada ciudad. Enfrenta la pérdida de su padre cuando tiene diez años y, a causa de ello, su familia se muda de Mendoza a la capital. Recibe una educación esmerada, con una institutriz inglesa llamada Miss Whiteside. En 1926 conoce a Girondo, con quien contrae matrimonio en 1943, tras diez años de convivencia.

⁵⁰¹ Su nombre de nacimiento aparece sin la «h» final, sin embargo, su nombre artístico siempre lo incluye. Parece que se trató de un recurso para construir su autoría. En esta sección y el resto de la investigación se la nombrará Norah.

⁵⁰² Cfr. Sylvia Molloy, «Una tal Norah Lange», en *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti y Nora Domínguez (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010b), 15-32.

como poeta sino también por su espléndida cabellera rubia rojiza, su ascendencia noruega que la vincula con «los escaldas remotos», el encanto de sus modales y su poca edad (« ¡Cuánta eficacia limpia en esos versos de chica de quince años!»).⁵⁰³ El segundo comentario pertenece a Leopoldo Marechal, quien publica en la Revista Martín Fierro una crítica sobre el segundo poemario de Lange *Los días y las noches* [1926]: «Una larga adolescencia sutaliza los versos de Norah Lange (...). Abierta sobre el mundo permanece su ventana de asombro: la vida no le ha revelado aún el norte de sus años (...) esta muchacha nos trae su canto extrañamente juvenil, impone a los versos la señoría de su feminidad delicada, feminidad que ilustra su libro como un perfume».⁵⁰⁴

En concomitancia con ello sobre Lange recae la denominación «poetisa», noción obsoleta que pretende «domesticar»/rectificar cualquier desvío o atrevimiento de la escritora, puesto que connota un ejercicio escritural cargado de delicadeza, afectos y cursilería que encaja a la perfección con el ideal / «esencia» de la feminidad y el marcaje de sus límites en la toma de la palabra. En sintonía con lo superfluo de este perfil ultrafemenino se halla otra adscripción al corpus femenino-autorial langeano: la musa, perfil etéreo⁵⁰⁵ que en su caso se proyecta en una doble dimensionalidad, ente inspirador para su esposo, el escritor argentino Oliverio Girondo (1891-1967) y numen colectivo para el grupo ultraísta. «La visibilidad de Lange como «poetisa» se encuentra ligada a su exaltación como musa por parte de, entre otros, el escritor y periodista Ulyses Petit de Murat (1907-1983), Borges o Cayetano Córdova Iturburu (1899-1977) (...)».⁵⁰⁶

⁵⁰³ Naomi Lindstrom, «Norah Lange: Presencia desmonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina», en *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*, comp. por Carlos García, Dieter Reichard y Dirk Eifler (Madrid: Iberoamericana, 2004), 279.

⁵⁰⁴ Leopoldo Marechal, «Los días y las noches, por Norah Lange», *Revista Martín Fierro*, 36 (1926): 286.

⁵⁰⁵ «Norah Lange era una mujer etérea. Vibrátil de pasión, con esa propiedad del aire de propagarse en ondas sutiles, cada vez más vastas, dilatándose hacia el infinito (...) Esa criatura al parecer tan frágil y tan ávida por recibir el mensaje atronador de los sentidos con cada pulsación, estaba investida de una profunda espiritualidad, era un ser totalmente poético» (Enrique Molina citado por María Elena Legaz, «Las metáforas de la muerte», en *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti y Nora Domínguez (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010), 79).

⁵⁰⁶ María del Carmen Rodríguez Martín, «La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia: estrategias de legitimación femenina en la Argentina de los años veinte», en *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas*, ed. Pura Fernández (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015), 353.

Pese a lo banal que esto pueda parecer, al examinar detenidamente los diferentes estudios críticos, es posible determinar que, en gran medida, la inserción de Norah Lange se anuda y se sostiene a partir de la encarnación de dicho «personaje». La Norah-trofeo, la Norah-objeto, la Norah travestida en musa resulta inofensiva y es así como puede formar parte de la *brotherhood* martinfierrista (Jorge Alis) y del grupo Proa (Leopoldo Marechal). Para ellos, Lange resulta ser más musa que escritora, «la protegida y amiga de Borges, la inspiradora de Leopoldo Marechal –la Solveig de Adán Buenosayres– musa, compañera de Gironde, su «angelnorahcustodio»».⁵⁰⁷

Mientras seguía publicando poesía (*Los días y las noches*, 1926), se convirtió en la musa de los martinfierristas, tal y como recordó Marechal con su idealizado retrato de Solveig Amundsen en Adán Buenosayres (1948). Norah Lange se hacía con esa pequeña fama que otorgan las antologías de la época: en la Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927) organizada por César Tiempo y Pedro-Juan Vignale figura como única presencia femenina en medio de una nómina de cuarenta y cinco nombres masculinos.⁵⁰⁸

Aun cuando la figura de la musa no es propia de la vanguardia (se remonta al período del romanticismo) Lange consigue *in-corporarse* a esa piel acompañada de otras prácticas performativas que responden a la búsqueda estética vanguardista: reintegrar el arte a la praxis de la vida, restarle el carácter sublime atribuido en otras épocas y hacerlo vivir. Validando estos preceptos, Norah Lange, junto a Gironde, abre la puerta de su casa, en la calle Tronador y Pampa, para celebrar banquetes con motivos intelectuales, literarios y fraternales. Y aunque se esperaría que ella encarnase a una suerte de musa-salonnière, Lange no se conforma con ello, como lo hicieron las mujeres-escritoras que la precedieron, se vale de los intersticios para colar su voz. A través de los discursos brindados en honor a sus invitados, que bien podían obedecer al festejo de un cumpleaños, una premiación, la despedida por un viaje, la presentación de un libro, Lange halló una vía para volverse visible como autora y traspasar los lábiles límites entre lo público y lo privado. La crítica literaria señala que durante treinta años (1934-1964) Norah Lange homenajeó alrededor de cuarenta personalidades que tejieron una red conformada por escritores ultramodernistas, artistas, editores, lista que permite medir el pulso de los intercambios intelectuales de la

⁵⁰⁷ Molloy, «Una tal Norah Lange», 16.

⁵⁰⁸ Javier De Navascués, «Las miedosas memorias de Norah Lange», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, n.º 2 (1997): 419. Acceso 04 mayo, 2019. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797220419A>

época. Figuran personalidades como: Amado Villar, Evar Méndez, Toño Salazar, Oliverio Gironde, Rafael Alberti y Ramón Gómez de la Serna. También Amparo Mom, María Carmen Portela de Aráoz Alfaro, Marta Brunet, Laura Mulhall Gironde, Lila Mora y Araujo, Marta Beines, Amanda de Sánchez Aizcorbe, Lola de Mora y Araujo.⁵⁰⁹

La naturaleza de los discursos dictados por Lange captan la atención en su momento histórico y aún hoy dentro de la crítica, pues marcan una ruptura con respecto a la noción convencional de ofrecer un brindis. Con carácter experimental, la escritora argentina lleva a la práctica las premisas vanguardistas (acto literario como espectáculo, literatura como proceso, teatro total) y basa su homenaje en una puesta escénica, una performance donde sobresalen parodia, humor negro, música, baile. Pese a que esta práctica fue acogida con agrado por su círculo e interpretada desde los valores estéticos ultraístas (cuya oposición a la idea modernista de poeta como deidad los lanzaba hacia la concepción del poeta como «vedette u organizador de entretenimientos estafalarios»,⁵¹⁰ una parte de la crítica se ha inclinado por leer a Lange a partir de la presunta frivolidad de sus «representaciones», de allí que se la inscriba como exhibicionista, estridente y estafalaria *salonnière*, cliché de lo femenino, «la mascota de un grupo literario».⁵¹¹ Leer desde la «espectacularidad» ha impedido reconocer que « (...) mediante estas operaciones [la autora forja] un programa de escritura que explora la relación de las palabras con los símbolos, compensando así el silencio que se imponía a las mujeres en ese medio».⁵¹²

Las lecturas contemporáneas enfocadas en la actitud desenfadada y excéntrica de la autora no sólo han obviado la expresión filtrada a través de las representaciones «escénicas», también han articulado una imagen autorial superflua, «ligera» a tono con todas las valoraciones de su cuerpo físico-sexo-genérico, sin comprender que esa pose articulada

⁵⁰⁹ Celina Manzoni, «Norah, Macedonio y los giros de la autobiografía», en *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti y Nora Domínguez (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010), 108.

⁵¹⁰ Lindstrom, «Norah Lange: Presencia desmonumentalizadora...», 284.

⁵¹¹ Cfr. Delfina Muschietti, «Traducir el género en los géneros, hallar la casa-lengua», en *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. por Adriana Astutti y Nora Domínguez (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010), 64-78.

⁵¹² Carola Hermida, «Juegos, camelos, representaciones: lecturas de los discursos de Norah Lange», *Confluencia, Revista hispánica de cultura y Literatura*, n.º 1 (2002b):83. Acceso 08 de abril de 2019. <http://www.jstor.org/stable/27922885>

desde la orilla o la periferia ha sido « (...) adoptada y estilizada por la propia autora con fines tanto estratégicos como compensatorios, [y, por tanto,] es parte de la obra misma».⁵¹³ De modo perspicaz, Lange no rehúye de la imagen trazada para ella desde el núcleo vanguardista, todo lo contrario, a-cuerpa ese perfil, no desde una actitud subordinada, sino desde la apropiación, gesto que le permite resignificar el corpus femenino autorial pre-asignado y convertirlo en un texto más.⁵¹⁴ En esta línea se torna clave la propuesta de Manzoni: ¿por qué no leer las intervenciones de Lange como ensayos biográficos, autobiográficos o entradas de un diario personal?, ¿hablar de otros no es tan solo una excusa para hablar y mostrar una imagen de sí?, ¿no será –más bien– que la propuesta performática de Lange busca renovar la práctica y el acercamiento hacia los géneros del «yo»? (tal como lo hace en sus textos *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944]).

Si los brindis de Norah Lange pueden leerse como ensayos biográficos y autobiográficos que realizan ese gesto doble por el que irónicamente parecen constituirse en espejos de las vidas ajenas y de la propia vida (...) también intentan quebrar el prestigio y el sortilegio del género bajo diversos modos de la fragmentación. Un gesto vanguardista que además de expresar una desconfianza en las posibilidades del género, desmiente su pretensión de constituirse en uno de los medios de conocimiento del yo, desprestigia el recurso de encarar vidas pasadas y trayectorias cumplidas porque, se sabe, suelen acomodar la propia imagen a las necesidades y exigencias de un proyecto personal o, eventualmente de grupo (...).⁵¹⁵

Tras la banalidad con la que se ha intentado aderezar los discursos de Lange se halla una postura metaliteraria derivada no sólo de la búsqueda vanguardista (que apuesta por la invención creativa como proceso vinculado al hacer más que al escribir,⁵¹⁶ a nuevas praxis desligadas del canon y las convenciones),⁵¹⁷ sino también a una pretensión subjetiva donde

⁵¹³ Molloy, «Una tal Norah Lange», 16.

⁵¹⁴ Cfr. José González Álvarez, «Reseña: Marisa Martínez Pérsico. Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange», *Artífara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n.º 14 (2014): 27-30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5000576>

⁵¹⁵ Manzoni, «Norah, Macedonio...», 118.

⁵¹⁶ En sintonía con ello Hermida, Manzoni y González asimilan los discursos de Norah Lange con el modo en el cual el escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952) articula su imagen autorial. De acuerdo con estos estudios, el proceso creativo de Macedonio puede « (...) leerse como una extensa autobiografía recortada sobre un fondo en el que algunos personajes y situaciones parecen transparentar experiencias personales documentadas; más que una autobiografía entonces, [se trata de una] ficción de acontecimientos vividos (...)» (ibid., 106).

⁵¹⁷ Sirva como ejemplo la referencia a la entrevista realizada por Beatriz Nóbile a Lange en 1968: «Escribía mis discursos con una semana de anticipación. Los preparaba bien. Por lo general indagaba la anatomía particular del homenajeado; hasta me documentaba con consultas a un médico, a nuestro amigo el doctor Juan

Lange, en tanto corpus femenino-autorial, se inventa a partir de otros a quienes lee-escribe. El recurso de la teatralidad empleado en los brindis revela por demás que el ejercicio literario conforma un juego de espejos (una figura como veremos muy recurrente en la obra de Lange) donde quien se asoma a él no es el mismo que se ve reflejado; un acto performativo, representación «ajustable», «enmascarada», que poco o mucho se vincula a la realidad. Más allá de la imagen de la histriónica-Norah se halla la figura autorial de una mujer que –a fuerza de hallar un lugar para sí– coloca literalmente su corporalidad en escena para llenar las expectativas homo-estéticas-literarias de un grupo distinguido de intelectuales, encabezado, no se olvide, por su marido. Escena que, pese a la distancia temporal y las variantes circunstanciales, se transforma en eco «moderno» de las monjas conventuales que escribían desde sus cuerpos por mandato de sus confesores para probar ante el poder eclesiástico su derecho de pertenencia a la Iglesia y su entrega a la divinidad.

En este punto conviene preguntarse entonces: ¿qué está probando Norah Lange al encarnar la figura de la musa, la niña, la vedette?, ¿a quién responde desde estas «figuraciones»? ¿qué implicaciones tiene esto para su autoría y para nosotras(os) lectores de su obra? Como puente para conectar hacia posibles respuestas recurriremos a una significativa fotografía⁵¹⁸ que captura una escena de la fiesta-homenaje con motivo de la presentación de la novela de Lange *45 días y 30 marineros* [1933]. En ella puede apreciarse a la escritora argentina tendida en un sofá, metamorfoseada en sirena, en su mano izquierda sostiene una copa de vino, mientras sonríe de frente a la cámara, la rodean 24 hombres vestidos de marineros (por poco los treinta enunciados en el título del libro), quienes posan de frente a la cámara también, entre ellos su esposo Oliverio, quien tiene colocada una escafandra y se aferra con su mano derecha a la cola de «su» sirena.

Si partimos del hecho de que toda fotografía « (...) transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente»,⁵¹⁹ se puede afirmar, prescindiendo por un momento

Antonio Zuccarini. A esa clase de discursos los llamé «mis ensayos anatómicos». Los decía subida en un cajón de vino porque me gustaba dominar a la «multitud» (ibíd., 104). Se trata de una trivialización del discurso biográfico: ¿a qué viene la inclusión de estos datos en un brindis?, ¿cómo se incorporaron a la performance autorial?

⁵¹⁸ Cfr. Audio videoteca de Buenos Aires. <https://www.eternacadencia.com.ar>

⁵¹⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Random House Mondadori, 2013), 24.

de las referencias temático-ambientales del texto que puedan desprenderse de la imagen, que ésta conforma una alegoría visual del sitio ocupado por Lange dentro de la constelación vanguardista de la década del veinte y treinta en Argentina. Norah Lange, despojada de su propio cuerpo-identidad, encarna una sirena, ser mitológico-fantástico que posee cabeza y torso femeninos, extremidades inferiores de pez, y cuyo encanto misterioso recae en la atracción que ejerce sobre los hombres a través de su canto. En este sentido, parece válido leer esta fotografía trasponiéndola al famoso cuadro de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* [1928-1929], solo que en su lugar leeríamos «Esto no es una alegoría». La diferencia sexo-genérica hipermarcada por la naturaleza sobrenatural de Norah-sirena capturada por la cámara remite, fuera del foco obturador, al sitio ocupado como mujer-escritora dentro de ese abrumador grupo de macho-marino-literatos ultraístas: lo raro, exótico, excepcional. La persistente incompatibilidad entre «mujer» y escritura exigió desplegar, en correspondencia con el paradigma literario-patriarcal, corsés de modelamiento y fetichización que para la autora argentina fueron intensificándose en idealismo y abstracción: niña-mujer-ángel-musa-sirena. Etiquetas que adscribían su frívola e inocente presencia en la esfera literaria y que se pretendían fuesen los referentes para leer su obra.

Parte de los estudios críticos e historiográficos han reforzado los criterios homoliterarios descritos, así como la imagen femenina-autorial desprendida de ellos, al explicar que la «inclusión» periférica de Norah Lange en la vanguardia literaria argentina se deriva de las relaciones afectivas y de amistad con miembros claves del grupo ultraísta, inscripción que tangencialmente pone en duda el mérito propio de su trabajo. Se sabe que las revistas, periódicos y círculos literarios se anudaron alrededor de afinidades ideológicas, políticas y alianzas fraternas. Sin embargo, para el caso de Lange, los trabajos críticos no profundizan en el intercambio intelectual como sucede en el caso de Victoria Ocampo (tal y como lo vimos en el apartado anterior), en su lugar remarcan el supuesto amor juvenil con Jorge Luis Borges (1899-1986), quien prologa su primer libro *La calle de la tarde* [1925] y la admiración-veneración de Leopoldo Marechal (1900-1970), autor que la inmortaliza como Solveig Amundsen en su novela *Adán Buenosayres* [1948]. Antecedentes que unido a su

vínculo matrimonial⁵²⁰ con el escritor y director de la revista *Martin Fierro*, Oliverio Gironde (1891-1967),⁵²¹ acaban por colocarla casi por «compromiso» y condescendencia dentro de la «familia ultraísta». Este posicionamiento de la crítica logra ubicar a Lange simultáneamente «adentro» y «afuera» de la vanguardia, puesto que la inscribe no desde su imagen autorial y su obra, sino desde los vínculos extraliterarios que la re-colocan como Norah-amuleto, Norah-musa, Norah-esposa de un autor. En aparente coherencia el círculo vuelve a cerrarse.

La indagación crítica permite establecer un ligamen entre esta figura autorial derivada de su red de amistad con dos figuraciones más que acompañan el programa de construcción de la autoría y que de hecho sostienen su filiación a través del valor de la lealtad. Hablamos de Norah-discípula y Norah-militante del ultraísmo-vanguardismo, elementos de una tríada en continua correspondencia. De acuerdo con las fuentes consultadas el impulso creativo de Lange y su interés en formar parte de la esfera literaria la lanzan a firmar una adhesión a Borges y al ultraísmo como prolongación de su amistad, gesto que se traduciría como garante de pertenencia al grupo, claro está, que a «medias» y fuertemente condicionado, como veremos. « (...) A los quince, conocí a Norah y Jorge Luis Borges, Francisco Piñero, Roberto A. Ortelli, González Lanuza. Me obsesioné de entusiasmo, escribí y publiqué *La calle de la tarde*, para cuyo libro, y para mí Jorge Luis Borges ofició de único maestro (...).»⁵²²

Como ya se ha mencionado, en 1921 Borges regresa de España con la consigna de cambiar el panorama literario local dominado por el modernismo a través de la estética ultraísta,

⁵²⁰ Cfr. Rodríguez Martín, «La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia...» donde se examina de qué modo la participación de la pintora Norah Borges y la escritora Norah Lange en la Revista Martín Fierro (1924-1927), su relación con Jorge Luis Borges (1899-1986) y sus respectivas parejas Guillermo de Torre (1900-1971) y Oliverio Gironde (1891-1967) influyen en la conformación de sus identidades artísticas.

⁵²¹ Norah Lange admite que gracias a su marido su escritura gana afianzamiento estilístico y rigor de lenguaje; reconocimiento que extiende en la dedicatoria de *Cuadernos de infancia* [1937]: «A Oliverio Gironde –cuyo elogio siempre resultaría mezquino- por su severa, generosa y paciente culpabilidad en este libro» (Norah Lange, *Cuadernos de infancia* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1957), 7).

Cfr. Cristina Komi, «Te haré ver lo que recuerdo haber visto... Memoria, percepción y escritura en Cuadernos de infancia de Norah Lange», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 42 (2009). Acceso 04 mayo, 2019. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/nolange.html>

⁵²² Lange citada por Rodríguez Martín, «La (in)visibilidad de la mujer creadora...», 352.

cuyo énfasis se halla en la transmutación de la realidad palpable en realidad interior,⁵²³ la desmonumentalización de la literatura⁵²⁴ y la creación de un nuevo lenguaje a partir de la metáfora, la parvedad lingüística, la irregularidad, la falta de simetría, los recortes. La búsqueda de esta nueva sensibilidad se va a nuclear alrededor de revistas literarias,⁵²⁵ sus propuestas e integrantes: *Prisma* [1921], *Proa* [1922], *Martín Fierro* [1924-1927]. Estas redes intelectuales funcionan como centros operativos donde no solo se crean tendencias estéticas en pro de la renovación literaria vanguardista, también imponen desde sí mismas un canon y sus correspondientes procesos de inclusión-exclusión. En el marco de esta estructura interna, la crítica le confiere a Lange el rango jerárquico de discípula y lee su filiación a las revistas y su círculo como un «contrato tácito y simbólico» para formar parte de la generación del 22, al lado de Borges, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández.⁵²⁶

Ahora bien la figura de la joven inexperta en busca de (re) conocimiento y consagración a través de un mentor demanda cumplir en la praxis escritural con los preceptos estéticos del programa ultraísta. De acuerdo con Martínez Pérsico, si bien Lange suscribe sus primeras producciones poéticas a la tendencia del ultraísmo importada por Borges, la autora recurre también a la técnica expresionista,⁵²⁷ donde prevalece lo subjetivo, la sensación, la eficacia de las asociaciones a partir del recuerdo, la experiencia interior por encima de la realidad externa, trasposición que implica la proyección emotiva del sujeto en la configuración de la imagen poética y que desemboca en el cultivo de la metáfora dinámico-metafísica. Su obra

⁵²³ Cfr. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas...*

⁵²⁴ El ultraísmo pretendió romper con el constructo del arte entendido como artefacto cultural privilegiado, por ello persiguió hacer de la poesía una producción efímera, descartable. Macedonio Fernández dejaba sus textos sin escribir, incompletos, abandonados en cualquier sitio, no le otorgaba un valor trascendente. *Prisma*, la revista mural fundada por Borges, colgó afiches en las paredes para liberar a la literatura de la página escrita. Cfr. Lindstrom, «Norah Lange: Presencia desmonumentalizadora...».

⁵²⁵ Valga agregar la participación de Lange en otras publicaciones: *Vértices* [1937] revista falangista, Madrid; *Alfar* [1920-1954], dirigida por el uruguayo Julio Casal en La Coruña; *Revista Oral* [1925], dirigida por Alberto Hidalgo y *Nosotros*, a cargo de Alfredo Bianchi y Roberto Giusti.

⁵²⁶ Cfr. De Navascués, «Las miedosas memorias de Norah Lange».

⁵²⁷ Siguiendo a Martínez Pérsico el expresionismo literario comenzó a desarrollarse en 1910. Sus temas y motivos ahondan en angustia, hastío, delirio, pesadumbre, alienación del sujeto en la era industrial y capitalista, emociones que tiñen y distorsionan la realidad, hasta presentar su aspecto más sombrío y descarnado. Para esta teórica el vínculo de Lange con el expresionismo pictórico es estrecho y sostiene que algunos de sus poemas tempranos « (...) parecen graficar los estados de ánimo de las obras del pintor noruego [Much], a la manera de una écfrasis (...)» (Marisa Martínez Pérsico, «Gravitación del expresionismo en la poesía ultraísta de Norah Lange (1922-1929)», *Hispanérica*, n.º 125 (2013): 15. Acceso 04 mayo, 2019. <https://www.jstor.org/stable/43684246>).

inaugural *La calle de la tarde* [1925], *Los días y las noches* [1926], *El rumbo de la rosa* [1930] se mueve dentro de esta estética experimental, propuesta valorada por una parte de la crítica como innovación poética, estilo ultramodernista iniciado por Norah Lange y Nydia Lamarque;⁵²⁸ sin embargo, otro sector de la crítica ha determinado que esa primera producción escritural azotada por un torbellino de excesiva subjetividad redundante en clichés de lo «femenino». Desfavorable lectura que desatiende las conexiones con el expresionismo y acaba por reforzar cada una de las imágenes autoriales adheridas a Lange en función de su sexo-género, desde la puerilidad, pasando por la figura de bella y etérea musa, hasta el perfil de la escritora *amateur* que requiere con urgencia un maestro de letras.

Una de las hipótesis que baraja Martínez Pérsico es que los rasgos de irracionalidad y sentimentalidad que varios críticos atribuyeron a la temprana trilogía poética de Lange como vinculada a su condición femenina derivan, en realidad, de la incorporación de técnicas de herencia expresionista que Lange había conocido de manera indirecta a través de su amigo Borges y que ella adapta a las necesidades peculiares de su universo poético.⁵²⁹

Es preciso notar que el proceso de construcción de la imagen femenina-autorial de Lange hasta aquí descrito responde a un juego figurativo-discursivo donde el poder y el lugar ocupado con respecto a éste arman un ajedrez complejo que colocan a la escritora entre la espada y la pared. Como mujer-artista Norah Lange se debate entre dos fuerzas que tiran de ella con igual fuerza, por un lado debe «llenar» con su cuerpo y proceder las cualidades atribuidas a su sexo-género y, por otro, cumplir «fielmente» con las exigencias estéticas impuestas por el grupo al cual pertenece. Como es de esperar, el impacto de esta tensión se prolonga a su práctica escritural, espacialidad donde la autora a través de sus estrategias, recursos y giros procura conciliar ambos cuerpos-imágenes, sin conseguirlo del todo, pues han sido históricamente pensados y estructurados como contrapuestos, incompatibles.⁵³⁰

⁵²⁸ Cfr. Helena Percas, «Norah Lange y su poesía», *Hispania*, 1 (1953): 79-84. <https://doi.org/10.2307/334745>

⁵²⁹ Giuseppe Gatti, «Reseña: Marisa Martínez Pérsico: Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange», *Cartaphilus*, n.º 11 (2013): 185. Acceso 08 abril, 2019. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/download/192901/159111>

⁵³⁰ «[Tal] parece que el hecho de escribir hace que la mujer pierda las dotes que le son «esenciales» (la belleza, la delgadez) y, además, todo esfuerzo es en vano ya que lo que escriben no es leído por nadie (...) las mujeres que deseen mantener su femineidad deben alejarse de la literatura» (Carola Hermida, «Mujeres de letras: figuraciones y tensiones en el campo cultural argentino de principios de siglo XX», *Especulo: Revista de estudios literarios*, n.º 21 (2002a): 1. Acceso 08 abril, 2019. http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/m_letras.html).

El modelamiento de lo «femenino» tira de la cabellera de Lange y la obliga a escribir desde lo íntimo, a cultivar la poesía, género validado para la inscripción de las mujeres; preferible caer en lo hiperfeminizado que rozar los límites de lo masculino, pues equivale a ponerse en peligro como mujer e integrante del grupo ultraísta. Pese a hallarse en esa espacialidad discursiva «segura», lenguaje y contenido la colocan frente a un dilema constante: ¿cómo evitar el artificio, mantenerse a raya, escribir como «señorita-musa ultraísta»? ¿cómo no borrarse y optar por la autocensura si se debe pagar un tributo por la aceptación literaria y social?, ¿cómo hablar desde un sitio no preasignado sin desmarcarse como mujer-autora?, ¿cómo crearse un «adentro» cuando se está bio-histórica y estructuralmente predestinada a estar «afuera»?

Inserta en este estira-y-encoge, la obra de Norah Lange debería leerse como un ejercicio doblemente experimental: por vanguardista y por ensayar cómo conquistar-merecer-validar una autoría femenina dentro del hermético falomundi literario de inicios del siglo XX. Examinar la recepción de su primera novela *Voz de vida* [1927] posibilita no sólo delinear las dificultades enfrentadas por la autora argentina al intentar llenar simultáneamente dos estatutos del «deber ser», sino también determinar cuáles criterios fija la crítica para leer su obra-imagen. En 1928, Fermín Estrella Gutiérrez publica en la revista argentina *Nosotros* una reseña acerca de dicho texto:

Con un asunto viejísimo, y valiéndose de un género literario ya fuera de moda, Norah Lange ha escrito un libro nuevo. Simple como un pensamiento de niño, el nudo de esta novela se deshace en nuestras manos desde las primeras páginas. Voz de mujer, voz de la vida, que en angustioso llamar se tiende hacia el oído del varón fuerte que la espera. El libro de Norah Lange no es más que eso. Y para ser más de corazón a corazón, lo ha escrito en cartas.⁵³¹

Se desprenden de esta lectura-comentario dos juicios de valor, que aunque someros, moldean y ubican la obra-imagen langeana: la simpleza, asumida de modo «natural» como una cualidad innata de las escrituras-vozes femeninas, por obedecer a un proceso donde no interviene la racionalidad ni la imaginación, tan solo la conversación, la confesión, la expresión del mundo interior. Y, el segundo, la «descolocación» o «el sin lugar» de *Voz de vida* [1927] y, por tanto, de Lange como autora ultraísta, quien escribe una presunta novela

⁵³¹ Fermín Estrella citado por *ibíd.*, 5-6.

que emplea como recurso retórico la epístola, género que si bien ha sido validado como práctica femenina, no se «ajusta» / responde a la renovación estilística-literaria pretendida por las vanguardias en general. Esta posición es secundada y ampliada por Ramón Doll, para quien «no parece que la autora haya querido hacer una novela; más bien, por un error de técnica ha incurrido en la incongruencia de presentar en forma de cartas, un diario de la protagonista Mila».⁵³² «Falta» a la cual le suma el aberrante gesto de emplear un lenguaje masculino o asexuado, en lugar de un lenguaje «feminizado».⁵³³ Tal parece que tanto la autora como su texto se hallaban a mitad de camino de cumplir con las expectativas preestablecidas para ambos.

Una exhaustiva búsqueda de referencias y materiales bibliográficos para este estudio sobre Norah Lange revelan que, lamentablemente, la desfavorable recepción de su obra inicial en prosa llega hasta el presente, quizás en gran medida porque sus textos no se han reeditado ni circulado lo suficiente, hecho que ha dificultado proponer nuevas lecturas y ha validado optar por una perspectiva reduccionista. La etiqueta «textos de juventud» parece englobar una escritura incipiente, de escasa trascendencia que marca una dislocación con respecto al resto de su obra. En consecuencia, sus dos primeras novelas *Voz de vida* [1927] y *45 días y 30 marineros* [1933] han sido inscritas como producciones marginales, en su momento histórico fueron consideradas carentes de decoro, escandalosas y poco apropiadas para la expresión de lo «femenino», pues distanciados de la efusión sentimental, brindaron espacio para la búsqueda de la libertad⁵³⁴ y el despertar sexual a través de un tono desenfadado y anticonvencional, pretensiones que signaron su borramiento. Algunas veces la desmerecida omisión se lleva a cabo con un sutil «salto»:

⁵³² Ramón Doll citado por *ibíd.*, 6.

⁵³³ «En efecto, la literatura femenina debería expresarse, en su opinión, en un lenguaje no aprendido en la literatura, dominio del hombre, sino en el de las confidencias femeninas, para volcar allí lo más íntimo del ser de la mujer. Las mujeres, desde esta perspectiva, necesitan alejarse de la literatura para poder expresar su interioridad en un lenguaje natural, no asexuado ni masculino» (*ibíd.*, 6-7).

⁵³⁴ Muschietti alude a un pasaje de la novela *45 días y 30 marineros* [1933] que lee como un cuasi manifiesto estético de la autora que guió tanto su práctica escritural como su inclinación hacia lo experimental: «Lo único que me desagrada es saber que no puedo escapar. Detesto la sensación de encierro... Esto es algo que he sentido siempre desde chica...» (Lange citada por Muschietti, «Traducir el género...», 64).

La actividad literaria de Norah Lange se divide fácilmente en dos grandes categorías. Durante el auge del vanguardismo publica poesías, recogidas en *La calle de la tarde* [1925], *Los días y las noches* [1926] y *El rumbo de la rosa* [1930]. Su posterior abandono del verso la lleva a experimentar otras formas. Su mayor logro en prosa son sus *Cuadernos de infancia* [1937] en donde renueva el género convencional de las memorias de infancia con una estructuración antilínea y un lenguaje que debe mucho al ultraísmo.⁵³⁵

Y es que precisamente la crítica ha encontrado oportuno fijar el desplazamiento realizado por Lange de la poesía⁵³⁶ a la prosa⁵³⁷ como «un parte aguas» de su obra-imagen autorial. ««Dejé de escribir poemas cuando me di cuenta de que estaba más cómoda haciendo prosa. Mis versos nunca llegaron a convencerme (...) Eran puras metáforas, tal como dictaba el ultraísmo»». ⁵³⁸ Esta estrategia, como lo evidencia la cita de Lindstrom permite, «obviar» el puente que conecta la producción poética que la introduce –de la mano de Borges– al ultraísmo con la obra que la crítica ha encontrado conveniente consagrarla: *Cuadernos de infancia* [1937].

Inevitable eludir la pregunta: ¿por qué esta obra? La aproximación a los estudios críticos revela que la lectura sesgada del texto se valió de la presencia de elementos puntuales para asimilarlo-reducirlo a las «memorias infantiles» de la autora, a la lectura de la experiencia. El empleo de la primera persona, las reminiscencias de la niñez, la identificación con los juegos, fantasías y miedos, las experiencias de descubrimiento, el círculo familiar, la casa, conformaron para la crítica el telón de fondo de «una» Lange que, después de varios intentos de prueba y error, escribía «algo» inocuo, ajustado al perfil de «candor autorial

⁵³⁵ Lindstrom, «Norah Lange: Presencia desmonumentalizadora...», 282.

⁵³⁶ Ponce enfatiza la presión que acompañan tanto el proceso creativo como la construcción autorial de Lange, condiciones que probablemente la conducen a moverse de géneros discursivos en busca de reconocimiento: estar ligada al ultraísmo representó una carga que « (...) la situó casi desfavorablemente para comprender su estética, enlazada de forma manifiesta con la reflexión y la emotividad, lo que se puede comprobar tanto en sus poemas como en su narrativa. En aquellos, de hecho, la exigencia de la metáfora absoluta pregonada por el ultraísmo es reemplazada muchas veces por la personificación o la animización» (Liliana Ponce, «Ojo abierto en la penumbra. Acerca de *Personas en la sala* (1950)», en *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010), 35).

⁵³⁷ Es posible registrar una clasificación de la producción narrativa de Lange que resulta más inclusiva que la indicada. « (...) [Marisa Martínez Pérsico] propone (...) dos categorías: las prosas que transcurren en espacios cerrados e íntimos (el ámbito doméstico) y aquellas prosas donde los personajes transitan por espacios abiertos (periplos de viaje, casi siempre cronotopos marinos). Significativamente, las primeras coinciden con obras de madurez, premiadas y elogiadas por la crítica (...)» (Gatti, «Reseña...»,186); es decir, aquellas que son leídas desde la vuelta a la memoria, los recuerdos infantiles, las anécdotas, sin ir más allá.

⁵³⁸ Lange citada por Molloy, «Una tal Norah Lange»,18.

femenino». La marca autobiográfica⁵³⁹ al recaer en *Cuadernos de infancia* [1937] intentó «domesticar» la figura excéntrica y osada que había mostrado la autora en sus dos primeras novelas (*Voz de vida*, 1927; *45 días y 30 marineros*, 1933), fue empleado metafóricamente para «lavarle la cara» y fijarla en esa posición. No resulta fortuita la obtención de dos distinciones en 1938: el Premio Municipal y el Tercer Premio Nacional de Literatura.

The favorable reception of *Cuadernos de infancia* may have resulted more from cultural politics than from the book's real virtues, in a not-so-subtle effort to domesticate the eccentric and somewhat scandalous Lange, nudging her into a more respectable place. At last, in *Cuadernos de infancia*, Lange had repaired to a domain better suited, in the critics eyes, to a feminine sensibility: she was finally telling a «safe» story, that of childhood, instead of broaching the touchy issues (mainly sexual in nature) that had formerly provoked the hostility of her critics.⁵⁴⁰

El carácter inquisidor y correctivo de la crítica no desaprovechó la oportunidad para leer lo que quiso leer, resituó a Lange en el aislamiento, la lanzó a orbitar en la periferia, en el sitio donde retozan las autoras que hablan de su niñez. A fuerza de imponer esta lectura y la imagen autorial derivada de ella, los jueces literarios cercenaron el tono excéntrico de sus presuntas memorias, el distanciamiento-ruptura de la forma tradicional de representar la infancia, la fragmentación del relato que subraya la desconfianza en el recuerdo y la incapacidad de reconstruir el pasado-la experiencia. « (...) Nunca lo leyeron teniendo en cuenta los estrechos lazos de la autora con el dadaísmo y el surrealismo; no se les ocurrió comentar sobre el sesgo deliberadamente literario que daba a la recuperación de su infancia, ni hablar de las estrategias de ruptura narrativa (...)».⁵⁴¹ El llamamiento a imponer una jerarquía homo-literaria imposibilitaron tales reconocimientos, pese a que el planteamiento de Norah Lange respondía a la búsqueda estética vanguardista (hibridez genérica: biografía

⁵³⁹ Sin atender otras marcas e indicios de la obra, la crítica ha tendido a identificar la existencia de un pacto autobiográfico « (...) desde el inicio del libro, donde el nombre de la autora y el del narrador-personaje coinciden, lo que hace pensar que las anécdotas de la obra se corresponden con experiencias reales de su vida: «Pronunciado por mí, mi nombre cambiaba de sentido, no parecía un nombre. Seguí llamándome: -¡Norah! ¡Norah!» (María Cecilia Ferreira, «Una autobiografía fantástica de Norah Lange: Antes que mueran», *Estudios Románicos*, vol.26 (2017):175. Acceso el 04 de mayo de 2019. <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/311051/218791>).

⁵⁴⁰ Sylvia Molloy, *At face value: autobiographical writing in Spanish America* (New York: Cambridge University Press, 1991a), 134.

⁵⁴¹ Molloy, «Una tal Norah Lange», 24.

de la familia, autobiografía de la autora, ficción poética; estructura antilineal; elipsis narrativa;⁵⁴² collage, trazos sueltos; lenguaje poco convencional).⁵⁴³

Afortunadamente gran parte de las aproximaciones contemporáneas redireccionan esta lectura inaugural. En un intento por saldar una deuda pendiente la crítica reconoce el valor experimental de *Cuadernos de infancia* [1937] sobretodo aquel derivado de la estructura discontinua, digresiva, fragmentada, la cual identifican como resabio de influencia ultraísta, surrealista y cubista, a favor de la deformación de la realidad y contra la idea de un arte imitativo apegada a las concepciones lineales del tiempo y de la narración (continuidad y lógica).⁵⁴⁴ Al colocarse estas gafas, los estudios críticos amplían el espectro de lectura, lo cual permite devolverle al texto otras significaciones y alcances negados. Se admite que conforma un giro en la escritura autobiográfica, dado que durante el siglo XIX esta modalidad discursiva conformaba un documento histórico, biógrafos como Sarmiento, Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, Santiago Calzadilla referían sus infancias para prefigurar los logros de adulto y crear un perfil de hombre-autor que pudiese justificar su inserción en la esfera pública fuese como político, periodista, militar o diplomático; hecho que, entonces, en la pluma de Lange se transforma en la exploración de otras posibilidades para la representación autobiográfica del «yo» femenino, lejos del canon masculino. Para Julien Roger el viraje que supone para la escritura autobiográfica desprenderse a inicios del siglo

⁵⁴² «Es enormemente característico de su modo narrativo la supresión del nombre del protagonista de un episodio, hasta tal punto que el lector se ve introducido hasta la mitad de una escena sin saber exactamente de quién se habla. Esta paralipsis narrativa, defecto voluntario de la información, confiere un aire de intimidad, ficticia por supuesto, entre narrador y lector implícito, ya que se asume desde el principio que se sabe de quién se está hablando, cuando en realidad no se sabe» (De Navascués, «Las miedosas memorias de Norah Lange», 423). Para Ferreira este recurso obedece al hecho de que destinatario y productor coinciden, motivo por el cual el narrador escatima gran parte de la información que le resulta obvia o consabida.

⁵⁴³ Aun hoy pueden registrarse abordajes que perpetúan esta mirada ciega que peligrosamente le atribuyen el aval de la autora y tergiversan sus palabras sin vislumbrar que el esfuerzo referido por Lange quizás obedecía a la pretensión de alcanzar un estilo expresivo que de modo forzoso no tuviese que responder a la estética ultraísta. «Cuadernos de infancia continúa anclado en un estilo llano, literal, cercano a la estética realista. La misma Lange (...) reconoce el gran esfuerzo de adaptación que supuso escribir este libro, cuando después de una etapa ultraísta fuertemente marcado por el culto a la imagen y a la metáfora audaz (...)» (Ferreira, «Una autobiografía fantástica...», 174).

⁵⁴⁴ «Esa fragmentariedad responde, más que a la necesidad de contar una historia, a la necesidad de expresar aspectos puntuales de dicha historia. Los hechos y acciones vividas no son importantes en sí mismas, sino la impronta de los mismos. Es el camino contrario a la tradición histórica de contar una sucesión de hechos» (Yildret Rodríguez, «Mujer, infancia y autobiografía en *Cuadernos de infancia* de Norah Lange», *Letras*, vol. 49, n.º 75 (2007): 153. Acceso 04 mayo, 2019.

http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S045912832007000200005&lng=es&tlng=es.

XX de la Historia con mayúscula para concentrarse en la historia particular, implica un « (...) movimiento general de ficcionalización de la experiencia interior donde se inscriben *Viaje olvidado* [de Silvina Ocampo] y *Cuadernos de infancia* [de Norah Lange] (...)»,⁵⁴⁵ ambos publicados en 1937. Impronta que guardaría para el texto de Lange una liberación del estigma de «tiernos recuerdos de la niña Norah».

Convencida de no perpetuar la categoría autobiográfica para *Cuadernos de infancia* [1937], Sylvia Molloy se aparta de dicha nomenclatura al apuntar que tanto la omisión de fechas y locus (intemporalidad) como la dispersión narrativa (hiatos discursivos) la convierten en una práctica escritural que busca escapar de la sujeción genérico-literaria, donde lo «infantil» y lo presuntamente autobiográfico podrían ser un artilugio. La argentina y otras estudiosas como⁵⁴⁶ Christina Komi, Lilliana Ponce, Adriana Mancini y Nora Domínguez han evitado reproducir irreflexivamente la categoría «memorias», «autobiografía» infantil, en su lugar, se han detenido a determinar de qué modo se anudan pasado-recuerdos con la figura de la niña-Norah, desde el presente escritural de la autora. La apuesta crítica de estas teóricas coincide en identificar la mirada⁵⁴⁷ como eje-mecanismo generador del relato y de la imagen narrativa-autorial. De acuerdo con sus análisis, tanto *Cuadernos de infancia* [1937] como sus textos posteriores *Antes que mueran* [1944], *Personas en la sala* [1950], *Los dos retratos* [1956] efectúan un ejercicio de recuperación de la memoria a partir de lo observado-sentido por el personaje creado,⁵⁴⁸ práctica que consiste en una simulación, un acto imaginativo, pues implica apropiarse de la percepción figurada mediante la escritura.

⁵⁴⁵ Julien Roger, «Infancias en crisis. Norah Lange y Silvina Ocampo», *Cuadernos LIRICO*, vol. 11 (2014): párr.4. Acceso 04 mayo, 2019. <https://journals.openedition.org/lirico/1729>

⁵⁴⁶ Cfr. Komi, «Te haré ver lo que recuerdo haber visto...»; Ponce («Ojo abierto en la penumbra...»); Adriana Mancini, «Los dos retratos o una manera eficaz de fisgonear la muerte», en *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010), 92-100; Nora Domínguez, «Los rostros de Norah Lange», en *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010), 42-53.

⁵⁴⁷ «The «I» / eye of Cuadernos relishes fragmentation and hiatus and never once posits a comprehensive vision of reality or of self. It has often asserted that women's autobiographies tend per se to be fragmentary. While this view (which I would not extend to all women autobiographers) may apply to Lange, I would argue that Cuadernos disjunctive composition is especially marked by the literary conventions –ultraism and surrealism- within which Lange chose to write. In Cuadernos de infancia, fragmentation is linked, very actively and from the beginning, with language and literary creation» (Molloy, *At face value...*, 132).

⁵⁴⁸ «Al crear la figura de la niña, la autobiógrafa adulta actúa desde una posición doble: la de productora y a la vez de lectora del relato de la voz infantil (...) Por eso, a veces, el proceso de recordar es uno solo y simultáneo para ambas y otras se desdobra en memoria y percepción: la adulta recuerda a la niña que ve» (Komi, «Te haré ver lo que recuerdo haber visto...», 4).

«El acto de recordar está asociado con el de mirar, salvo que el sujeto de esos dos actos no es el mismo. El yo que recuerda es distinto del yo que mira. (...) Dos miradas, una dentro de la otra, el personaje en primera persona y el otro que asiste a su creación y lo pone en escena».⁵⁴⁹

Desde esta óptica Norah Lange se inscribe como observadora más que como protagonista: ver, observar, espiar, acechar, vigilar (en esa gradación) le permiten crear posiciones desde donde narrar «Es la narración [lo] que crea el acontecimiento: no el acontecimiento el que crea el relato (...)».⁵⁵⁰ Voyeurismo al servicio de la creación,⁵⁵¹ búsqueda de un modo de ver y –claro está– de ocultar. En su obra los ojos escriben, (des) forman realidades, son textos que producen otros textos, por ello nunca faltarán ojos, miradas, ranuras, mirillas, espejos, fotografías, intersticios. Quizá, como advierte Mancini al seguir una entrevista realizada por Beatriz Nóbile a Lange, fisgar siempre fue un placer para la autora, un modo de aproximarse a otros, conocerlos y conocerse en ese proceso, el cual fue proyectado hacia la escritura: «Sé hacer preguntas que obligan a la gente a contarme sus cosas. Creo que a todo el mundo se le puede sacar algo (...) espiar. Es para mí un placer enorme. Estaría gozando su pudiera espiar en la intimidad a muchas personas».⁵⁵² Después de todo no es la primera escritura en la cual emplea este recurso, sus discursos-homenajes (publicados en 1942) se basan en ello.

Conforme las lecturas críticas se abstienen de continuar ciñendo corsés literarios al texto de Lange, la distensión del cuerpo-textual toma otra forma y puede comenzar a ser leído como ficcionalización y construcción autorial. Para críticos como Roger el texto presenta indicios de conversión de la autora en entidad ficcional en la medida en que se produce, en sentido estricto, el trastocamiento del pacto autobiográfico al narrar hechos que se hallan fuera de sus conocimientos de narradora-personaje. Dicho desliz se homologa a trasgredir el código de focalización interno y, por tanto, cruzar la frontera hacia la autoficción / autonarración.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁵⁰ Roger, «Infancias en crisis...», párr.25.

⁵⁵¹ Cfr. Molloy, *At face value...*

⁵⁵² Beatriz Nóbile citada por Mancini, «Los dos retratos...», 92.

Cuando un personaje narrador cuenta una historia que no pudo presenciar, llega a ser sospechoso, saliendo del código de focalización interno, y hace del texto un texto literario y ya no sólo autobiográfico. La autoficción, o autonarración, es la mejor manera para que la autobiografía llegue a ser texto literario. Este relato en primera persona versa entonces más en la ficción, por la invención de recuerdos.⁵⁵³

Esto es alimentado también por las imprecisiones que circundan el texto, la superposición de hechos, mezcla de experiencias vividas, espacios oníricos, fantasías derivadas de juegos mentales, miedos o creencias infundadas. Todos estos rasgos hacen pendular al relato entre lo autobiográfico y lo ficcional y conducen a cuestionar si realmente Norah recuerda o imagina, ¿qué parte del mundo narrado alude a hechos reales, cuánto ha sido manipulado o acaso todo es producto de una invención de inspiración autobiográfica? Para Izaguirre⁵⁵⁴ resulta absurdo discurrir en ello, pues desde su perspectiva la memoria *per se* es una forma de ficción, opera desde la selectividad, el olvido y la trampa o requerimiento de crear libres asociaciones para establecer coherencia a nivel lógico, lingüístico, temporal, motivo que lo eleva al rango de detonante imaginativo. Proyectar este criterio a la obra escritural de Lange le permite sostener que el ejercicio memorístico presente en su obra conforma una resistencia textual frente al modelo biográfico masculino que da paso a una estética otra.

Desmarcar *Cuadernos de infancia* [1937] de la yerta nomenclatura autobiográfica y admitir una lectura circunscrita en lo ficcional conduce a proponer este texto y sus obras posteriores (*Antes que mueran* [1944], *Personas en la sala* [1950], *Los dos retratos* [1956]) como un proceso de (con) figuración autorial, una puesta en escena donde se evidencia cómo se articula Norah como escritora desde el interior mismo de su creación, cómo «se hace ver», cuál es el rostro que construye para autorrepresentarse dentro del sistema literario-cultural en el cual participa.⁵⁵⁵ Parte de la crítica ha sugerido aproximarse a estos textos no como unidades dislocadas, sino como parte de una misma serie que, como si se tratase de una colcha de *patchwork*, teje los retazos de la infancia, adolescencia y etapa adulta no de la vida extradiegética, sino del corpus-imago autorial de Lange.

⁵⁵³ Roger, «Infancias en crisis...», párr. 22.

⁵⁵⁴ Cfr. Belén Izaguirre, «Fantasear con la imagen, manipular el recuerdo: Norah Lange ante el espejo en *Antes de que mueran*» (ponencia presentada en las Jornadas sobre la Cuestión Malvinas: Investigaciones y Debates a 35 años de la Guerra, Argentina, 10 de noviembre, 2017).

⁵⁵⁵ Cfr. Rodríguez, «Mujer, infancia y autobiografía...»; Molloy, «Una tal Norah Lange»; Domínguez, «Los rostros de Norah Lange».

Para Nora Domínguez la escena «iniciática» / «disparadora de la serie» cobra lugar cuando la narradora de *Cuadernos de infancia* [1937] recuerda su obsesión infantil de imaginar los perfiles de las personas, «reminiscencia» que se convierte en mecanismo de invención de toda su obra⁵⁵⁶ y que en *Los dos retratos* [1956] alcanza a elaborar una teoría de la lecto-escritura, sobre «la contradictoria relación entre un narrador y sus criaturas y el mecanismo complejo entre un proceso de representación y autorrepresentación».⁵⁵⁷ Si como advierte Sylvia Molloy, Lange «toma de sus recuerdos actitudes distintivas de la niña que fue (...) y las usa para expresarse como la escritora que es»,⁵⁵⁸ ningún elemento de su universo narrativo resulta inocuo, cada uno de ellos conforma una pieza clave del constructo del «yo» poético-autorial, su prefiguración como escritora: los juegos de palabras a partir de los recortes de periódico, la creación de un vocablo para expresar dolor «Itilínkili», la manía de espiar, la fascinación por todo aquello que se halla fuera de lo normal, la invención de rituales cotidianos, la similitud física con los varones⁵⁵⁹ que al diferenciarla del resto de las niñas expone su diferencia interna, lo cual prefigura su destino como autora (oficio «nada femenino»)⁵⁶⁰.

Según lo expuesto hasta acá es notorio que los estudios críticos han brindado especial relevancia a *Cuadernos de infancia* [1937], mas esto ha sido en detrimento de obras como *Antes que mueran* [1944], texto considerado como «su gemelo» o su prolongación, « (...) aun cuando no había asidero para hacerlo. El libro carece literalmente de anécdota y de protagonista».⁵⁶¹ Esto subraya la existencia de un vacío y una deuda historiográfica imprescindible de saldar, de allí la pertinencia de este estudio interesado en mostrar de

⁵⁵⁶ A las obras mencionadas se suman dos trabajos publicados póstumamente: *Cuarto de vidrio* [2006], novela que se encontraba escribiendo Lange en 1972, año de su fallecimiento y *Papeles dispersos* [2012] corpus de tempranos poemas ultraístas fechados entre 1922-1923, hasta entonces inéditos, que la escritora argentina compuso en un cuaderno titulado *Oasis*, cuyo acceso fue facilitado por Susana Lange, sobrina de la autora.

⁵⁵⁷ Domínguez, «Los rostros de Norah Lange», 47.

⁵⁵⁸ Molloy, «Una tal Norah Lange», 23.

⁵⁵⁹ Para Muschietti *Cuadernos de infancia* [1937] constituye un texto de ruptura no sólo por su estructura y estilo fragmentado, sino también por su contenido, ya que traza con maestría un contra-guion de los patrones de conducta y prescripciones para las mujeres dictados desde el modelamiento familiar: « (...) aprendizaje de actitudes, gestos, lenguas que debían imprimir en el cuerpo de la niña el control del modelo de la feminidad» (Muschietti, «Traducir el género...», 65). Sumado a ello, no es menos relevante que el mundo narrado de *Cuadernos de infancia* [1937] presente un microuniverso matriarcal, creado desde la mirada de una niña.

⁵⁶⁰ «Esos comentarios no llegaban a afectarme en ese tiempo, y cuando alguien me acariciaba la cabeza manifestando que parecía un muchacho, yo creía, que ello implicaba un elogio» (Lange citada por Rodríguez, «Mujer, infancia y autobiografía...», 161).

⁵⁶¹ Molloy, «Una tal Norah Lange», 25.

modo comparativo-dialógico cómo se conforma el cuerpo-corpus femenino-autorial en estos textos que han sido leídos tradicionalmente como autobiográficos. Cabe señalar que la tendencia de homologar ambos textos ha obedecido en gran parte al hecho de que «varias escenas», episodios o imágenes han sido presentados –claro está– desde otra óptica en *Cuadernos de infancia* [1937]. Pese a esta similitud o conexión *Antes que mueran* [1944] conforma otro texto en sí mismo que merece su propio espacio de análisis y discusión.

Si bien, las lecturas de este texto son escasas y en ocasiones poco exhaustivas, la crítica ha reconocido su carácter experimental y su distanciamiento estilístico con respecto a la obra anterior, debido al empleo de recursos como: metáforas imprecisas; sinestesias; carencia de nombres propios, preferencia por pronombres genéricos; ausencia de cronotopo; relevancia de la mirada (voyeurismo, espejo). En sus páginas y recodos ronda la cualidad mágica de las palabras capaces de crear al nombrar, también irrumpe la huella de lo sobrenatural, lo siniestro, la incertidumbre, las supersticiones, el miedo metafísico asociado a mirarse en el espejo y quedar atrapada dentro de él, el temor a la oscuridad, a los malos presagios y, por supuesto, a las visiones de muertos⁵⁶² o aparecidos. Recursos y perspectivas narrativas que rehúyen a toda prisa del filo mutilador de las clasificaciones irreflexivas en busca de un sitio más libre-pensante. Aun cuando la crítica ha admitido que esta obra « (...) funciona como «gozne», lugar de encuentro entre el realismo heterodoxo y autobiográfico de su primera etapa y el vanguardismo fantástico que caracterizó la segunda (...)»,⁵⁶³ el silencio continúa acompañando su lectura, y es allí donde revisitarla se convierte en una tarea impostergable.

⁵⁶² Legaz destaca que el espacio / suceso / tiempo de la muerte atraviesa toda la narrativa de Norah Lange. El ser «observadora y partícipe temprana de varias muertes [cercanas] (...)» (Legaz, «Las metáforas de la muerte», 80) la conducen a incorporarla como motivo narrativo y parte de la cotidianidad de los personajes que desfilan por sus obras. De acuerdo con su planteamiento, los textos de Lange registran la muerte desde lo premeditado, lo diferido e incluso como un juego, tal como aparece en *Cuadernos de infancia* [1937]: morirá primero aquella hermana a quien el viento arroje al suelo su sombrero de papel. Legaz remarca que en *Antes que mueran* [1944], la muerte preocupa no sólo por el vacío y afección que pueda causar la desaparición física del ser amado, sino por el impacto de ésta en la elaboración de los recuerdos: « (...) la muerte implica el comienzo de un proceso de nuevos recuerdos. La muerte ha de suceder para que el recuerdo estalle en toda su intensidad» (ibíd., 82). La muerte motor generador del recuerdo se convierte en válvula creativa, generadora de narrativas. El análisis de Legaz es clave pues lanza luz sobre otros relatos de Lange asociados al tópico de la muerte, publicados en prensa: *El grito*, *Las trenzas*, *El juego*, *El parecido*.

⁵⁶³ Ferreira, «Una autobiografía fantástica», 175.

2.2.4. Alicia Jurado: cuerpo memorial de una autora

La presencia-inclusión de la escritora argentina Alicia Jurado en este estudio responde, en gran medida, al silencio historiográfico que ha acompañado tanto su trabajo literario como su figura autorial, hecho fácilmente constatable al intentar con atropellado éxito adquirir alguno de sus textos, o bien, ubicarlos en bibliotecas o compra-ventas de libros. Esta nula circulación para efectos de una vida autorial-textual se equipara con «dar muerte», pues se coarta toda posibilidad de existencia en el encuentro con el lector, en el acto de lectura-creación. No sorprende, consecuentemente, que la búsqueda de fuentes documentales y estudios críticos sobre la autora y su obra resulte poco cuantiosa y fructífera, debido a su movimiento pendular entre la escueta mención, la referencia tangencial y el mutismo. Si bien, a primera vista, este hallazgo podría considerarse una limitante para la investigación, pues cabría afirmar que «no hay mucho qué decir sobre Alicia Jurado», lo cierto es que «esa condición de borramiento y silencio» encierra la clave para desplegar el análisis de la configuración autorial y lugar ocupado por su obra: ¿cuáles circunstancias contextuales, políticas, ideológicas y literarias circunscriben la entrada de Jurado a las letras?, ¿cuál es el sitio ocupado respecto a sus antecesoras (¿forma parte de una tradición?) y los escritores contemporáneos?, ¿de qué modo se inscribe su producción literaria dentro de la propuesta del «boom» latinoamericano?, ¿cómo se vinculan la escritura de sus memorias y el olvido-exclusión por parte de la crítica?

Aun cuando parece que el corpus femenino-autorial de Jurado se halla desdibujado de la órbita literaria latinoamericana, los escasos y recientes estudios críticos⁵⁶⁴ y los volúmenes de sus memorias (*Descubrimiento del mundo*, 1989; *El mundo de la palabra*, 1990; *Las despedidas*, 1992) alcanzan a esbozar fragmentos de los visajes figurativos de la autora argentina, cuyas raíces y puentes recaen sobre su origen genealógico-familiar, la educación

⁵⁶⁴ Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...»; Cristina Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico en Alicia Jurado», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXI, n.º 283-284 (2006): 135-165. Acceso 10 marzo, 2019. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>; Gloria Videla de Rivero, «Recuerdos de infancia y adolescencia en la literatura argentina», *Revista de Literaturas Modernas*, 36 (2006):185-206. Acceso 10 de marzo, 2019. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1184>; María Virginia Di Pietro, «Representaciones del mundo rural en los textos autobiográficos de Alicia Jurado y Grazia Deledda (tesis de maestría, Universidad Nacional de la Plata, 2015).<https://doi.org/10.35537/10915/48278>; Silvina Sartelli, «Ficciones autobiográficas y memorias de Alicia Jurado», *Plurentes: Artes y Letras*, vol. 7, n.º 8 (2018): 1-14. Acceso 04 mayo, 2019. <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/4963>

recibida, los valores ideológicos y la misión de su clase social, así como su red amistosa-profesional. En vista de ello, en este apartado procuraremos dialogar-delinear ese cuerpo-grafiado en sus memorias y en la crítica.

Alicia Jurado nace el 22 de mayo de 1922 en Buenos Aires, dato biográfico que funciona como contrapunto al situarla en un contexto distinto al vivido por sus predecesoras Victoria Ocampo (1890-1979) y Norah Lange (1905-1972). Su nacimiento no sólo la inscribe en una época de gran efervescencia política producida por el triunfo del candidato electoral del partido radical Hipólito Yrigoyen, sino también la hace pertenecer a una generación de mujeres argentinas que ejercen los derechos alcanzados a través de las luchas feministas de la primera ola: educación, derechos legales y jurídicos, sufragio. Esto no significa que para Jurado haya resultado más sencillo o menos meritorio ingresar en la esfera pública-académica, porque sin duda no lo fue; mas la distancia temporal que separa la pluma y el biberón que sostenían en sus manos Ocampo, Lange y Jurado, respectivamente, supone otras condiciones que bien podrían traducirse en nuevos modos de configuración autorial, aspecto que develaremos en este recorrido.

Alicia Jurado, hija única de José Antonio Jurado e Ilve Fernández Blanco, perteneció a una familia que disfrutó de privilegios económicos. Su infancia transcurrió en los campos de Buenos Aires, en la estancia del abuelo paterno, llamada El Retiro, un cuartel del Partido de Tapalqué, propiedad de su familia desde finales del siglo XIX.⁵⁶⁵ Origen que precisamente marca en doble vía el porvenir de Jurado: por un lado, despierta el amor hacia la naturaleza, presente en sus textos literarios y cuya predilección la conduce a licenciarse en Ciencias Naturales y, por otro, cosecha la simiente de una misión heredada: si sus antepasados, al instalarse en el campo, impulsaron el avance modernizador, ella –desde las letras y la academia– debe continuar la tradición civilizadora. Así, tanto las huellas de la tierra como las de la sangre ancestral forman parte indisoluble de su figuración autorial e ideológica. De hecho, gran parte de la tendencia elitista y colonialista de Jurado, señalada por la crítica y

⁵⁶⁵ «Los abuelos paternos de Alicia se establecen en la línea de frontera durante la llamada Conquista del Desierto (1878-1884). El objetivo de esta campaña militar fue limpiar la pampa bonaerense de salvajes indígenas implantando la modernidad civilizadora en esas tierras» (Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 269) tal como seguirán haciendo los sucesivos gobiernos conservadores de finales del siglo XIX y principios del XX.

evidenciada en sus artículos e intervenciones, encuentra su raíz en su propia genealogía y memoria familiares, asociadas a la defensa de los valores de clase (cosmopolitismo, afán modernizante y culturalizador), así como a la perpetuación de un nombre tanto individual como familiar.

El aburguesado y campestre hogar criollo de la niñez de Alicia Jurado representa una doble alegoría de la dicotomía sarmientina. Por un parte, la familia está establecida en los confines del campo bonaerense, conviviendo con la salvaje e inculta naturaleza de la pampa cuya domesticación fue iniciada por los antepasados paternos. A su vez, estas soledades pampeanas son culturalmente conquistadas por el matrimonio Jurado-Blanco portador del refinamiento y la modernidad de la cultura urbana y europeizada.⁵⁶⁶

En Jurado el recurso de echar mano a la cadena genealógica para insertarse / posicionarse dentro de una historia colectiva, nacional, de clase (articulada a través del proyecto liberal de la modernización) se prolonga hacia las mujeres de su clan. En *Descubrimiento del mundo* [1989] Alicia Jurado exalta a su madre y reconoce que las ideas progresistas sobre la educación de la mujer, su interés por la etiqueta, la decoración y el placer por la lectura son su legado⁵⁶⁷ intangible. La recuperación del linaje femenino alcanza la figura de la abuela, cuya inscripción no sólo pretende justificar su «inclinación» hacia la literatura, sino también evidenciar que «por herencia» ha pertenecido a una familia donde las mujeres han contado con el derecho de acceder al conocimiento. Con clara intención política y «pseudofeminista», debido a su sesgo elitista,⁵⁶⁸ Jurado alcanza a encumbrar a las mujeres de su tribu y clase: «Mi abuela era una mujer muy instruida; no sólo sabía de arte y literatura –sobre todo, claro está literatura francesa, ya que en su generación el francés fue

⁵⁶⁶ *Ibíd.*, 265.

⁵⁶⁷ Así cuando la autora se divorcia de Eduardo Tiscornia, tras siete años de matrimonio, lo hace con la venia de su madre, quien le ofrece un espacio privado en su mansión, donde Alicia puede escribir, escapar de sus hijos y organizar reuniones. Esta escena de conquista de la libertad y un «cuarto propio» se inscribe como un alcance materno-generacional y de clase: «Yo había conseguido una independencia algo más que simbólica: podía encerrarme entre cuatro paredes para pensar a solas, para leer, para anotar mis reflexiones sobre cuanto leía; podía hablar por teléfono sin testigos ni interrupciones e invitar a quienes quisiera (...)» (Alicia Jurado citada por *ibíd.*, 283).

⁵⁶⁸ Conviene llamar la atención sobre el sesgo clasista que atraviesa su búsqueda «feminista», la cual apunta claramente hacia un perfil-realidad: la mujer blanca de clase media-alta. Su origen aristocrático, el apego feroz a su narrativa y valores funcionaron como una venda que le impidieron ir más allá de su círculo. «Muchas veces clamé contra el destino que no me hizo hombre, no tanto por el detalle del apellido sino por las mil ventajas de todo orden que eso significa; pero hoy pienso que ese mismo destino me quiso mujer para ayudar a las demás mujeres, para que yo, que soy fuerte y batalladora e indomable e independiente, que no me amilanan las contrariedades ni me asustan los obstáculos, salga un día en defensa de mi pobre sexo vencido por los siglos de opresión y de ignorancia y lo levante, lo dignifique y le enseñe la conciencia de sus propios derechos y posibilidades» (Alicia Jurado citada por Di Pietro, «Representaciones del mundo rural...»,97).

el idioma de la cultura– sino que había en su biblioteca autores tan insólitos, para una señora de aquel tiempo, como Voltaire, Rousseau, Buffon, Cuvier y hasta Gregorio Marañón y Eduardo Holmberg». ⁵⁶⁹

Tanto la imagen de la abuela como la enumeración de los autores y filósofos de renombre que habitan su biblioteca contribuyen a sostener la figuración femenina-autorial de Jurado. La abuela encarna en esta cita el origen de una «tradición» genealógica que inscribe y justifica la existencia de mujeres educadas dentro de la familia, las cuales «fisuran» el imaginario doméstico-patriarcal de «lo femenino». La yaya promueve desde sí tanto la figura de la mujer lectora como la de la fémina culta. «Los autores insólitos» con quienes entra en contacto pese a ser una «señora de aquel tiempo» la distancian del modelo de lectura fijado para las mujeres (folletines, poesía, literatura epistolar), hecho que más tarde se traduce en legar a sus nietas la entrada a las letras, al saber.

Sobre la base de este antecedente familiar, que irá adquiriendo nuevos carices de acuerdo con las condiciones contextuales, la educación se convierte en eje medular de la imagen de Alicia: mujer-académica-escritora. Al comparar la naturaleza y la complejidad de la formación pedagógica de Ocampo, Lange y Jurado, es evidente que para esta última autora el proceso transcurre sin obstáculos aparentes, pues para entonces la educación se encuentra institucionalizada, normalizada y legislada, debido a la defensa de este derecho femenino librada por las mujeres de las generaciones anteriores. Gracias a ello Jurado asiste al Liceo Nacional de Señoritas e ingresa a la carrera de Ciencias Naturales en la Universidad de Buenos Aires, donde obtiene el grado de licenciatura. A este perfil «curricular» se suma un detalle particular que tiende un puente ideológico y de clase con Victoria Ocampo y Norah Lange: durante su primera infancia, Alicia recibe una educación privada, aprende con institutrices, el inglés a los cuatro años ⁵⁷⁰ y el francés, a los siete. Iniciación que, dentro de

⁵⁶⁹ Alicia Jurado citada por Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 292).

⁵⁷⁰ «Leí en inglés desde muy pequeña; lo hablé desde mi nacimiento, pero tiene una ortografía compleja que me costaba descifrar entonces y era tal mi afán por entender los cuentecitos de animales de Beatrix Potter que los aprendí casi sola y eso me dio acceso a la mejor literatura infantil que existe (escrita, claro está, para grandes): a Defoe, Swift, Kipling, Stevenson, Lewis Carroll y, más adelante, a Walter Scott y a Dickens» (Alicia Jurado, «El placer de la lectura», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, n.º 289-290 (2007):11. Acceso 07 enero, 2021. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>).

su configuración autorial, la coloca dentro de la tradición aristocrática⁵⁷¹ que apuesta por la enseñanza de los idiomas, en especial el francés. Lo que antes llegó a formar parte del modelamiento de las futuras esposas-madres, constituye para la niña-Alicia la base de una educación culta y el augurio-antesala de un futuro ligado al mundo académico-literario y al de la traducción.

Aprendí el francés a los siete años, sin embargo, no recuerdo ahora ninguna época en que no lo supiera y ese conocimiento me permitió leer, no solo a los poetas románticos franceses (solía recitar de memoria a Lamartine), sino las conocidas novelas de Víctor Hugo y, cuando adulta, a Proust, ya las obras completas de Balzac, una serie de volúmenes infinitos que leía antes de dormir, y en la cama, con inmenso placer. De mi época juvenil son también los grandes escritores teatrales de Francia, que mucho después gocé en París en la impecable Comédie Française; Corneille, Racine y el desopilante Molière. En francés leí también a grandes autores como Dostoievsky y Tolstoi, inaccesibles para mí en ruso.⁵⁷²

La secuencia anterior procura articular el rol desempeñado por el conocimiento de la lengua francesa, adquirido desde la infancia, con el ejercicio de lectura de los autores franceses, la formación de un gusto y la construcción de la autoría. Alicia Jurado en su posición de escritora, traductora y académica (se) explica / (se) justifica para sí misma y los otros: su formación como lectora-escritora comenzó desde la niñez; en los textos de estos autores consagrados, escritos y leídos en lengua extranjera, descansa el germen-el llamado hacia su vocación escritural. La carga anecdótica-vivencial de este pasaje extraído de su artículo «El placer de la lectura», publicado en el Boletín de la Academia Argentina de Letras, unida a la herencia de las mujeres de su familia y la misión civilizadora que acompaña-define a su estirpe delinean con grueso pincel el rostro⁵⁷³ imaginario-discursivo de la autora argentina, cuya construcción auto(r) biográfica recuerdan a Sarmiento y la misma Victoria Ocampo.

Sustentada en los atributos antes apuntados, la crítica literaria (Rigo de Alonso y Di Pietro) remarca con ahínco el elitismo «desbordante» de la autora, cuyas ondas tiñen sin pudor su

⁵⁷¹ «El inglés y el francés me fueron impuestos por mis padres, por lo que les estaré eternamente agradecida (...)» (ibíd., 12).

⁵⁷² Ibíd.

⁵⁷³ El perfil mujer-escritora de Jurado trazado hasta aquí parece realizar un craso esfuerzo por integrar-encarnar la herencia de dos búsquedas o proyectos ideológicos tan distintos como excluyentes (al menos en su práctica histórica): la fundación de la Nación, ligada a sus abuelos, los valores liberales y aristócratas y el pensamiento feminista legado de su abuela, su madre y anteriores generaciones de mujeres. El abismo existente entre ambos paradigmas se resuelve discursivamente a través de la creación de una imagen autorial definida por el «ejercicio feminista» con un sesgo clasista.

posicionamiento político-ideológico: su acérrima⁵⁷⁴ oposición al peronismo⁵⁷⁵ y su reserva hacia la causa indígena.⁵⁷⁶ « (...) Jurado se jacta de provenir de un círculo social cerrado, refinado y culto, legítimo heredero y conservador de las tradiciones criollas argentinas, (...) [cuyos valores son amenazados por la] homogenización decadente producida por el acceso contaminante de las clases populares a las capas superiores de la sociedad».⁵⁷⁷ Los valores aristocráticos y liberales enraizados en el seno familiar, desde décadas atrás, se reproducen discursivamente hasta crear las herméticas paredes de una burbuja, que no es más que un sistema de creencias que proporciona cuerpo a quienes en ella habitan. Cubierta por una piel añeja y nada receptiva, Alicia Jurado hace suyos el peso y pensamiento heredados de su clase, actitud que mina cualquier posibilidad de ser interlocutora fuera de su pompa. En esta línea la crítica señala que su convicción clasista le impidió cuestionar «desde adentro»

⁵⁷⁴ Alicia Jurado muestra una férrea oposición frente al peronismo: en primer lugar equipara el movimiento de ascenso de las masas al poder político « (...) con una regresión del país al estado de salvajismo y barbarie anterior a la llegada de la civilización sarmientina encarnada por la oligarquía a la que pertenece» (Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 276). En segundo lugar, lo asume como un retroceso para la lucha feminista, pues la imagen de Eva Perón, impulsada desde el régimen populista, propone un ideal femenino asociado a la reproducción y la reclusión en el hogar, lo cual atenta contra los derechos de las mujeres obtenidos hasta entonces. Motivos que la conducen a perseguir un propósito político-ideológico no siempre reconocido en sus memorias: brindar su propia versión sobre el gobierno peronista.

Su obsesivo antiperonismo la lleva a caer en contradicción pues, pese a autoproclamarse feminista, se alinea ideológica y discursivamente con el último gobierno de facto de Argentina (1976-1983) que defiende una construcción retrógrada de la mujer, similar a la encarnada por Eva Perón. Dicha adhesión implica además justificar los crímenes cometidos por el poder dictatorial de Videla bajo el pretexto de salvaguardar los valores tradicionales de la nación, a través de la tortura y la desaparición de los prisioneros.

⁵⁷⁵ Argentina, 1943: los militares toman el poder. El general Pedro Pablo Ramírez asume el mando y el coronel Juan Domingo Perón, la Dirección Nacional del Trabajo. Si bien este gobierno se autodenomina nacionalista e industrialista, en realidad posee un corte autoritario y anticomunista. En 1944, tras la renuncia de Ramírez, Perón ocupa los cargos de ministro de Guerra, secretario de Trabajo y Previsión, presidente del Consejo Nacional de Posguerra y vicepresidente del gobierno militar del general Edelmiro Farrell. A partir de allí Perón se perfila benefactor de los pobres y promotor de los sindicatos y sus demandas (aumentos salariales, leyes sociales). El peronismo más que un partido conformó un movimiento revolucionario, cuyo eje discursivo medular fue la justicia social. En 1946 Perón gana las elecciones.

Una figura clave en la fundación del Partido Peronista o «Justicialista» es Eva Duarte, la esposa de Perón, la «abanderada de los humildes». Su imagen constituye «uno de los principales blancos de la oposición (...). La elite conservadora y propietaria la odiaba no sólo por su pasado de actriz y su origen popular, sino por su condición de mujer con poder, por su arbitrariedad, por su intransigencia con los privilegios de la clase dominante y por su fidelidad a los trabajadores organizados en el peronismo» (Seoane, *Argentina, el siglo del progreso...*, 81-82).

⁵⁷⁶ Su desdén hacia lo indígena adquiere un matiz colonizador rastreable en artículos como «Nuestro idioma español» o en ciertas valoraciones de la obra de Gabriela Mistral vinculadas a este tópico: «No llevemos el amor a los indios, preconizado por ciertos sectores ideológicos, hasta el absurdo; en lugar de lamentarnos porque el hombre blanco los venció en el pasado –esto no puede cambiarse–, como ha ocurrido en la historia desde siempre cuando los más fuertes o los mejor armados avasallaron a otros pueblos, aprovechemos lo bueno que nos dejó el eterno proceso histórico: nuestro idioma (...)» (Alicia Jurado, «Nuestro idioma español», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXIX, n.º 273-274 (2004): 71. Acceso 07 enero, 2021. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>).

⁵⁷⁷ Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 271.

los principios e imposturas jerárquicas. Ni siquiera su experiencia universitaria alcanzó pinchar su mundo, su paso allí: « (...) no logró alterar su identificación absoluta con su grupo social ni alcanzó a socavar la intransigencia de su sentimiento de superioridad cultural respecto a los estratos inferiores de la sociedad (...)».⁵⁷⁸

El determinismo que acompaña el ser nieta e hija de su clase se prolonga a su inserción en la élite cultural argentina, anudada a partir de las redes y filiaciones intelectuales-amistosas. Alicia Jurado incursiona a la escena literaria escoltada por dos figuras consagradas, Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, su mentor intelectual y su predecesora. Detengámonos en ello. A raíz de un artículo de su autoría sobre la obra borgiana, Jurado entra en contacto con el argentino en 1954, momento desde el cual se teje entre ambos una larga amistad. Según reconoce la autora, tanto en sus artículos como en su trabajo biográfico (*Genio y figura de Jorge Luis Borges*, 1964), él fue tanto su maestro intelectual como el principal promotor de su producción estético-literaria. Interlocutor de tertulias filosóficas de las cuales surge y se desprende la obra ensayística *¿Qué es el budismo?*, escrita en conjunto en 1976.

Tantas cosas recibí de Borges, en cuanto a enseñanza en general y aprendizaje literario; se me dio el privilegio de trabajar a su lado, viendo paso a paso cómo elaboraba su prodigioso estilo; tuve la suerte de compartir con él innumerables lecturas y de oír los comentarios y críticas con que las interrumpía a cada página; en toda mi trayectoria de escritora, él fue quien me apoyó y orientó, desde que me acompañó a Sur y a La Nación a llevar mis primeros trabajos hasta que, en el acto de mi recepción académica, me dio la bienvenida desde el estrado.⁵⁷⁹

En el fragmento referido, extraído del segundo volumen de memorias de Jurado, *El mundo de la palabra* [1990], la autora se distancia de la admiración y la gratitud para enfocarse en el proceso a través del cual Borges, cual padre literario, la acompaña como hija a lo largo de su vida hasta verla graduarse. En este breve párrafo Jurado describe de qué modo el «peso» / «poder» del padre-escritor consagrado moldea-forma e incluso apellida su «yo» autorial: hija, protegida, pupila de... A través de su ejemplo, estilo, razonamiento, consejo, referencias y conexiones con otras figuras del ámbito intelectual-cultural el «reconocido» Jorge Luis Borges sitúa dentro de la órbita gravitacional literaria a la antes desconocida

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, 273.

⁵⁷⁹ Alicia Jurado citada por *ibíd.*, 285.

Alicia Jurado. El sello, firma o bendición de esta «apuesta» tiene lugar cuando es este autor quien ofrece el discurso de su bienvenida a la Academia de las Letras Argentinas.

Si trazamos en este punto una línea comparativa entre Jurado y dos de sus antecesoras aquí estudiadas (Ocampo y Lange) el patrón de recurrir a figuras falo-letradas para legitimar la imagen autorial y el ejercicio literario de pluma femenina tiende a reproducirse sin más. No obstante, esta repetición en Jurado presenta variaciones que conducen a pensar en la posible «distensión» del modelo hasta entonces seguido. Nos referimos concretamente al hecho de que si bien Borges despierta una profunda admiración en ella, este sentir no cruza las fronteras de la idolatría, el rebajamiento, la infantilización, la cosificación ni la adulación impostada, fenómenos –sabemos ya– presentes en los procesos de conformación autorial de sus predecesoras. Aun cuando Borges figura de padre y ello supone una relación vertical, el proyecto de coautoría y la biografía de éste escrita por Jurado crean en ello un contrapunto que, por un lado, inscribe borrosamente a esta escritora como colega y, por otro, le confiere el rango de biógrafa autorizada, pues además de suponerla calificada, la incluye en la vida y círculo intelectual del autor.⁵⁸⁰ Hecho, valga admitir, inimaginable décadas atrás.

Ahora bien, los créditos de la «admisión» y tutelaje literarios de Jurado no le pertenecen únicamente a Borges, son mancomunados con la escritora Victoria Ocampo, quien desde varios flancos impulsa su carrera: acoge sus escritos en las páginas de la revista Sur, la recomienda con otros de sus contactos para tareas intelectuales, la incentiva a concursar en distintas becas y ofrece excelentes referencias sobre su trabajo escritural. Aunque a simple vista este vínculo podría considerarse un maternazgo literario equiparable con el ejercicio paterno-borgiano, lo cierto es que al indagar más a fondo, el nexo adquiere una morfología algo distinta. La red discursiva en torno a su relación teje entre ambas un nexo de sororidad literario-profesional capaz de transformar la verticalidad implícita en la figura de mentora literaria en horizontalidad delegable, como si se tratase de un juego de relevos. De acuerdo

⁵⁸⁰ Se señala que « (...) de forma permanente la autora está involucrada en el texto donde brinda su mirada y perspectiva del tema. Aprovecha el escrito del propio Borges titulado Borges y yo no sólo para brindar el retrato moral del escritor, sino para introducirse en el texto biográfico. El yo que acompaña a Borges es tanto Borges mismo, como la presencia de Alicia Jurado» (Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 149). De este modo, el texto biográfico guarda también alcances autor-biográficos que logran autorretratarla como escritora.

con la narrativa de Jurado y la posición de la crítica, Victoria Ocampo no promueve la carrera de Jurado simplemente porque posee la autoridad para hacerlo, sino porque tras haber conquistado su espacio dentro de las letras argentinas, cree con firmeza que parte de su misión es allanar el camino para las futuras mujeres-escriptoras.

En esta línea, en sus memorias y artículos, Jurado remarca como hito la decisiva aceptación de Ocampo a entrar en la Academia de las Letras, donde incluso ella se convierte en una interlocutora: «Recuerdo haberle dicho en una conversación que no debía negarse, porque su presencia abriría las puertas a otras mujeres (no imaginaba entonces que yo sería una de ellas) y a la larga habrá comprendido que era así, porque por fin aceptó».⁵⁸¹ En otro pasaje vuelve sobre ello y enfatiza el punto de quiebre que Ocampo representa para las mujeres dentro del mundo académico-literario. Asume el ingreso de esta escritora a la academia como el inicio de una nueva era a partir de la cual traza una especie de línea sucesoria de la cual ella forma parte: «Ya don Roberto Giusti había propuesto mi candidatura hacía años en conversaciones informales y entonces fue descartada por mi condición de mujer, pero después Victoria franqueó las puertas de esa especie de orden monástica y venció el tabú».⁵⁸² Este último reconocimiento le otorga a Ocampo el bastión de madre inaugural de una tradición.

Conviene memorar que Victoria Ocampo, en 1977, es nombrada miembro de la Academia de las Letras Argentinas, hecho que la convierte en la primera mujer en alcanzar ese puesto, que tras su muerte, ocupa Alicia Jurado. Si antes de este momento, la directora de Sur pudo officiar como su madre o madrina literaria, esta imagen permuta cuando hereda oficialmente su sitio vacante en la Academia. A través del discurso, la nueva heredera transforma la sucesión en motivo de reinención autorial: se autoerige representante de su legado, continuadora de la tradición escritural femenina, apegada al modelo eurocéntrico y los valores aristócratas. El 25 de setiembre de 1980 ofrece su discurso de recepción a la Academia, el cual titula sagazmente «Victoria Ocampo, mi predecesora». Su disertación, lejos de constituir un mero asunto protocolario, conforma un puente discursivo entre ella y

⁵⁸¹ Alicia Jurado citada por Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 246.

⁵⁸² *Ibíd.*

su antecesora. Alicia Jurado no llega a ese puesto por un golpe del destino, por generación espontánea o por intervención divina, sino en gran medida gracias a las numerosas batallas que, como mujer-escritora, debió librar Ocampo (y otras antes de ella) para construirse un espacio dentro de la falo-literario-cracia argentina / latinoamericana.

Su conferencia magistral gira en torno a la construcción de su autoría, proceso que abre con el reconocimiento de la trayectoria de Victoria como escritora, Jurado sostiene que muchos argentinos saben quién fue, pero quizás pocos la leyeron realmente. Afirma que con justicia se la recuerda por su mecenazgo y por ser « (...) embajadora de las letras y de las artes, descubridora sagaz de talentos nuevos tanto de Europa como en las Américas, viajera incansable y trabajadora entusiasta para cuanto significase traer y llevar belleza». ⁵⁸³ Sin embargo, asegura que quizás no se ha dicho lo suficiente sobre su labor como escritora. Por ello su exposición se detiene a retratar esta faceta de Ocampo, pero pronto de modo perspicaz el ejercicio de «retratar a otro» trasmuta en auto-proyección. La pintura se cristaliza. Victoria es el espejo en el cual se mira Alicia.

La autora de frente al público establece un paralelismo entre la figuración y escritura de Victoria y las suyas. ⁵⁸⁴ Repasa las similitudes emocionales, intelectuales y culturales compartidas hasta crear un autorretrato reflejo de la imagen ocampiana. Se tejen identificaciones ligadas a la procedencia social de sus familias, los gustos e intereses (naturaleza, música, arte), la admiración por la cultura y literatura europeas, el aprendizaje de lenguas extranjeras que les concedió el privilegio de leer algunas obras literarias en su idioma original. Sorteando toda diferencia de carácter y la distancia temporal-contextual que las separa, los bocetos del retrato y del autorretrato se traslapan discursivamente hasta fundirse. Inusitadamente presenciamos cómo se coloca un nuevo rostro autorial.

⁵⁸³ Alicia Jurado, «Victoria Ocampo, mi predecesora», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XLVI, n.º 179-182, (1981): 81. Acceso 07 enero, 2021. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>

⁵⁸⁴ Rigo de Alonso apunta que Jurado construye su primer volumen de memorias, *Descubrimiento del mundo* [1989], a partir de la recurrencia a modelos, estrategias y figuraciones de auto-representación creadas por Ocampo en su autobiografía: la escena de lectura y la recreación de las experiencias de los personajes literarios en la propia vida, la reconstrucción genealógica de la familia, el mapeo de los ancestros criollos y el lugar de éstos respecto a la posesión y dominación de la tierra inculca, la preocupación por insertar la historia personal en la historia colectiva, los viajes a Europa.

Sin vacilación alguna, el discurso de Jurado registra dicha «asimilación» de la autoría como un proceso paralelo a su inscripción dentro de una «ascendencia de escritoras», adscrita de un modo similar por Victoria Ocampo en su discurso de recepción a la Academia, al convocar en ella a tres mujeres: su abuela indígena, Virginia Woolf y Gabriela Mistral. El enlace entre la identificación ocampiana y su inserción en dicha cadena genealógica se explicita en dos líneas: « (...) estos vínculos emocionales con Victoria, que no me parecen obra de la mera casualidad, son acaso una de las razones misteriosas por las que se me nombró aquí su heredera».⁵⁸⁵

La trama argumentativa revela en este punto que la etopeya y la identificación Ocampo-Jurado persiguen un objetivo mayor: crear una cadena generacional de escritoras. Magistral «jugada» que sobrepasa el alcance particular de ostentar el título de descendiente, sucesora, pues éste pretende extenderse a las futuras mujeres letradas. Si bien, sería iluso obviar lo conveniente de este constructo retórico para los intereses personales de Jurado, sería injusto no rendirle crédito por trazar una línea de continuidad entre las autorías y trabajos femeninos en aras de una configuración de una tradición literaria. Propósito del todo quimérico para las autoras decimonónicas, cuya escritura flotó en la displicencia de la mirada falocrática literaria y la abstracción de un canon. El imperdible cierre de su discurso remarca el compromiso y la sororidad inherentes a la toma de su puesto, ecos que resuenan en el acto de «acompañar», «reemplazar» y, por supuesto, en el «nacer» simbólico que implica «atravesar el umbral de la puerta que abrió Victoria».

Sé, porque me lo dijo, que Victoria hubiera querido que yo la acompañara en esta Academia; me ha tocado en suerte algo mucho más triste: ocupar el sillón que dejó. Pero como nos parecimos en tantas cosas, tuvimos tantos gustos en común y sobre todo hablamos, no sólo los mismos idiomas, sino el mismo idioma, pienso que ella no desaprobaba mi vano intento por realizar una tarea imposible: la de reemplazarla.

Estoy atravesando, Victoria, el umbral de la puerta que abriste para las mujeres de tu tierra. Ojalá pueda ayudar a que se cumplan tus deseos y no vuelva a cerrarse jamás.⁵⁸⁶

Asumir resueltamente que a través de esta figuración autorial Jurado logra «consagrarse» de una vez y para siempre dentro de una tradición escritural femenina es tan simplista como ingenuo. La puesta en marcha de dicho ejercicio performático tan sólo inaugura un proceso

⁵⁸⁵ Jurado, «Victoria Ocampo, mi predecesora», 84.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, 95.

de construcción de autoría que se extiende por treinta años más, hasta su muerte en el 2011. De modo tácito su imagen de escritora reclama con cierta constancia un «retoque», una actualización capaz de «re-situarla» con respecto a otras escritoras dentro de una tradición escritural; sus artículos académicos editados en el boletín de la Academia de las Letras,⁵⁸⁷ sus memorias, publicadas entre 1989-2003, y el resto de su obra sirven a dicho propósito.

En un afán por recuperar la «línea genealógica autorial» de la cual proviene, Alicia Jurado inscribe en su corpus autorial la amistad entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo. La comunicación de 1989 así titulada profundiza en dicho vínculo. Si bien, el abordaje textual vuelve sobre las archiconocidas diferencias que las definen,⁵⁸⁸ lo hace con el propósito de plantear una empática lectura de su relación amistosa-intelectual. A partir de la referencia a numerosas cartas intercambiadas por Ocampo y Mistral,⁵⁸⁹ Jurado reconoce el coraje de ambas escritoras para conquistar el espacio público-literario y el mérito de tejer redes para sostener una producción / tradición literaria femenina. La transcripción de un pasaje escrito por Mistral a Ocampo así lo muestra: «Yo espero que tú sigas escribiendo. Aunque no necesitas oírlo, ya te lo dije y te digo que debes aprovechar este tu mejor momento. Hazlo, sé fiel a ti misma. Réstate a la gente, vete al campo y escribe. Es esta tu hora».⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ A ellos se suman sus colaboraciones en las revistas *Sur* y *Ficción*; y en los diarios *La Nación* y *La Prensa*, en Argentina.

⁵⁸⁸ «Gabriela, nacida en la pobreza en un valle andino, poseída por una pasión indigenista (...) Victoria, hija de una gran familia de Buenos Aires, con linaje y fortuna, educada por gobernantas europeas y dominada enteramente por la cultura de Francia (...)» (Alicia Jurado, «La amistad entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LIV, n.º 213-214 (1989):524. Acceso 07 enero, 2021. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>).

⁵⁸⁹ Cabe acotar que aun cuando la relación de Jurado con Ocampo se halla definida por una admiración que tiende a rayar lo obsesivo, su vínculo con Mistral es contradictorio, algunas veces la alaba, otras, lanza críticas mordaces contra su vida personal o su obra. En el año 2007, Jurado publica en el boletín de la Academia de las Letras Argentinas un homenaje a dicha autora cargado de validaciones estereotípicas de su figura autorial. El texto redundante en datos biográficos mezclados con conjeturas y juicios de valor alejados de la esfera literaria que acaban por conferirle a la autora que otras veces ha considerado parte de una tradición escritural femenina un rango de personaje telenovelesco. Sin filtros ni reservas se la acusa de poseer una personalidad amargada y solitaria debido a la pérdida trágica de seres queridos, la esterilidad física, la maternidad frustrada y su supuesta homosexualidad. En lo atinente a su obra, Jurado valora poco innovador su estilo y rechaza en lo absoluto el fervor hacia el indigenismo, criterio sobre el cual pesa el –para ella– «inmerecido» Premio Nobel, obtenido en 1945. La reacia y fluctuante actitud de Jurado frente a Mistral podría obedecer al hecho de que la concibe como una especie de encarnación «antitética» de Ocampo, su alter ego.

⁵⁹⁰ Jurado, «La amistad entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo», 556-557.

Similares esfuerzos por tallar un «yo autorial» hallan puerto donde atracar en la prolífica obra de Jurado, blanco de la crítica literaria. Cincelados sin prisa los trozos de su figuración mujer-escritora se dispersan a través de sus: novelas *La cárcel y los hierros* [1961],⁵⁹¹ *En soledad vivía* [1967],⁵⁹² *El cuarto mandamiento* [1974], *Los hechiceros de la tribu* [1980], *Trenza de cuatro* [1999]; cuentos: *Leguas de polvo y sueño* [1965], *Los rostros del engaño* [1968]; ensayos biográficos: *Genio y figura de Jorge Luis Borges* [1964], *¿Qué es el budismo?* (con J.L. Borges) [1976], *Vida y obra de W.H. Hudson* [1971],⁵⁹³ *El escocés errante. R.B. Cunninghame Graham* [1978];⁵⁹⁴ artículos: *Revisión del pasado* [2001]; memorias: *Descubrimiento del mundo, 1922-1952* [1989], *El mundo de la palabra (1952-1972)* [1990], *Las despedidas (1972-1992)* [1992], *Epílogo. Memorias (1992-2002)* [2003]; poesía: *Poemas de juventud* [2006].⁵⁹⁵

La revisión de los estudios críticos registra un mayor interés por los textos no ficcionales de su obra: biografías y memorias. Su trabajo biográfico comprende la narración de vida de los escritores Jorge Luis Borges (1899-1986), William Henry Hudson (1841-1922) y Robert Baltimore Cunninghame Graham (1852-1936). Las dos últimas, resultado del patrocinio de Guggenheim Memorial Foundation y Fulbright Foundation, respectivamente. Si bien, cada relato de vida posee sus peculiaridades y motivaciones, la crítica coincide en clasificarlos como biografía-ensayo, pues la autora presenta el comentario detenido de la obra de cada autor al compás de la narración de sus vidas. Estrategia a la cual se suma el «rastreo» o «búsqueda» de elementos autobiográficos expresamente manifiestos o velados dentro de las producciones de los autores (vía de acceso que –como veremos más adelante– teme utilicen

⁵⁹¹ Constituye su primera novela, galardonada con la Faja de Honor de la Asociación Argentina de Escritores.

⁵⁹² Primer Premio Municipal de Novela.

⁵⁹³ Segundo Premio Nacional Juan Bautista Alberdi y Primer Premio Municipal de Ensayo. Su consecución se debe a una beca otorgada por la Guggenheim Foundation.

⁵⁹⁴ Estudio desarrollado gracias a la beca otorgada por la Fulbright Foundation. Primer Premio Nacional de Literatura en la categoría de ensayo, en 1983.

⁵⁹⁵ Resulta pertinente reseñar que Alicia Jurado publica en el ocaso de su carrera literaria la poesía escrita durante su juventud, con pudor y reserva procura resguardar el perfil y estatus alcanzado. Un fragmento de su introducción lo deja entrever: «¿Quién no ha tenido pecados de juventud? He aquí algunos míos. Y ¿quién no escribió poemas al principio, al descubrir que le atraían las letras? Los verdaderos poetas los siguieron haciendo toda la vida, pero quienes no lo somos sólo fuimos movidos por una emoción intensa: el amor, la angustia metafísica, el conmovedor deleite ante la naturaleza» (Jurado citada por Di Pietro, «Representaciones del mundo rural...», 126).

sus futuros biógrafos, pues reconoce que toda obra aunque se diga ficcional, posee vestigios subjetivos / «yoicos»).

Más allá de lo perceptible a simple vista, la escritura biográfica encierra la posibilidad de volcar la mirada hacia el «yo», quien entre tantos elige un «otro» para biografiar: ¿acaso las elecciones no nos definen a priori?, ¿qué podría hablar más del «yo» que sus propias identificaciones? Sería absurdo negar que, en la mayoría de casos, la decisión surge de un interés que roza las lindes de una búsqueda personal o un auto-reconocimiento parcial en el otro. Razón por la cual no resulta descabellado visualizar el espacio biográfico como metáfora de un espejo autorial. La argumentación que acompaña la propuesta ante la Guggenheim Foundation muestra cómo la autora argentina recurre a su imagen autorial, proyectada en la identificación con Hudson,⁵⁹⁶ para justificar por qué «ella» mujer-escritora-científica es la candidata idónea para desarrollar el estudio biográfico de dicho autor inglés.

Cuando presenté el plan de trabajo (...) les expliqué que conocía a fondo las dos tierras, los dos idiomas, las dos culturas y las dos literaturas de los países en que Hudson vivió; que había estudiado ciencias naturales en la universidad y también era escritora, de modo que estaba en condiciones de comprender las tareas científicas y de juzgar los méritos de estilo.⁵⁹⁷

Durante el proceso de escritura de la vida de Hudson, Alicia experimenta gran atracción por la figura de uno de sus amigos: R. B. Cunninghame Graham, escritor escocés, vinculado a la Argentina, país donde resulta ser totalmente desconocido. El vacío y el silencio en torno a este autor alimentan el surgimiento de un nuevo proyecto biográfico con doble intención: « (...) dar a conocer la figura de Cunninghame Graham en la Argentina, a quien define como «socialista, aristócrata, dandy, gaucho resero», y hacer justicia a un escritor « (...) que conoció profundamente la Argentina y la ha reflejado, con fidelísima pluma, en relatos que son testimonios de una época desaparecida y clara prueba de su cariño por esta tierra»». ⁵⁹⁸ Titulada *El escocés errante* [1978], esta biografía vuelve nuevamente sobre una

⁵⁹⁶ La justificación brindada por Jurado acerca del interés que representa la obra de Hudson para Argentina vuelve sobre sus identificaciones ideológico-elitistas que la conectan con el autor: « (...) por ser inglés, pudo darnos una imagen de nuestro país más verdadera, más original y bella que ningún criollo de sangre española (...)» (Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 143).

⁵⁹⁷ Jurado citada por Di Pietro, «Representaciones del mundo rural...», 131.

⁵⁹⁸ Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 145.

personalidad literaria algo «borrosa», al tiempo que muestra desde sus ojos una mirada «extranjera» de la nación argentina. Se habla del «otro» para hablar / inscribir un «yo», en este caso, colectivo, nacional.

Su otro trabajo biográfico, publicado antes que los textos citados, *Genio y figura de Jorge Luis Borges* [1964] sigue una línea distinta a sus trabajos posteriores, pues lo determinan variables como la presencia viva del autor, cuya trayectoria literaria se halla inconclusa; así como la amistad y gratitud existentes entre autora-biografiado. Condiciones que, sin duda, definen no sólo el proceso de recolección de fuentes (muchas corresponden a impresiones, recuerdos, experiencias, entrevistas con Leonor Acevedo, madre del autor), sino también la voz de la biógrafa (posición y construcción figurativa del «yo» autorial de Jurado) y la estructura-estilo discursivos, donde se teje un relato de vida que incorpora el retrato, la bio-cronología, el ensayo interpretativo y la opinión crítica de otros intelectuales (como Ramón Gómez de la Serna, Victoria Ocampo, Pedro Enríquez Ureña, Amado Alonso, Enrique Anderson Imbert, André Maurois, Ernesto Sábato) sobre la vida y obra de Borges.

La escritura de esta biografía adquiere especial relevancia dentro de la trayectoria literaria de la autora argentina, pues además de establecer un estrecho vínculo con Borges, figura reconocida dentro de la literatura nacional y latinoamericana, supone la autorización-poder de articular la vida del autor y analizar de manera crítica sus textos, hecho que se traduce en legitimación autorial y visibilización de su incipiente carrera, pues ésta es su segunda obra. Lamentablemente lo que debió ser exclusivamente una táctica de propulsión, en la práctica ha funcionado como ancla, puesto que con más frecuencia de la deseada Alicia Jurado es recordada y referenciada como la biógrafa del gran escritor argentino, en menoscabo de su obra. Doble filo de las «inclusiones» literarias que nos aproximan a la comprensión de la incansable búsqueda emprendida por Jurado para resguardar su imagen de mujer-escritora.

En cuanto a sus memorias, valga subrayar que parte del interés de la crítica se ha enfocado en determinar por qué Jurado decide escribir cuatro volúmenes de memorias y no una autobiografía. Discusión en la que resulta clave un fragmento de su texto *Descubrimiento del mundo* [1989]:

Llamo a este libro memorias y no autobiografía, porque me parece que una autobiografía debe ser rigurosa, imparcial en la selección de los hechos y con una cronología estricta, en tanto que las memorias son apenas lo que se espuma de un caudal inmenso y permiten consignar la trivialidad significativa para el autor y omitir, acaso, algún hecho importante. En ellas se admite la digresión, las reflexiones y los juicios; se les perdonan las fantasías con el mismo criterio con que se acepta que un pintor, después de dibujar a una mujer con aspecto de triángulo escaleno, afirme así la veo yo.⁵⁹⁹

La decantación autorial argumentada a través de las líneas fronterizas de los géneros⁶⁰⁰ y el lugar de la memoria en la práctica e intención de escribirse *versus* imaginarse es leída por parte de la crítica como una vía empleada por la autora para «evadir la verdad», « (...) ocultar algún hecho importante, dar espacio a las trivialidades, a los juicios y reflexiones, al tiempo que advierte al lector sobre alguna posible inexactitud o falta de objetividad en el relato (...)».⁶⁰¹ Juicio emitido sin considerar que también Alicia Jurado basa sus memorias en escritos previos como los diarios que comenzó a escribir desde chica, los relatos de viaje, las cartas y los cuadernos de notas sobre lecturas, visitas, conciertos. Textos que afirma transcribir, muchas veces, sin alterar nada. La precisión y la minuciosidad de las descripciones, así como las reconstrucciones históricas de las vidas y contextos de sus ancestros dan cuenta de un estudio prolijo. Pauta metodológica dictada, en parte, por su formación científica y sus trabajos biográficos anteriores, sus palabras así lo confirman: «en el curso de mi vida escribí varias biografías, a las que precedió una investigación exhaustiva. Al emprender mi propia historia también traté, dentro de lo posible, basarla sobre documentos».⁶⁰²

La opacidad de la posición crítica contrasta con la lucidez del comentario metaliterario de Jurado, quien al advertir el vértigo implícito en el intento de escribir desde un «yo» pasado/recordado, prefiere apostar por las «memorias», las cuales se convierten en un tipo

⁵⁹⁹ Jurado citada por Videla de Rivero, «Recuerdos de infancia...», 188.

⁶⁰⁰ Se remarcan algunas diferencias: «George May establece que la autobiografía es una obra centrada en la persona o personalidad de quien escribe; las memorias, en cambio, se centran en los acontecimientos narrados por éste. La autobiografía narra lo que se ha sido; las memorias, lo que se ha visto y conocido, lo que se ha hecho o dicho. Karl Weintraub, por su parte, puntualiza que la autobiografía versa sobre realidades experimentadas de una forma concreta, de las que se quiere dejar constancia. Mientras que las memorias se centran en los acontecimientos en los que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva como protagonista, dentro de un contexto histórico (...) Por su parte, Bernd Neumann destaca que el memorialista descuida, generalmente, la historia de su individualidad en beneficio de la de su época. Las memorias terminan, según este autor, ante el ámbito privado, precisamente donde da comienzo la autobiografía» (Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 153-154).

⁶⁰¹ Sartelli, «Ficciones autobiográficas...», 2-3.

⁶⁰² Jurado citada por Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 154.

de «licencia» tanto para crear (se) como para filtrar el discurso de los recuerdos de sí. La conciencia que acompaña su elección podría asomarse –tímidamente– a la puerta de lo autoficcional, sin llegar a serlo, claro está. «Ya hubo una preselección inevitable, hecha por el inconsciente, que se habrá ocupado de mandar aquello que no era de su gusto a los más inaccesibles depósitos; le siguió la que hice en forma deliberada, en parte por no fatigar al lector con excesivos detalles y en parte por reservar muchos aspectos de una vida privada que no es mi propósito hacer pública».⁶⁰³

Ahora bien, como si se tratara de una colcha de *patchwork*, se van uniendo los retazos. La elección del género memorístico guarda correspondencia con el propósito escritural, el cual de acuerdo con la crítica estriba en «poner por escrito el mundo de sus recuerdos», justo al aproximarse al otoño de su vida; mas esta intención no viene sola, Jurado pretende salir al paso de posibles futuros biógrafos, afirma: «Si yo misma no le suministrase datos sobre mi vida tendría que inferirla basándose en mis libros, donde le sería imposible separar las experiencias reales de la ficción que las modifica y recombina. Inventaría, pues, a un ser tan diferente de mí que sería irreconocible para quienes me trataron».⁶⁰⁴ El reconocimiento de este objetivo discursivo revela por demás que la libertad concedida por las memorias para «recortar»-«enfaticar»-«articular» recuerdos opera en función de establecer un manejo controlado de su figuración de mujer-escritora que no acaba con su muerte y que, por tanto, le exige construir un acervo de imágenes de sí. «Nadie se halla a salvo de interpretaciones equivocadas o de hostilidades encubiertas, pero cuando menos mi propia versión puede dar al improbable biógrafo del porvenir una guía para sus conjeturas».⁶⁰⁵ Siendo así sus memorias nos entregan una caja llena de fotografías que nos conceden el permiso de armar un «álbum de su vida».⁶⁰⁶

⁶⁰³ Jurado citada por Videla de Rivero, «Recuerdos de infancia...», 191.

⁶⁰⁴ Jurado citada por Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 152.

⁶⁰⁵ Jurado citada por Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 260.

⁶⁰⁶ A propósito de ello, el estudio de Sartelli centrado en la comparación entre los cuentos y las memorias de Jurado evidencia que muchos de sus relatos incorporan elementos biográficos de los que da cuenta años más tarde al escribir sus memorias. «La ficción autobiográfica de esta escritora, así como su trabajo de no ficción, se entrelazan para dar cuenta de su propia historia (...). Con esta amalgama, y con el recurso de la incorporación de objetos y sitios específicos logra, en definitiva, mostrarnos una parte de la historia argentina y el estilo de vida aristocrática en la que fue criada, sin olvidar las vicisitudes que, como mujer, le tocó transitar a lo largo de su fructífera vida» (Sartelli, «Ficciones autobiográficas...», 13).

La pregunta gravita y cae por su propio peso: ¿qué contienen estas memorias?, ¿cómo han sido leídas por la crítica? El primer tomo *Descubrimiento del mundo* [1989] abarca los primeros treinta años de la autora (1922-1952) y se centra mayormente en la vida en la estancia El Retiro,⁶⁰⁷ espacio que funciona como núcleo para reconstruir su infancia, linaje, la vida de sus antepasados y el rol desempeñado por ellos en la vida política y económica del país. La voz de Jurado convoca en su relato las vidas de otros, ejercicio que le permite contarse desde ellos e insertarse en una cadena temporal-genealógica-social.

He hablado extensamente de mis mayores porque también son parte de mis memorias. No sólo se recombinan sus genes en cada una de mis células y me gobiernan a través de los ocultos mandatos de la herencia; también están los recuerdos transmitidos a mi infancia, en los ejemplos que se me señalaban, en las historias de familia que constituían los orígenes de mi propia, incipiente historia.⁶⁰⁸

La crítica reconoce en esta estrategia-posición escritural un carácter más cercano al género autobiográfico que al de las memorias y remarca en el discurso un tono testimonial volcado hacia la realidad contextual y la vida colectiva, perspectiva que abre un espacio para reflexionar en torno a los privilegios de clase, las formas de vida social, el matrimonio, la educación de la mujer y la dictadura peronista.

El último capítulo de este volumen refiere al primer viaje a Europa realizado por Alicia, experiencia que traducida en descubrimiento, asombro y despertar tiende un puente con el segundo tomo de las memorias, *El mundo de la palabra* [1990], donde Jurado perfila «las líneas de expresión» de su rostro autorial. En él las experiencias cotidianas y subjetivas se desdibujan para cederle paso a escenas y escenarios que la ubican en el espacio público y muestran su trayectoria como mujer-académica- escritora. Sobreabundan las referencias a lecturas críticas, el contacto con escritores, viajes, detalles de su formación intelectual, logros profesionales y procesos de escritura. La crítica, por su parte, sostiene que este giro discursivo posiciona su texto dentro del género de las memorias (en oposición a su primer volumen), debido sobre todo a la evasión del espacio íntimo-privado. «Para establecer esta

⁶⁰⁷ Centro neurálgico de la construcción memorial-subjetiva que atraviesa toda su obra: «Allí comenzó la historia de amor más larga de mi vida; no, tal vez, el más apasionado de mis amores, pero sí el primero, el de siempre, seguramente el último y el que jamás conoció la infidelidad ni la duda: el amor a la vieja casa, a un vasto monte y a un pedazo de tierra en que estoy enraizada como un árbol que, arrancado de ella, difícilmente sobreviviría al trasplante» (Jurado citada por Di Pietro, «Representaciones del mundo rural...», 127).

⁶⁰⁸ Jurado citada por Videla de Rivero, «Recuerdos de infancia...», 189.

distancia entre la esfera pública y la privada se sirve de la inclusión de textos de su narrativa, logrando [sic] un efecto de lejanía respecto a la autora. Cuando quiere expresar algún sentimiento, recurre a transcripciones de pasajes de novelas o cuentos». ⁶⁰⁹

Sobre este punto la valoración de la crítica resulta un tanto oscilante: por un lado parece «echar en falta» la alusión a «algunos temas tradicionalmente considerados propios de la mujer, como el amor y el matrimonio, la maternidad y el impacto producido por la llegada de los hijos, ⁶¹⁰ (...) tratados con tenues pinceladas en las que la autora apenas permite que asomen los afectos en un intento de distanciarse de sus propios sentimientos y emociones». ⁶¹¹ Causa sorpresa que la autora no se refiera a sus amores, boda, luna de miel, ni al dolor causado por la muerte de su hijo en un accidente de aviación y que en su lugar brinde una crónica de la situación política vivida en Argentina. Sin embargo, por otro lado, inscribe la estrategia de Jurado como un mecanismo que « (...) revierte la tradicional dicotomía que asocia hombre-intelecto en oposición mujer-sentimiento (...) [Una escritura] que inclina la balanza hacia el lado de la intelectualidad tradicionalmente disociada del ámbito femenino con el propósito de fortalecer la autoridad de su voz». ⁶¹²

Esta lectura crítica se proyecta al tercer volumen de memorias *Las despedidas* [1992]. Después del ingreso de Alicia Jurado a la Academia, su trabajo se diversifica, debe brindar homenajes, asistir a cócteles, impartir conferencias, crear artículos y trabajar en traducción. El círculo intelectual en el cual se mueve así como el desempeño de sus nuevas funciones contribuyen a hilvanar en este discurso memorístico la imagen de escritora profesional y académica que desea perpetuar. A este interés se suma el honrar la memoria de sus seres queridos fallecidos, su hijo y su madre; así como sus «padres literarios» Victoria Ocampo y Borges.

⁶⁰⁹ Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 155.

⁶¹⁰ Jurado, quien renuncia a la presidencia del Centro de Estudiantes Universitarios para dedicarse de lleno a la crianza de sus dos hijos, opta en sus memorias por tomar distancia de este rol, pues tradicionalmente se ha disociado de la actividad intelectual. Aunque en la práctica la autora argentina procura conciliar ambos espacios-funciones, la omisión discursiva de su maternidad busca trasgredir el discurso patriarcal oficializado por el peronismo.

⁶¹¹ Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 255.

⁶¹² *Ibíd.*, 256.

En lo concerniente al cuarto volumen *Epílogo. Memorias 1992-2002* [2003] valga comentar que su escritura resulta algo «inesperada» para la crítica, quizás porque la tercera entrega cierra con una voz autobiográfica de 70 años. Contra toda expectativa, Jurado tiene más que decir de sí misma. Con la madurez que solo concede el tiempo y la confianza en la solidez de su imagen, la autora argentina que años atrás sostuvo que «las anécdotas sentimentales se parecen tanto a las de cualquiera, y [que por ello] (...) no tienen por qué sobrevivirla»,⁶¹³ decide flexibilizar su estrategia discursiva: le permite al mundo de las emociones proyectar luz sobre su «yo». Así, en el ocaso de su vida se escribe desde el encuentro amoroso, desde la vitalidad que le supone, a sus casi 80 años, hallar a su primer amor, Marcos Sastre, casarse con él y construir a su lado una cotidianidad. El balance entre lo público y lo privado alcanzado en este tomo, conduce a la crítica a establecer una semejanza con *El descubrimiento del mundo* [1989] y, por ende, encasillarlo como escritura autobiográfica.

A su imagen autobiográfica de escritora y académica le adhiere un tinte de domesticidad con lo que no divorcia completamente el intelecto de las tareas hogareñas por lo que Jurado encuentra tiempo para leer, estudiar y escribir como así también para preparar elaborados arreglos florales para las mesas de sus invitados, tejer, bordar, hornear y dedicarse a la jardinería.⁶¹⁴

El sucinto recorrido crítico expuesto acá conduce a una valoración integral de las memorias de Jurado que amerita mención. En primer lugar se halla el valor testimonial que atraviesa la secuencia memorística, la cual logra crear referentes no sólo para establecer la trayectoria de las mujeres escritoras dentro de la literatura argentina, sino también para aproximarse a las condiciones-complejidades que determinaron sus con-figuraciones autoriales y el sitio ocupado en este proceso por las narrativas del «yo». Con gran acierto, Viñuela señala que las memorias de Jurado serán claves «el día en que se lleve a cabo una historia de las autobiografías femeninas, comparando textos, verificando coincidencias y contrastando diferencias, se podrá recomponer el ambiente que les tocó vivir y el esfuerzo que tuvieron que realizar estas mujeres para abrir y abrirse camino en el campo literario».⁶¹⁵

En segundo término está la peculiar fluctuación de los textos entre lo autobiográfico y lo memorialístico que, lejos de ser una elección azarosa, circunscribe «tácticas» o avances en

⁶¹³ Jurado citada por Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 155.

⁶¹⁴ Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 256.

⁶¹⁵ Viñuela, «Lo biográfico y lo autobiográfico...», 164-165.

la conquista de espacios escriturales vetados históricamente para las mujeres, hecho que para Rigo de Alonso se vincula con la evolución del movimiento feminista (su incidencia en la escritura profesional femenina), así como las transformaciones sociales y políticas. En esta línea la crítica valora altamente que Jurado articule sus memorias a partir de la organización cronológica, el estilo despojado de sentimentalismo,⁶¹⁶ la recuperación de la línea ancestral materna⁶¹⁷ y el espacio público centrado en su vida intelectual-profesional, puesto que con todo ello escapa a un patrón intimista y estereotípico impuesto a la escritura autobiográfica de mujeres.

Al reunir todas estas «piezas» que componen el corpus autorial de Jurado parece oportuno preguntar ¿qué sitio ocupa dentro del ajedrez del literario? Aproximarse a una tentativa respuesta exige –cuando menos– bajar en dos estaciones: el «boom» latinoamericano y el postboom. Dirijámonos a la primera. ¿Qué supone el «boom»? ¿Se trata de un movimiento generacional, acaso una corriente estética o una conspiración comercial? Optar por una respuesta cerrada equivale a renunciar a concebirlo como la suma y coincidencia de diversas circunstancias (literarias, ideológicas, mercantiles). La eclosión del fenómeno tiene lugar en la década de los sesenta⁶¹⁸ y setenta, momento de encuentro-integración de grandes novelistas (anillados en círculos herméticos de amistad), los cuales tienden un puente con autores precedentes como Juan Carlos Onetti (1909-1944), Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Alejo Carpentier (1904-1980).

Dicha confluencia se halla determinada / acompañada por dos condiciones: en primer lugar, el posicionamiento ideológico frente al debate político y las fuerzas sociales. El triunfo de la Revolución cubana (1959) se traduce en unidad, creencia en los proyectos políticos colectivos y defensa de lo latinoamericano, premisas que proyectadas al ejercicio literario

⁶¹⁶ « (...) Alicia Jurado se desmarca de sí misma. Probablemente debido a su formación racional y científica ligada con el ejercicio de su profesión. La voz femenina suele irrumpir para producir un quiebre, un hablar otro, que trasciende los estereotipos tradicionalmente adjudicados a la mujer» (Di Pietro, «Representaciones del mundo rural...», 26).

⁶¹⁷ En cuanto a ello la crítica advierte una lectura desde la contradicción, pues aunque dicho recurso « (...) perturba el modelo patriarcal, [también] revalida los valores culturales hegemónicos de la sociedad blanca occidental con los que se autoidentifica la autora como mujer argentina de clase media-alta» (Rigo de Alonso, «Mujeres y escritura de vida...», 289).

⁶¹⁸ Muchos consideran *Rayuela* [1963], la novela de Cortázar, el texto inaugurador del «boom»; mientras, otros afirman que su origen se halla más atrás con la obra de Onetti *La vida breve* [1950].

convocan e inscriben la escritura / lectura de la región como signo revolucionario, como búsqueda estética (autorreferencial, espacio para redescubrir, revalorar, reivindicar). Y la segunda, no menos relevante, el surgimiento de nuevas formas de producción, consumo y circulación de los textos que posicionan internacionalmente⁶¹⁹ la literatura latinoamericana, debido al auge editorial⁶²⁰ y al incremento de lectores.

El «boom» no contó con una estética definida,⁶²¹ mas sus propuestas coinciden en apuntar la imposibilidad de representar lo real, tal como sucede en lo real maravilloso y lo fantástico, lentes para mirar-aprehender lo latinoamericano y dar la espalda al realismo. Conforman la célebre nómina: Julio Cortázar (1914-1984), Gabriel García Márquez (1927-2014), Carlos Fuentes (1928-2012), Mario Vargas Llosa (1936), Ernesto Sábato (1911-2011), Juan Rulfo (1917-1986), Augusto Roa Bastos (1917-2005), José Donoso (1924-1997), Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), Severo Sarduy (1937-1993). Sin el menor asomo de pudor, la lista reúne únicamente nombres masculinos y revela así el borramiento y vilipendio sufrido por las mujeres-escritoras latinoamericanas de los años sesenta y setenta, eco de maniobras sostenidas históricamente. «El boom fue totalmente machista» afirma la escritora Alejandra Costamagna.⁶²² Un «club misógino», una «pandilla fálica» que apuesta por posicionar la autoría dentro de la esfera socio-cultural⁶²³ y a Latinoamérica (a nivel internacional) sin la presencia de las mujeres-autoras. Lo que debería ser una excepción, lamentablemente, se convierte una vez más en metonimia de la exclusión histórica femenina.⁶²⁴ Fuera de la ilustración, fuera de la revolución, fuera de las urnas, fuera de la literatura, fuera del «boom».

⁶¹⁹ Posición que puede convertirse en un arma de doble filo, en tanto condiciona la configuración de un imaginario y el cumplimiento de expectativas de «lo» latinoamericano.

⁶²⁰ En Argentina proliferan editoriales como EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires), cuya serie «Siglo y Medio» se vendía en quioscos a bajo precio. Las editoriales existentes como Emecé, Sudamericana, Losada convocan concursos literarios presididos por nombres como Miguel Ángel Asturias.

⁶²¹ La heterogeneidad es la norma, por ello, parte de la crítica le atribuye al fenómeno editorial el crear la ilusión de una coherencia estética.

⁶²² Cfr. Alejandra Costamagna, «El boom latinoamericano fue totalmente machista», *El País*, 09 mayo, 2019. Acceso 23 de julio de 2020. https://elpais.com/sociedad/2019/05/03/actualidad/1556909365_543868.html

⁶²³ Objetivo perseguido desde los modernistas, seguido por la profesionalización del escritor que implicó hallar en el ejercicio del periodismo otra salida laboral. Dentro de la nómina del «boom» varios de sus integrantes trabajaron en periódicos: Onetti, Carpentier, García Márquez, Donoso, Rulfo, Cabrera Infante.

⁶²⁴ El destierro de las voces autorales femeninas encierra sus propias paradojas, pues el impulso editorial recibido por los autores latinoamericanos fue comandado por una mujer: la española Carmen Balcells (1930-2015), agente literaria encargada de hallar talentos emergentes que luego presentaba a su editor Carlos Barral

Más tarde, la crítica y la historiografía literarias movidas, en gran medida por el diálogo con los estudios feministas, volverán sobre los vacíos-silencios del «boom» para reconocer la deuda latente con mujeres-escritoras como: María Luisa Bombal (1910-1980), Elena Garro (1916-1998), Clarice Lispector (1920-1977), Beatriz Guido (1922-1988), Rosario Castellanos (1925-1974), Elena Poniatowska (1932), Nérida Piñón (1937). Lista que calla aún muchísimos nombres-obras como los referidos⁶²⁵ por Luna Miguel⁶²⁶ y a los que se suman las mujeres-sombra, las esposas de los autores del «boom» quienes desempeñaron el rol de «chachas»-secretarias de sus maridos-autores-hombres públicos, tal como da cuenta María del Pilar Serrano (1926-1997), en su artículo «El boom doméstico», incluido en *Historia personal del boom* [1972] escrita por su esposo José Donoso.

A la lista de ausentes se suma Alicia Jurado, quien valga recordar publica durante la década del sesenta y el setenta la mitad de su obra. Su tachadura histórica-literaria obedece no sólo a la aberrante masculinización de los procesos de producción-recepción de la literatura ya descrita, sino también a la aplicación de filtros temáticos-estilísticos asociados a la estética del «boom», criterio que vuelve a excluirla de la relectura de las voces femeninas anuladas. En esta línea se apunta que la obra de Jurado no «encaja» en el marco del «boom», pues carece de experimentaciones, sus temáticas apegadas a la tradición clasista y distanciadas del lector popular no representan innovación alguna con respecto a sus predecesores; motivo por el cual su trabajo para algunos adquiere un matiz anacrónico y para otros se trata de un continuum literario. Como contrapunto, una lectura más perspectivista sostiene que aun cuando la escritora argentina esboza en sus obras espacios, personajes, valores del mundo aristocrático y cosmopolita, también constituye una escritura de transición ya que se opone a los postulados estéticos del *establishment* literario peronista.

Expulsada del reino del «boom», la figura autorial y la obra de Alicia Jurado podrían tener oportunidad de ingresar al canon por la «siguiente estación»: el postboom. Fenómeno literario que a partir de los años ochenta supone un giro para la autoría y las obras escritas

(1928-1989). Balcells será conocida dentro del gremio como la «Mama Grande», maternazgo que no alcanzó a las autoras.

⁶²⁵ La uruguayo Alcira Soust Scaffo (1924-1997) y la peruana María Emilia Cornejo (1949-1972).

⁶²⁶ Cfr. Luna Miguel, *El coloquio de las perras* (Madrid: Capitán Swing, 2019).

por mujeres debido al incremento de su producción-recepción. Circunscrito en un contexto dinámico marcado por la realidad política latinoamericana (movilizaciones populares, movimientos sociales, feminismo, indigenismo), el arte pop, los medios de comunicación masiva, el cine, el mercado y el consumo, el postboom se erige como producto-respuesta a ello. Renuncia a la reconstrucción simbólica de la realidad abstracta latinoamericana –sea alegórica o mítica– y a cambio decide apostar por la fragmentación de las realidades y la emergencia subjetiva de voces subalternas: la mujer, el homosexual, el negro, el indígena, figuras a quienes convierte en sujeto de enunciación literaria a través de la introspección, el testimonio,⁶²⁷ lo cotidiano y la autorepresentación del «yo» en lo histórico. Su escritura contracultural desacraliza el arte, lo mercantiliza y logra colocar en vilo las fronteras entre literatura elitista y literatura de masas.

La configuración del postboom no flota en abstracción para la crítica, su existencia no se admite sin el «boom», sus condiciones literarias-socioculturales así como sus motivaciones ideológicas se convierten en una especie de cordón umbilical que explica, casi por derivación o efecto rebote, la propulsión de la escritura de las mujeres en 1980,⁶²⁸ en cuya órbita gravitan las autoras: Rosario Ferré (1938-2016), Isabel Allende (1942), Ana Lydia Vega (1946), Ángeles Mastretta (1949), Laura Esquivel (1950).

Si bien el postboom o el boom femenino, como lo denominan algunos, podría homologarse a simple vista con la inserción de las mujeres-autoras dentro del canon literario, lo cierto es que su posicionamiento autorial y la difusión de sus obras reciben un contraataque, que recuerda el texto de Joanna Russ *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* [1983]. La crítica especializada tilda de novela rosa⁶²⁹ o literatura *light* algunas de las producciones

⁶²⁷ El Postboom, también conocido como postvanguardia, hizo renacer la literatura testimonial a finales de los años setenta e inicios de los ochenta. Incursionaron en ella: Elena Poniatowska, Rigoberta Menchú / Elizabeth Burgos, Domitila Barrios de Chungara / Moema Viezzer, Laura Valenzuela, Marta Traba, Ángeles Mastretta, Isabel Allende.

⁶²⁸ La crítica señala que la novela *La casa de los espíritus* de Isabel Allende [1982] inaugura el postboom, mientras la novela *Como agua para chocolate* [1989] de Laura Esquivel, aparentemente, lo clausura.

⁶²⁹ A juicio de Jean Franco, las novelas rosas pueden representar una versión del feminismo, en la medida en que proponen la liberación de las mujeres a través de mecanismos como la victimización o los personajes femeninos que ostentan poder. Cfr. María Ángeles Cantero, *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de «ser mujer»* (España: Editorial Universidad de Granada, 2004).

de estas autoras, se argumenta que además de poseer contenido «ligero»⁶³⁰ (insustancial, frívolo, sin pretensión estética), su éxito de mercado evidencia que se trata de un producto fácilmente digerible, por tanto carente de valor literario. Estigmas que cercenan la figura autorial femenina y obligan a legitimar su lugar.⁶³¹

Puede que algunos de los intereses del postboom tocan a la puerta de la escritura de Jurado (lugar de la memoria, configuración subjetiva-autobiográfica, visión testimonial del peronismo), mas su fuerte enraizamiento en la tradición literaria y aristócrata que marcó a la generación anterior a la suya, sumado a su empeinado propósito de esculpir su corpus autorial a partir de la imagen de Victoria Ocampo le impiden asistir a las búsquedas de su propio tiempo, o al menos, hacerlo desde el mismo sitio. La mirada de Alicia proyectada hacia el pasado brinda la sensación de haber equivocado su tiempo. Ello explica en gran medida porque flota en el limbo literario latinoamericano, pese a su labor académica y su arduo esfuerzo por crear-unirse a una tradición literaria femenina.

2.3. Coda: claves dialógicas

Esta sección capitular parte de la premisa de que todo ejercicio literario es histórico *per se*. Su proceso de creación-producción-recepción forma parte de una dinámica dialógica de fenómenos y narrativas cuya interacción teje una red ideológica-discursiva que determina no sólo la «morfología» de sus escrituras, sino también sus condiciones. A razón de ello, la aproximación a las autobiografías-memorias de Victoria Ocampo, Norah Lange y Alicia Jurado exige analizar los hilos histórico-literarios que paulatinamente se entrecruzan para perfilar no solo sus textualidades, sino también sus corpografías autoriales. En respuesta a ello, este capítulo traza líneas de continuidad entre determinadas prácticas escriturales

⁶³⁰ Algunos de los recursos discursivos recurrentes se hallan presentes en la comunicación de masas y suelen coincidir con la expresión estereotipada de lo «femenino»: recetarios de cocina, diarios, cartas, canciones sentimentales, novelas de folletín.

⁶³¹ En defensa de estas autoras-obras, Susana Reisz manifiesta que esta escritura elige inscribir la experiencia sexuada y marginal de las mujeres a través de estrategias discursivas que participan de los condicionamientos patriarcales porque ello posibilita resemantizarlos. Mientras tanto la filiación a la cultura popular apunta hacia la formación de un nuevo público lector que pueda identificarse con ella. Asimismo, advierte que quizás las escritoras « (...) que practican el juego de la impostura para sacudir la rigidez de los «géneros canónicos» (en todos los sentidos posibles de la expresión) son conscientes de que corren el riesgo de que lo que ellas conciben como medio de esclarecimiento y de autoafirmación pueda ser leído como simple «gracia» o pose frívola» (Reisz citada por Cantero, *El boom femenino...*, 119).

ejercidas por mujeres en el pasado (así como sus contextos) con la finalidad de establecer los antecedentes histórico-literarios de la autobiografía femenina latinoamericana.

La primera parte del capítulo tiende un puente entre tres prácticas-momentos claves que funcionan como antesala del ejercicio autobiográfico: la escritura colonial conventual, los salones literarios unidos a la literatura epistolar y la profesionalización del escritor en el marco de la modernidad. En cada uno de estos escenarios el interés se centra en definir el vínculo existente entre escritura-mujer-autoría: la oportunidad de acceso al mundo letrado que cada una representa desde sus particularidades (el claustro, los salones, las incipientes ciudades modernas); el control del cuerpo femenino ejercido por el poder, sea la institución eclesiástica, literaria o política: esencialización de los roles sexo-genéricos, donde la maternidad implica incompatibilidad con el ejercicio intelectual-creativo; los mecanismos de exclusión operados por el aparato literario para invalidar la escritura de las mujeres (borramiento, olvido, aislamiento y masculinización del canon; feminización de los géneros: epístolas, poesía sentimental escrita en francés, diarios; fijación y minusvalía de temáticas estereotípicamente denominadas femeninas: espacio privado-interior y el reino de los afectos); las estrategias ideadas por las mujeres para superar las limitaciones sexo-literarias que dan cuenta de las transformaciones sociales que acompañaron su proceso de configuración autorial: las tertulias literarias, el intercambio de correspondencia entre escritoras, la creación de redes de amistad, intelectualidad y sororidad, la incursión en otros géneros literarios, la fundación de revistas y periódicos.

En cuanto a la segunda parte, siempre en consonancia con la genealogía trazada antes, el foco se posa sobre la demarcación contextual e ideológica de la vanguardia, movimiento al cual la crítica y la historiografía literarias adscriben la figura y obra de Victoria Ocampo y Norah Lange; así como el «boom» y el «postboom» en el caso de Alicia Jurado. Tras la revisión de sus pretensiones estéticas, ambigüedades-fluctuaciones políticas y su nómina, surgen interrogantes claves que abren el resto de la sección: ¿existe dentro de estos movimientos espacio para las voces femeninas?, ¿se integran las mujeres-escritoras a las grupúsculos «masculinos» o ellas conforman sus propios círculos?, ¿cómo configura la crítica el cuerpo / autoría femenina de Ocampo, Lange y Jurado?, ¿han variado estas

imágenes a través del tiempo?, ¿de qué modo estas construcciones determinan / fijan la lectura de sus textos autobiográficos?

En aras de responder a ello y configurar el corpus femenino-autorial de Ocampo, Lange y Jurado, se establece un diálogo diferido entre los datos históricos-contextuales, la historia literaria y los estudios críticos atinentes a sus carreras y obras literarias, donde participan también como interlocutores algunos elementos teóricos analizados en el primer capítulo de esta investigación. Aun cuando el material recopilado resulta bastante heterogéneo en los tres casos, es posible perfilar un contorno femenino-autorial-autobiográfico a través de la unión de los siguientes puntos: contraste entre perfil biográfico y «rostros» atribuidos por la crítica, recepción crítica de sus obras, lecturas de su autobiografía, redes y vinculaciones con otras escritoras (es) e intelectuales, posicionamiento político e ideológico (relación con el feminismo). Todos estos datos sumariamente y puestos en relación permiten esbozar más que un simple (auto) retrato de escritora, revelan prácticas de figuración y gestualidad autorial que responden a particulares condicionamientos de ingreso a la esfera literaria (limitaciones, obstáculos, estrategias para enfrentarlo, precio corpo-simbólico, alcances).

Los bocetos de las escritoras argentinas compuestos a partir de estas claves dialógicas extienden una conclusión y una demanda que van de la mano. La primera, tejida entre los pliegues de sus construcciones corpo-autoriales, proclama el carácter y naturaleza política de la escritura autobiográfica femenina latinoamericana en tanto comporta una estrategia de posicionamiento y creación de autoría metaliteraria. La apuesta autobiográfica de Ocampo, Lange y Jurado inscribe un «yo» femenino-autorial intratextual para reclamar su existencia y prolongación en un plano extraliterario, público. Propósito conectado directamente con la petición: volver sobre el texto autobiográfico y reconocer en él esa búsqueda. Tarea que emprenderemos en el siguiente capítulo.

III Capítulo: Cuerpo, escritura y autoría: narrativas del «yo» de tres autoras latinoamericanas

3.1. Escritura autobiográfica: entre la confesión y la impostura

3.1.1. Las marcas de un corpus confeso

Las experiencias humanas son corpóreas, no flotan en abstracción, tocan los cuerpos, los atraviesan. Ello significa no sólo que el cuerpo conforma un registro de ellas, sino también que las experiencias en sí mismas le son constitutivas, hecho que convierte al cuerpo en corpus: texto abierto a la escritura-lectura. Inexorablemente, las experiencias vividas y sus narrativas se adhieren a los cuerpos, los escriben a través de marcas, huellas, cicatrices, referentes, impresiones, patrones, moldes, posiciones, estructuras, cuya superposición arma una especie de palimpsesto. En concomitancia, esta escritura corporeizada se vuelca hacia la lectura de otras experiencias y discursos, es decir, el corpo-texto lee-escibe «su» mundo a partir de su propia textualidad, desde el cuerpo textual que es (o que está siendo).

Los cuerpos funcionan como emisores-receptores-reproductores de textos preestablecidos y dictados por «otros». La dermis del corpus puede alcanzar un grosor considerable, pues las textualidades se superponen unas a otras, algunas anteceden la gestación como sucede con el nombre propio, el sexo, el origen étnico, la nacionalidad; otras se van adhiriendo de manera progresiva y dentro de contextos particulares como parte de un proceso («de») formativo (sistema escolar-estatal, herencia familiar-ancestral), ideología política, religión, estereotipos, creencias, prejuicios, injurias, censura, prohibiciones, tabúes, orden del cuerpo (modales, hábitos, control médico); otras acuden a un llamado desde «lo almacenado» y lo sensorial recuerdos, sensaciones, impresiones, emociones, dolor físico, enfermedad, duelo. Con aparente naturalidad y coherencia estas narrativas «dan forma» a los cuerpos-sujetos, imponen límites y modos de ser (actuar, sentir, desear) en consonancia con las plataformas de poder y sus bandas repetidoras. Operación que teje una red de cuerpos-sujetos que, a su vez, se reproduce-multiplica en toda experiencia humana-social, incluida la literatura.

Al trasladar esta reflexión al estudio literario, en concreto al de la obra autobiográfica de la escritora argentina Victoria Ocampo, resulta pertinente preguntarse ¿cuál es el lugar del cuerpo en la escritura del «yo»? Esta interrogante no sólo convierte el cuerpo en punto de partida, en categoría analítica, sino también anticipa su correspondencia causal con las formas escriturales y las imágenes autoriales desprendidas de ellas. En atención a esto y en pro de desentrañar el vínculo cuerpo-escritura-autoría en *Autobiografía* [1979-1984], esta sección se detiene a rastrear las marcas texto-corporales que emergen de dicha narrativa. Conviene aclarar que si bien lo corpóreo lo abarca todo, metodológicamente resulta inmanejable tamizarlo en la totalidad del texto. Por tanto, este estudio concentra su atención en el análisis e interrelación de las secuencias discursivas donde la experiencia del cuerpo se halla en un primer plano y cuya impresión encarnada permite cartografiar el guion del corpus que resuena en su escritura e imagen autorial.

Sin lugar a dudas uno de los episodios autobiográficos más cruciales que coloca al cuerpo del «yo» en escena lo constituye la primera menstruación. Como si se tratara de una caja china que contiene otras más pequeñas en su interior, el pasaje textual va plegando poco a poco el escenario: el espacio privado, la casa familiar, el cuarto de baño, la desnudez, lo íntimo, lo fisiológico-sexual. La voz del «yo» autobiográfico narra que al encontrarse en el baño descubre una «mancha» roja en su ropa interior, ante el desconcierto que supone no saber de qué se trata, llama a su madre. Ésta acude y, al tomar control de la situación, no depara en la turbación que «esto» le causa a su hija, inscribe «la sangre» como «algo» que ocurre cada mes y que «tienen» todas las «señoritas». Elude nombrar el «flujo menstrual» como transformación fisiológica, le niega un sitio en el discurso, le resta «normalidad», obstaculiza la apropiación y el autoconocimiento corporal. En su lugar, la «mancha» es cubierta por un velo de silencio y ocultamiento, la madre sentencia que no se debe hablar de «esas cosas» delante de los hombres, aunque sí con otras mujeres, pero no con sus hermanas menores.

Todo aquello me pareció insólito, desagradable en grado extremo, y por añadidura humillante. ¿Por qué había que callar eso? ¿Era acaso una vergüenza? ¿Vergüenza por qué? ¿Para quién? Además, ¿qué condenación! Todos los meses. Me sentí, de pronto, como aprisionada por una fatalidad que rechazaba con todas mis fuerzas. ¡Huir! Pero ¿cómo huir de mi propio cuerpo? (...) ¿Por qué se ocultaba eso? Sufría terriblemente porque me obligaban a sentir como vergüenza por algo de que yo no tenía la culpa y que nada tenía que ver con mi voluntad. (...) me sentía presa. Presa de mi cuerpo. De mi cuerpo que

odiaba, porque me estaba traicionando al conducirse de modo imprevisto. Porque algo en él merecía vergüenza (...) No podía deshacerme de mi cuerpo (...). La vergüenza había nacido de palabras oídas, no del cuerpo o de su comportamiento. La vergüenza venía de afuera. Era una vergüenza ajena a mí (...) Me obligaban a desconfiar de mi cuerpo, ese compañero al que estaba amarrada.⁶³²

La voz autobiográfica vuelve (figurativa y discursivamente) a los signos corpo-textuales derivados de este episodio del pasado para releerlos-reescribirlos a través de su relato. Así, cuando la madre resta trascendencia al cuerpo y lo transforma en objeto de silencio y norma, la voz narrativa se lee-escibe desde la vergüenza y el odio. Dupla que se convierte en código de lecto-escritura, nexo vinculante con su propio cuerpo, el mundo y los «otros». La vergüenza, siguiendo a Sara Ahmed, instala una « (...) sensación intensa y dolorosa que está ligada con el modo en que se siente el yo acerca de sí mismo, un sentimiento que el cuerpo siente y que se siente en él»⁶³³ y que invita a expulsarse de sí, a expropiarse porque impera la auto-desaprobación. El «yo» se da la espalda, rehúye de «sí», se mengua.

La colocación del cuerpo como sujeto-objeto del relato autobiográfico opera en respuesta y compensación al veto de silencio impuesto al cuerpo por la línea ancestral materna. El mutismo asignado al cuerpo femenino es reescrito en la narrativa del «yo» como confesión o testimonio: «esto me pasó a mí», «todo ocurrió así». La voz autobiográfica declara que el silencio ordenado a su cuerpo le provoca sentirse exiliada, lanzada fuera de su primer territorio. El pudor que acompaña el «no hablar de eso» tiñe de morbo, malicia, tabú la naturaleza del cuerpo femenino, cuyo sangrado menstrual es concebido como suciedad, misterio y extrañeza, algo digno de mantenerse oculto. El «yo», a través de la escritura, interroga la marca corporal de esta experiencia, su causalidad: ¿por qué me obligan a sentir culpa?, ¿por qué me imponen esta vinculación con mi cuerpo?, ¿por qué «la macula» implica un replegamiento corpóreo?, ¿por qué debo sentirme presa en mi cuerpo, odiarlo, querer huir? Al situar el cuerpo en escena y localizar la causa de su estigma en un «afuera», en una tercera persona plural «ellos», el «yo» se desmarca como origen de la vergüenza, «lava su mancha» y disuelve la mordaza que hasta entonces cubría su boca. El silencio se rompe doblemente: al inscribir la experiencia corporal y al hacerlo a través de la escritura / voz «femenina».

⁶³² Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 52-53.

⁶³³ Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 164.

Cabe apuntar que dichas impresiones corpóreas no son aisladas, su lógica responde a un macro paradigma performativo derivado de la marca sexo-genérica binaria. Por esta razón, cuando el silencio y la vergüenza textualizan el cuerpo femenino, éste desaparece como tal y en su lugar adquiere existencia el corpus que lo borra y suplanta. No existe un sujeto detrás del cuerpo menstruante, pues socioculturalmente la función fisiológica de procrear absorbe su existencia y lo reduce al destino-imperativo de la maternidad (cuerpo como máquina reproductiva). Así, en oposición a lo masculino, el «segundo sexo» adquiere como marca el replegamiento, huella-postura que rebasa los límites de la piel y se prolonga a la asignación del lugar «femenino»: el útero (reproducción), el hogar (hijos, matrimonio, trabajo doméstico), las emociones (mundo interior). Todos ellos espacios de encierro, de replegamiento.

No son escasas las secuencias textuales donde la voz de primera persona coloca en escena «su» vida como resultado del empequeñecimiento impuesto desde afuera. La práctica escritural que figura viajar al pasado para reescribir desde el presente las memorias simula /crea la ilusión de una progresión temporal-subjetiva derivada de la organización secuencial-cronológica. No obstante, al examinar la interconexión entre los episodios cobra forma un patrón corporal que se repite en diferentes escenarios: un corpus plegado. La escritura autobiográfica, aunque articula hechos distintos, calca una vez tras otra el mismo «yo»: atrapado, concéntrico.

La narración despliega, cual guirnalda de papel, la silueta de un «yo» autobiográfico recortado por las tijeras de «lo femenino» y lo burgués. La solvente posición económica de la familia, su alcurnia y costumbres adquieren dentro del relato «yoico» una connotación carcelaria, cuyos barrotes lo conducen, durante su adolescencia y temprana edad adulta, a entrar en crisis y sufrir a causa de la soledad y la incompreensión. Al margen de las ventajas del estatus familiar, la voz enunciativa insiste en acentuar que su cuerpo-vida está marcado por la convergencia y complicidad de dos textos programáticos: clase social y sexo-género. En este espacio estelar orbitan los modelamientos encarnados por el «yo».

Las mujeres de la clase adinerada a inicios del siglo XX, siguiendo una tradición victoriana, reciben educación, no obstante, ésta es «femenina», es decir, cerrada, replegada en todos los sentidos. El «yo» autobiográfico narra que desde niña tuvo institutrices quienes estaban a cargo de enseñarles, a ella y a sus hermanas, inglés, francés e historia, formación a la cual se sumaron las lecciones de canto, piano y baile. Numerosos pasajes de la obra remarcan la severidad y el tedio que representa recibir clases en casa, la disciplina y el ordenamiento del tiempo-espacio-cuerpo que ello supone, pues el hogar se convierte en el centro del mundo, todo ocurre en él, el discurrir de lo cotidiano, el aprendizaje, la recreación. Teñida de aparente estatus y riqueza cultural esta educación opera desde el control de la movilidad, el conocimiento y las redes sociales. La mujer burguesa recibe educación para sumar mérito, «gracia» y «buenas maneras» a su perfil, lo que se traduce en alcanzar ventaja en la carrera matrimonial. Su formación posee como única pretensión garantizar su relocalización, es decir, abandonar el hogar del padre para ocupar-habitar la casa del marido. No hay más alcance, esta educación no posee miras hacia el espacio público, el posicionamiento laboral; todo lo contrario, enraíza, fija, repliega. Por tanto, al corpus silente-menstruante se adhieren dos textos más: negación del saber o saber limitado y espacio privado-doméstico como destino inapelable. Desprendidos de la matriz estructural binaria, los textos-corpus de lo «femenino» encajan en medida perfecta unos con otros hasta el punto de crear una especie de text(o)ura cutánea uniforme, tersa, natural, cuyos poros se hayan cerrados para sí y para el mundo. La voz autobiográfica lo confirma: «Si hubiera sido varón, habría seguido una carrera», decía mi padre de mí (...).⁶³⁴

Vinculada a la educación, la secuencia autobiográfica inscribe otra experiencia-marca que se adhiere al cuerpo del «yo» escritural: el rechazo de su vocación teatral por parte de los padres, quienes siguiendo las convenciones de su clase y época conciben la figura de la actriz próxima al libertino, la cabaretera, la prostituta. La rotunda negación de los padres, eco del estigma social y los ideales proyectados en «una chica como ella», hiere al «yo» que creía haberse encontrado en ese deseo e inclinación artísticos. La censura impresa en su piel resitúa al «yo» fuera de la expresión pública y le ofrece a cambio la posibilidad de

⁶³⁴ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 74.

actuar en el espacio privado, durante las celebraciones familiares. De nuevo acecha el replegamiento.

Las reacciones del «yo» no demoran. Los mandatos e imposiciones generan repetidas crisis anudadas en el resentimiento y el reproche dirigido hacia sus padres, el repudio ideológico a su clase, las ansias de libertad y la rebelión. El guion escrito en su cuerpo (sexo, clase, apellido, religión, nación) le exige encarnar una interpretación a un alto precio y con consecuencias irreparables: «Las absurdas costumbres de la época favorecían espejismos con consecuencias desdichadas. El túnel desembocaba, para una muchacha de imaginación viva, en lo que podía resultarle (o no resultarle, si tenía una suerte descomunal) una prisión y un castigo tremendo e inmerecido: el matrimonio y la equivocación».⁶³⁵

En vista de la imposibilidad de giro, la narración autobiográfica remarca el contorno de un «yo» que, pese a su resistencia interior, se performa desde el modelamiento, la expectativa y la complacencia, cuya mayor prueba lo constituye el contraer matrimonio a los 22 años. Hecho que, sin lugar a dudas, marca un contrapunto en la corpo-textualidad del «yo» y, en su efecto, en la escritura misma. La secuencia narrativa coloca el «yo» autobiográfico en el epicentro de un drama: la alianza que se suponía equivaldría a la libertad y la salida de casa de sus padres significó sólo un traslado carcelario, su nuevo celador (marido) resultaba ser un hombre con quien no tenía compatibilidad y cuya presencia le molestaba. Los celos y las discusiones derivadas del hecho de ser una mujer que «llama demasiado la atención» evidencian el error cometido que se metaforiza en un cuerpo «esposado» obligado a cumplir el contrato matrimonial a costa de su felicidad.

La silueta del «yo» escritural se perfila cada vez más. Sobre las marcas de las cadenas que lo atan al vínculo matrimonial se imprime otra huella: la culpa, cuya raíz se halla en el incumplimiento de fidelidad, al establecer una relación con J., el primo de su marido. Sabiéndose fuera de la norma dictada por el ideal «femenino» y su destino reproductivo, replicado por las creencias y prejuicios de sus padres, los valores aristocráticos, la

⁶³⁵ *Ibíd.*, 81.

educación recibida y los patrones religiosos de su época, el «yo» se asume desde «sí» y para «sí» como adúltera, mujer manchada por la vergüenza y la desobediencia.

Los hombres argentinos, esos hombres primitivos, autoritarios, celosos, «dueños» de la mujer, dividían generalmente a nuestro sexo en dos categorías: las mujeres respetables, madres, esposas, hermanas, etcétera, y las mujeres que no había razón para respetar, hechas para el coito sin consecuencias, mujeres adúlteras, vírgenes locas o directamente prostitutas. En la segunda categoría (adúltera), estaba yo. Es decir, que los hombres se figuraban que era presa fácil (...).⁶³⁶

La autocensura y el juego de clandestinidad que recubre el despertar erótico se quiebra justamente cuando la secuencia narrativa autobiográfica coloca los reflectores sobre el cuerpo-amante, el cuerpo-erotizado, abierto al placer y al conocimiento mutuo. Este es el punto exacto donde lo oculto y lo silente del cuerpo «femenino» se vuelve expresión. Cuerpo y escritura asisten a su encuentro, se reconocen mutuamente: el cuerpo se sabe escritura y ésta, cuerpo. Ambos se miran desnudos, develados en el acto confeso, cuerpo y texto salen a la luz, se hacen públicos. Tal como lo consigna el «yo» escritural al inicio del texto autobiográfico: «Lo que intento escribir se parece a la confesión, porque pretende ser verídico y porque proclama una fe (...)».⁶³⁷ Consideración que guía a examinar el contorno discursivo del «yo» confesor.

El cuerpo confeso entra en escena cuando el «yo» autobiográfico inserta en el discurso una experiencia que no debía ser revelada fuese por mandato, como es el caso de la primera menstruación, o bien, por pudor y culpa, como sucede con la infidelidad. La acción de confesar implica movimiento-transformación, ir de adentro hacia afuera, de lo personal a lo colectivo, del texto-corpóreo al verbo, del pasado al presente, del repliegue a la distensión, de la condena a la liberación. Como antes ha referido este estudio, la confesión se remonta a una tradición filosófica centrada en la obligación de conocerse a sí mismo; principio de pensamiento retomado por la doctrina religiosa del catolicismo por medio del examen de conciencia, el cual inserto dentro de una estructura vertical supone rendir cuentas frente a un superior eclesiástico o ante la divinidad con el propósito de probar arrepentimiento y adquirir la liberación-purificación del alma. Concepción y práctica que colocan los pretextos culpa y pecado en el corpus del confesor y en el epicentro mismo de su realización

⁶³⁶ *Ibíd.*, 144.

⁶³⁷ *Ibíd.*, 19.

discursiva. El cuerpo confeso producido desde un dispositivo de control aspira, a través del acto performativo de la confesión, limpiar la culpa, saldar cuentas consigo mismo o un «tú» (por mandato o defensa).

Una pregunta gravita y cae por su propio peso: ¿cómo se articula el cuerpo confeso en la autobiografía de Victoria Ocampo?, ¿cuál es el lugar de la culpa? Tratar de responder a ello conduce de vuelta a las marcas corpóreas del «yo» autobiográfico analizadas hasta acá, las cuales ahora anudadas alrededor del cuerpo confesor se convierten simultáneamente en motivo y alegato. La voz del «yo» se posiciona «a sí misma» en el relato de vida-confesión como víctima de sus propias circunstancias, como resultado-efecto del modelamiento ejercido por sus padres, a quienes define como «prejuicios hechos carne».⁶³⁸

La relación entre las experiencias narradas y las inscripciones en su cuerpo se sintetiza en el binomio imposición-negación: el «yo» contrae matrimonio porque es el destino trazado para «una mujer» y «sucumbe» al vínculo extramarital ante la imposibilidad de divorcio. De este modo, el «yo» se desmarca de la culpa y la traslada a sus progenitores; no obstante, dicha transferencia no resulta del todo exitosa, a razón del afecto que los une. «El obstáculo ha sido siempre para mí el cariño que le tenía a unos padres con ideas diametralmente opuestas a las mías en lo que se refería a la independencia de la mujer (a su derecho de dedicarse al teatro, pongamos, si sentía vocación; a divorciarse de un marido con el cual no existía posibilidad de entenderse, etcétera».⁶³⁹

En consecuencia, tras señalar a los culpables, el «yo» confeso se retracta. Su concepción de amor⁶⁴⁰ ligada al apego, la excesiva complacencia y la búsqueda de aceptación le impide imputar a sus padres. Por este motivo, redirecciona la culpa, la encausa hacia «sí» y se autoerige como víctima de su propio carácter, asume la responsabilidad de sus decisiones y

⁶³⁸ *Ibíd.*, 140-141.

⁶³⁹ *Ibíd.*, 103-104.

⁶⁴⁰ Ahmed advierte que, en ocasiones, la construcción del amor se asocia a la retórica de la vergüenza. Cuando un sujeto no atiende los patrones o valores de su círculo familiar-afectivo, ello se lee como un acto de deslealtad. El sentimiento de haber fallado y habitar fuera de la norma se traduce en culpa, traición al amor, lo cual se paga con la separación. En esta medida, «la vergüenza se convierte en un sentimiento domesticador y de domesticación. La domesticación de la vergüenza es reveladora. El amor de la familia puede estar condicionado y depender de la manera en que una vive su vida en relación con los ideales sociales» (Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 170).

su gestión emocional. Se reprocha concretamente el haber sacrificado su vida para cumplir a cabalidad lo pre-escrito para «sí», por haber apostado únicamente por la felicidad de sus padres y renunciar a sus deseos.⁶⁴¹

He sacrificado a mis padres convicciones que no debí sacrificar a nadie. El sacrificio hubiera sido, para mí, dado mi carácter, no sacrificarme, sacrificarlos a ellos. Es decir, sacrificar la falsa visión que tenían de las cosas (desde MI punto de vista) aunque esto los hubiera hecho sufrir. Pero fui cobarde por ternura. Y es un defecto que aún persiste en mí. No sé si podré alguna vez librarme de él.⁶⁴²

El fragmento anterior permite redondear un poco más el ejercicio del «yo» confeso, quien se desplaza discursiva y figurativamente del cuerpo-culpable al cuerpo-inmolado. La culpa que reside en el corpus manchado sale de éste y se instala en los «otros» que se hallan fuera; sin embargo, al colocar en escena el amor, la culpa «rebota» y es devuelta al «yo», pero no en igual forma, sino teñida de sacrificio. ¿Qué implica esto? El acto performativo de la confesión permite, tal como la tradición católica lo establece, «lavar» la culpa, hecho que tiene lugar dentro del espacio autobiográfico ya no por concesión divina o eclesiástica, sino por derecho propio. El «yo» confeso estructura a partir de la superposición de experiencias (marcas corporales) una autodefensa que «lo» reescribe como un condenado que ya ha descontado su pena. Ha pagado la culpa en carne propia al sacrificarse por amor a sus padres, tal como se figura lo hace Jesucristo por la humanidad. Con dicho argumento el «yo» remata su confesión y anula toda posible inculpación, pues apela tangencialmente al principio general del derecho *non bis in ídem*, el cual establece que no se puede condenar o procesar a un sujeto dos veces por el mismo hecho. « ¿Era justo que me viera obligada a pagar la equivocación sacrificándole toda mi vida? ¿En nombre de qué? Yo no era católica practicante. Esa religión, con sus dogmas, tal como me la habían enseñado, me repugnaba. No veía en ella sino mutilaciones, y yo estaba contra las mutilaciones».⁶⁴³

⁶⁴¹ La voz narrativa se recrimina el haberse colocado en último lugar. Se achaca el haber renunciado a rehacer su vida al lado del hombre que amaba e incluso llega a sentir pena por no haber contado con la posibilidad de darle un hijo, debido a la clandestinidad y el «pecado» que rodeaba-definía su relación, por anteponer el amor a sus padres, antes que el propio y el de su amante. «Eso es lo que el amor me había enseñado y lo que no podía darme. La inmortalidad carnal era el más prohibido de los frutos (...) Pues sabía que en mi caso no nacerían hijos de mi carne, justamente porque estaba atado por la carne también (a mis padres). Atada por la carne, no por el sexo. Atada por una fidelidad canina, que parece humana en el perro y casi animal en el hombre» (Ocampo, *Darse. Autobiografía...*,195).

⁶⁴² *Ibíd.*, 104.

⁶⁴³ *Ibíd.*, 141.

3.1.2. Espacio autobiográfico: vaivenes y fluctuaciones

Reconocer en la escritura autobiográfica de Victoria Ocampo la inscripción de un cuerpo-«yo» confeso exige revisar de qué modo se imbrican confesión y escritura del «yo» (lo autobiográfico), ¿acaso se homologan ambas prácticas? Paralelo a la narración de las experiencias de vida, la secuencia discursiva abre un espacio reflexivo y bifurcado, uno apunta hacia la examinación de lo vivido y el otro, al ejercicio metaliterario. Precisamente este último sendero anda y desanda el camino de la escritura del «yo», la voz de primera persona que en el nivel narrativo procura perfilarse como sujeto articulado, en éste examina desde dónde, cómo, por qué razón (se) escribe-lee. Del epicentro mismo de este proceso emergen los artilugios del «yo», los motivos de su búsqueda, sus vacíos e inconsistencias. La voz de primera persona del nivel metaliterario de la escritura autobiográfica es el anverso del «yo» lecto-escritural del nivel narrativo: uno lee-escrive al otro y viceversa. Caras de una misma creación.

El I volumen de *Autobiografía* [1979-1984] adscribe el texto como una confesión, un acto de fe, cuya intención descansa en cartografiar la vida como lo haría un electrocardiograma o un cuadro clínico, concepción que deja notar la pretensión de alcanzar o, al menos figurar, un carácter científico, objetivo que busca alejar la propuesta textual de una práctica meramente subjetiva (sobre todo en lo referente a la selección de recuerdos). En línea con ello el texto despliega una serie de mecanismos retóricos que remarcan con insistencia la veracidad del discurso y su apego fiel a las circunstancias reales. Entre ellos destaca la incorporación de material adicional que funciona como «evidencia» de lo vivido-relatado: correspondencia personal-intelectual, «Copiaré algunas de esas cartas, porque juzgo que pueden agregar algo a estas memorias (...);⁶⁴⁴ transcripción⁶⁴⁵ de «notas escritas hace treinta años»⁶⁴⁶ o entradas de su diario.⁶⁴⁷ Recursos a los cuales se suman la remarcación de

⁶⁴⁴ *Ibíd.*, 240.

⁶⁴⁵ Conviene llamar la atención sobre estas notas, las cuales podrían desprenderse de una «agenda de ideas», un diario que podría funcionar como una bitácora que reúne la materia prima de la obra literaria o que constituye un tipo de taller escritural para la autora (Cfr. Cano, «El diario en la Literatura...»; Picard, «El diario como género...»).

⁶⁴⁶ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 25.

⁶⁴⁷ La escritura diarística se caracteriza por el fragmentarismo, la incoherencia textual (debido a la carencia de trama, la espontaneidad y abreviación), así como la inmediatez de su registro, rasgo ligado ilusoriamente a la adhesión a la verdad. Se asume, en apego a su nominalización, que el diario debe ser escrito cada día, mas

lo fidedigno «En las páginas que siguen he anotado detalles –para mí importantes– con toda la fidelidad posible (...)»⁶⁴⁸ y la imposición del recuerdo como acto inconsciente « (...) los hechos recordados son, como dije, y repito, independientes de la voluntad del adulto: responden a una elección para la que el adulto no ha sido consultado. Mi yo consciente no ha elegido la serie de recuerdos que voy a narrar».⁶⁴⁹

Para el «yo» escritural el nudo de la práctica autobiográfica recae sobre su naturaleza probatoria: ¿qué es lo que debe probarse: la verdad del texto o la verdad del sujeto?, ¿son éstas acaso distintas? La designación «Documento» (con mayúscula) propuesta para «su» textualidad parece encerrar una posible respuesta:

Por estos motivos he pensado que así como he dado el título de Testimonios a mis artículos y ensayos, tendría que darle a mi Autobiografía, a mis Memorias, un título prudente: Documento. Documento en la tercera acepción del vocablo (diccionario de la Academia Española): «Cualquier cosa que sirve para ilustrar o comprobar algo».⁶⁵⁰

Este «prudente» renombrar pretende, a través de la generalización con función probatoria, desmarcar lo autobiográfico de lo verdadero para abrirse a lo verosímil, es decir, admitir la invención, el juego retórico, lo figurativo. Partiendo de dicha consideración, resultaría impreciso y arriesgado afirmar que la autobiografía de Ocampo se autodefine a partir de la práctica confesional, pues aunque enmarca desde allí la voz autobiográfica también lo hace desde otras posiciones discursivas que persiguen ampliar-matizar-flexibilizar el rígido molde de la verdad y la referencialidad que pesa sobre la práctica escritural autobiográfica y el «yo» derivado de ella. Sumado al pasaje antes referido el «yo» autobiográfico vuelve a discurrir sobre su lugar de habla, al cual define como «lo parecido a la confesión», no

algunos críticos señalan que «no es necesario ceñirse a la estricta jornada, pues es posible (...) agrupar hechos en períodos más extensos cronológicamente. (...) [Sin embargo, para que sea «válido» debe consignar el acontecer de la vida] sin dejar pasar entre los hechos y la escritura un largo período de tiempo a la vez que esa escritura presenta la misma incertidumbre que el acontecer cotidiano, pues no conoce su evolución» (Cano, «El diario en la Literatura...», 54). Derivado de esta condición se tiende a atribuir mayor grado de subjetividad y credibilidad a los diarios, en contraste con « (...) los dietarios y las memorias, donde impera la referencia a lo externo, el peso de lo ajeno o el trazado de un yo inmerso en un universo estético y cultural e intensamente interiorizado (Caballé citada por Fernando Sánchez, «El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photoshop literario», *Clarín: Revista de nueva literatura*, n.º 95 (2011): 5. Acceso 07 de enero, 2021. https://revistaclarin.com/wp-content/uploads/2011/10/el_diario_intimo.pdf).

⁶⁴⁸ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 24.

⁶⁴⁹ *Ibíd.*, 25.

⁶⁵⁰ *Ibíd.*, 19-20.

exactamente una confesión. La distancia entre los significantes «parecer» - «ser» crea un intersticio que posibilita la entrada de otros significantes, lo que se traduce en nuevos sentidos para el ejercicio escritural que tenemos en nuestras manos.

Estas páginas se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma. No veo por qué ha de ser más fidedigno uno que otro para el diagnóstico de un ser y la época en que le tocó vivir.

No sé si fracasará mi plan, porque, como observa Aldous Huxley, en el arte (y para que la cosa escrita sobre vida ha de ser arte o será nonata) no bastan la verdad, la sinceridad, la voluntad. La perseverancia, la honestidad intelectual: hace falta talento.⁶⁵¹

Descolocar el texto del encierro que supone sin más «ser confesión» abre un espacio para reconocer que el registro de una vida a través de la escritura implica un proceso inventivo que claramente no realiza «la verdad» en / por sí misma ni tampoco la voluntad o intención de quien afirma poseerla. Se requiere talento, técnica, experticia con la palabra, señala el «yo» autobiográfico, quien legitima su posición a través del escritor y filósofo británico Huxley (1894-1963). Este reconocimiento que ensancha el espacio autobiográfico se inscribe en el texto, no por azar, a través de la duda y el figurado empequeñecimiento de la voz yoico-autorial que parece ensayar las palabras «les contaré mi vida, pero dudo de mi talento para hacerlo». El «yo» autobiográfico se retrotrae para compensar la «osadía» de sobrepasar los límites sexo-genéricos (autora con talento) y literarios (autobiografía como texto literario, no confesión). Este recurso reaparecerá a lo largo de la secuencia narrativa y estará al servicio de demarcar la espacialidad textual, o bien, la posición del «yo» autorial, tópico en el cual se profundizará en el siguiente apartado.

El «yo», que en el nivel metaliterario, articula / posiciona el espacio autobiográfico desde el vaivén-fluctuación de varias naturalezas discursivas (confesión, documento, memorias,⁶⁵² arte) traza un puente entre ellas al final de *Autobiografía* [1979-1984], en el V volumen, al inscribir la función escritural del texto.

⁶⁵¹ *Ibíd.*, 19.

⁶⁵² Conviene remarcar que, en reiteradas ocasiones, la narración inscribe-nombra el texto autobiográfico como memorias. Los criterios para decantarse por esta denominación no son esclarecidos: ¿acaso se emplean como sinónimos o existe una alguna distinción?

Como George Sand, yo no trato de hacer una obra de arte o una novela contando esta vida que me atormentará con sus enigmas hasta mi último suspiro. Trato de liberarme. Aquí la palabra «liberación» es sinónimo de alumbramiento. Nacer de mí misma.

Distingamos. Hay dos sentimientos diferentes que me llevan a escribir estas Memorias. Uno es esa necesidad de alumbramiento, de confesión general: es el más importante. El otro es el deseo de tomar la delantera a posibles biografías futuras, con una autobiografía explícita. Keyserling, Drieu, Ortega, Mallea, Waldo Frank y muchos otros han escrito sobre mí, directamente o indirectamente.⁶⁵³

A través de esta entrada el «yo» escritural desestima la inscripción del texto autobiográfico como novela, entendida como obra ficcional, producto imaginativo; y en su lugar, hace orbitar su existencia alrededor de la búsqueda de liberación, lo cual se conecta directamente con uno de los alcances de la práctica confesional, asociada a la purificación de los pecados y el perdón de las culpas. Lógica que, si bien reitera el devaneo tejido por la propuesta autobiográfica (confesión vs. arte; verdad vs. creación), sufre un giro al entrar en escena la metáfora del alumbramiento.

Así cuando el «yo» escritural afirma que «se» escribe porque es movido por la necesidad de liberarse, de nacer de «sí», aproxima dos discursos-acciones (confesión – creación) que a lo largo del texto parecían contrapuestas, pero que confluyen en un mismo cuerpo-texto con igual propósito. Confesar es «sacar a la luz» un cuerpo manchado por la culpa; acción que se homologa a alumbrar: «dar (se) a luz», parir, crear, dar vida a otro ser, ser madre, autora. Liberarse de lo escrito-leído por «otros» en el cuerpo es sinónimo de comenzar a escribir la propia historia de vida, es ejercer la autoría de «sí».⁶⁵⁴ Por ello la disculpa no tiene lugar: « (...) estas páginas (...) me pesan sobre la conciencia y me digo: sería necesario quemarlas. ¿Sabré decir bien lo que tengo que decir? ¿Es esa la cuestión? No intento disculparme, eso iría contra lo que me propongo: liberarme».⁶⁵⁵

La aparente claridad que delinea esta declaratoria se enturbia a causa de la morfología y las limitaciones de la memoria, maraña en la cual el «yo» autobiográfico se sabe envuelto. Al margen de los recursos convencionales que intentan conferirle a la memoria una estructura

⁶⁵³ *Ibíd.*, 338.

⁶⁵⁴ Ejercer la autoría de «sí» se asocia directamente con la segunda función explícita del texto autobiográfico: brindar o, más bien, fijar una imagen y una historia de vida que sirva de base-referente para futuros trabajos biográficos. Acción que pretende tomar ventaja y, hasta cierto punto, control de lo que puedan decir «otros» sobre su figura autorial y trayectoria literaria. Esta función parece atribuirle a lo autobiográfico cierto rasgo documental (antecedente «de primera mano»), aunque claramente no lo sea.

⁶⁵⁵ *Ibíd.*

secuencial y organizada, cuya imagen más ilustrativa quizás sea el álbum fotográfico o el archivo (hoy, en versión digital), su carácter escurridizo escapa a estas formas, básicamente porque no se ajustan a su devenir cambiante. Los recuerdos son dispositivos (piezas de un conjunto mayor), huellas corpo-afectivas grabadas en el cuerpo físico-emocional del sujeto, las cuales al interactuar-participar en la lecto-escritura de las experiencias desencadenan su propia modificación. El fluir temporal y el cúmulo de vivencias operan sobre la percepción del recuerdo, sobre el modo de relacionarse con su marca. No siempre se recuerda del mismo modo; por tanto, cada re-memoración re-escibe el recuerdo. Por ello, contrario a la concepción doxológica, los recuerdos no son sitios estáticos, empolvados; todo lo contrario, implican movimiento, superposición, diálogo, creación.

Internado en el caudal de la memoria el «yo» autobiográfico indaga sobre la naturaleza del recuerdo, cuyas cualidades permean y condicionan su práctica escritural. La atención gira sobre dos puntos que le provocan gran desconcierto: el carácter fragmentario del recuerdo y el sistema operativo de la memoria (la selección de los recuerdos). El «yo» apunta que la memoria actúa y se define desde lo disperso. Su aproximación al pasado se gesta siempre a través de trozos, remilgos y pinceladas de sensaciones e impresiones, como sucede en el sueño y como lo representa geológicamente un archipiélago (título del primer volumen de la autobiografía). El reconocimiento de esta cualidad adscribe la narrativa del «yo» como un texto-cuerpo que, no por saberse mutilado e incompleto, renuncia a intentar articularse.

¿Por qué tal recuerdo y no tal otro? Este es el gran enigma que no ha sido resuelto. Esa elección que se produce, involuntaria como el parpadear cuando se nos entra una nada de polvo en el ojo, ha de estar ligada a la marea baja o alta del inconsciente (¿o subconsciente?), a sus flujos y reflujos. Ha de significar, ha de traducir una naturaleza, una intolerancia para determinadas temperaturas o incitaciones exteriores. Ha de dibujar el carácter de un ser, pues evidentemente recordamos siempre lo que ha causado el mayor impacto o lo que queda asociado a una circunstancia que lleva una máscara.⁶⁵⁶

Siguiendo la voz escritural la operatividad de los recuerdos habla más del «yo» que del funcionamiento de la memoria. El devenir de un recuerdo⁶⁵⁷ atiende profundidades in- /

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, 21.

⁶⁵⁷ La voz textual asegura « (...) los recuerdos en sí no dependen de mi voluntad, no han sido deliberadamente seleccionados. Mi memoria me los impone. Sobre este punto no puede haber duda posible. Ni rastro de *wishful thinking*» (*ibíd.*).

sub-conscientes, postergaciones, expresiones no codificadas, huellas de emociones, impresiones que no siempre conservan el mismo rostro porque se han disfrazado o asociado a otras a través del tiempo, muchas veces como mecanismo de defensa o sobrevivencia. Al establecer una filiación entre las preocupaciones del «yo» autobiográfico antes apuntadas se deduce que si la selección de los recuerdos obedece a motivos subjetivos, la consecuente articulación imaginaria y narrativa sigue también ese patrón lecto-escritural, lo cual ratifica la voz textual: «La interpretación de mis primeros recuerdos depende, desde luego, de lo que yo creo ver en ellos».⁶⁵⁸ Enunciación acompañada de marcas emocionales-subjetivas que sustentan la aparente organización cronológica de los eventos narrativos de su infancia, donde perfilan como vértebras de una columna vertebral: «la indignación causada por la injusticia y la crueldad», la «ternura apasionada por las personas queridas», el gusto por la comida, el miedo, el disimulo, el deleite por la belleza.

A esta complejidad adherida a los recuerdos y, por tanto, al proceso que supone «volcarlos» y ordenarlos para «contar una vida» se une otro fenómeno, esta vez de carácter lingüístico-ontológico: el «yo», el cual desata una fructífera reflexión metaliteraria. El pronombre de primera persona del singular constituye una marca gramatical que recae / rebota sobre el cuerpo-sujeto emisor en el acto mismo de la enunciación. Como toda forma en el lenguaje, «yo» está definido como marca de la diferencia, límite, distancia: «yo» es «yo», porque no es «tú». Su posición en el discurso y en la acción surge a partir de la exclusión del resto de posiciones posibles, hecho que ata al «yo» a su propia condición a consecuencia de la naturaleza sentenciosa del lenguaje y sus formas discursivas.

Ante la pretensión de narrar la vida propia, el lenguaje, en complot con la construcción de las modalidades discursivas-genéricas, despliega un listado de formas predeterminadas histórica y retóricamente, las cuales colocan en una artificial y forzosa correspondencia «verdad» - apego a la realidad - «yo». Orquestadas por esta norma-código que ata al texto-sujeto a un molde, composiciones como las confesiones, diarios, testimonios, memorias, epístolas, autobiografía, crónicas o relatos de viaje adscriben y reducen la lectura / escritura de un «yo» a una determinada experiencia, memoria o pasado, como si ello bastara para

⁶⁵⁸ *Ibíd.*

definir«lo». Es justo aquí donde la posición «yoica» comienza a mostrar un carácter autofágico, castrante. El velo resbala y la arbitrariedad cobra forma, el sujeto escritural que, ilusoriamente y a tientas, se busca o persigue su liberación / creación pronto descubre unos grilletes en sus pies: los lugares del habla (el «yo» y su narrativa).

También a mí me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, no solo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de sí mismo en esa tercera-primera persona que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, lejos de cierta mí misma como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo. Yo no soy «aquello», lo precedero que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo. Soy lo otro. Pero ¿qué?⁶⁵⁹

El alivio referido por el «yo» autobiográfico se desprende de la diferencia existente entre las posiciones gramático-discursivas «yo» - «ella/él», donde hablar desde el lugar de tercera persona singular implica contar con un espacio narrativo (novela, cuento) menos estrecho que el delineado por el «yo», ya que existe licencia para crear y moverse entre lo real y lo ficticio. La rigidez que cualifica el sitio yoico asume la falsa presunción de una proximidad y un autoconocimiento que resultan ser tan solo artificios de una construcción desde el lenguaje, ajenos a la experiencia intra y extra-textuales. Por ello, la voz escritural advierte en su propia corporeidad (cabello, uñas) una distancia que se prolonga hacia la escritura y el saber (se) incompleto. Reconoce algo de «sí» en lo perdido, en el despojo del cuerpo y la experiencia, pero se sabe más que eso: lo «otro», quizás aquello que sin ser «real», tangible o registrable en el lenguaje, también «la» conforman.

Estas inquietudes que azuzan la voz escritural al inicio del texto autobiográfico reaparecen en el quinto volumen *Sur y Cía.*, con un cariz más agudo. Una interrupción (de dos meses) en el proceso de auto-escritura acentúa los inconvenientes que esta práctica comporta y dirige la reflexión hacia el cuestionamiento de ésta con respecto al género biográfico, donde el «yo» se refiere a *Memorias de Adriano* [1951], obra de la escritora francesa Marguerite Yourcenar (1903-1987). Siguiendo la particularidad de este texto que traspasa los límites genérico-discursivos al relatar en primera persona la vida y la muerte de un tercero, el emperador romano Adriano (76-138), el «yo» se percata de la vacuidad que acompaña las formas predeterminadas de escritura y la necesidad de ensancharlas. Ello le permite poner

⁶⁵⁹ *Ibíd.*, 20.

de manifiesto que lo biográfico (el «otro», la lectura del «otro») constituye otra vía hacia el «yo», hacia lo autobiográfico; pues, finalmente en cualquier proceso de lecto-escritura el «yo» y la alteridad siempre están transpuestos, pues se opera desde la naturaleza lingüística, especular, imaginaria.

Si tiene necesidad de Adriano para hablar de ella misma, está bien. Acepto esa manera de ser Marguerite Yourcenar a través de Adriano. Pero nadie quiera hacerme creer que se trata de Adriano «solamente». Adriano es el mármol o el bronce que ha encontrado Margarita para esculpir su estatua. Y a veces para ejecutar ese género de trabajo uno va a buscar, se siente atraído irresistiblemente por alguien que se conduce como nosotros jamás nos hemos conducido y en circunstancias en que nosotros jamás nos hemos encontrado.⁶⁶⁰

La voz autobiográfica admite el traslape «yo» - el «otro» como posibilidad de existencia, como realización, en la medida en que se sabe más que sus propias circunstancias y la suma de experiencias vividas. El «yo» reconoce, en su incompletud corpórea y posición yoica, que no sólo está conformado por lo cerrado (el tiempo pasado, las acciones concluidas, las pruebas referenciales), sino también por lo abierto, lo encarnado por «otro» que el «yo» hubiese anhelado ser, experimentar, vivir. Si bien esto último no se inscribe como verídico y real para el «yo», le es –sin duda– constitutivo y, por esta razón, es «algo» que intentará hallar lugar en el sujeto y su expresión. La conciencia de esto le provoca a la voz autobiográfica cierta preocupación e incomodidad, sostiene que si esto no ocurriera la propuesta escritural sería un tanto fallida, pues no respondería a la naturaleza subjetiva, resultaría forzada:

Y puede ocurrir que en las autobiografías en que la preocupación por la sinceridad es ardiente y manifiesta llegue el momento en que aquel que uno fue se sustituye, sin saberlo nosotros, por el que uno hubiera querido ser. (...) Y al mismo tiempo, si la que fui no está acompañada continuamente por la sombra resplandeciente de la que hubiera querido ser, el todo resultante está como falseado.⁶⁶¹

Al contrastar esta naturaleza con las modalidades discursivas disponibles para decirse, crear (se) (su rigidez, fronteras y exigencias), la voz autobiográfica termina por reconocer en la

⁶⁶⁰ *Ibíd.*, 336. Fragmento que posee como nota al pie: «Mi ensayo sobre T.E. Lawrence es un ejemplo».

⁶⁶¹ *Ibíd.*, 337.

impostura tanto una definición como un mecanismo operativo del arte.⁶⁶² La verdad, como una rémora, vuelve a entrar en el juego, esta vez vestida de artificio.

(...) Margarita es Adriano y Adriano es Margarita. ¿Impostura? Sí. Es impostura la autobiografía tanto como las biografías. Pero ¿quién tiene menos posibilidades de sobresalir en la impostura, el biógrafo o el autobiógrafo? Y si el arte es siempre impostura, ¿qué importa? ¿Mientras es una impostura tiene sabor a verdad? (...) Transformar una emoción no es la suprema impostura, es un milagro que toca a la transustanciación cuando se opera en un gran artista.⁶⁶³

¿Qué pautas lecto-escriturales brinda esta definición metaliteraria de lo autobiográfico?, ¿desde dónde habla y se define el cuerpo impostado?, ¿cómo se asocian cuerpo-confeso y cuerpo impostado?, ¿es la autobiografía una transustanciación?

3.1.3. La impostura como búsqueda de un espacio autorial

La noción de impostura funciona como un prisma a través del cual mirar la confesión yoica. Cuando el «yo» autobiográfico se inscribe desde lo confesional, remarca que el sentimiento de culpa y la autocensura que recaen sobre su cuerpo adúltero lo sumergen en una crisis existencial que procura superar a través de la literatura:⁶⁶⁴ esto es un «no lugar» para lo «femenino». De modo suspicaz la voz escritural relaciona dos marcas genérico-corpóreas que la colocan fuera de la ley (adulterio y escritura) y, por tanto, la vuelven sujeto de confesión-perdón. La pregunta aquí es: ¿el «yo» se declara culpable por acceder a las letras? Definitivamente no. La autobiografía imposta la confesión-narración de una vida para inscribir la autoría del «yo». Propósito manifiesto por la voz narrativa cuando al referir las luchas libradas por sus antepasados asevera: « (...) yo también he tratado de negociar un reconocimiento (...) yo soñé con traer otros veleros, otras armas, para otras conquistas. Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar».⁶⁶⁵ Afirmación que muestra cómo el carácter confeso de la autobiografía adquiere un matiz

⁶⁶² « (...) ¿No es mejor ser al menos consciente y reconocer que el arte es la suprema impostura? La mentira es la facultad artística por excelencia» (Ravel citado por *ibíd.*, 336).

⁶⁶³ *Ibíd.*

⁶⁶⁴ Primero la lectura, luego la escritura. «En esa crisis me puse de nuevo, buscándole explicación a mi drama, a releer La Divina Comedia (of all books!), segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, es decir, del sufrimiento de la condición humana, tendría oculto allí algún consuelo, alguna revelación, algún bálsamo» (*ibíd.*, 166).

⁶⁶⁵ *Ibíd.*, 12.

político: la búsqueda de perdón avanza hacia el reclamo de un sitio dentro de la intelectualidad y el mundo literario, donde la culpa se trueca – tímida y solapadamente – en acto de defensa, en necesidad apologética.

El alegato autorial no se presenta de modo abierto, sino desde la impostura autobiográfica que va tejiendo imágenes, gestos, figuraciones, voces hasta conferirle al «yo» un cuerpo autorial capaz de justificarse por sí mismo. Con un tinte anecdótico e inocente la secuencia narrativa refiere un pasaje de la infancia en el cual el «yo» autobiográfico, movido por el descontento y la rabia, descubre-despierta a la vocación autorial, cuando escribe una carta de protesta contra su institutriz, Miss Ellis, a quien señala como cobarde por acusarla ante sus padres.⁶⁶⁶ La referencia real o impostada de este evento resulta significativa puesto que, al situar en una edad muy temprana la inclinación literaria, articula / crea un antecedente que justifica su posterior ejercicio profesional. La fuerza argumentativa de esta inscripción autorial recibe como contrapeso el impostado vilipendio del «yo» autobiográfico, que por aparente pudor o autoprotección, inserta al final del relato de esta experiencia una nota al pie que reza: «Este fue el comienzo de mi carrera literaria».⁶⁶⁷ La artificialidad de este recurso no recae en el enunciado en sí, sino en su disposición textual que al aparentar empequeñecer-minimizar lo inscrito logra justamente el efecto contrario, enfatiza lo que pretende ocultar: la configuración del «yo» autorial desde lo autobiográfico.

El primer acercamiento a la escritura se traduce para el «yo» textual como un gran alivio. Para la voz narrativa la expresión a través de cartas, modalidad textual asignada a las mujeres con «inquietudes letradas», se homologa a la posibilidad de externar pensamientos y emociones asociados a hechos concretos, como si se tratara de ordenar o armonizar para «sí» lo ocurrido «afuera». Derivado de esta naturaleza, la voz autobiográfica inscribe sus primeras prácticas dentro del espacio íntimo-subjetivo, sin ninguna pretensión de dirigirse a un destinatario o hacer público el texto resultante. Se trata de un ejercicio realizado en

⁶⁶⁶ «Escribí una protesta acusando a Miss Ellis de ser cobarde por «contarles» cosas a mis padres (ser cuentera era algo que yo no toleraba, no en los grandes ni en los chicos); escribí que los ingleses eran cobardes porque querían aplastar a los pobres bóeres; escribí que deseaba una completa victoria de los bóeres en África; escribí que hacía votos por el aniquilamiento del Imperio británico. Finalmente, señalé lo que habían hecho con Juana de Arco, seguramente por algunas cuantas morisquetas que les desagradaban» (ibíd., 36-37).

⁶⁶⁷ Ibíd., 37.

soledad que adquiere cierto efecto terapéutico, catártico: «Escribir por escribir me tranquilizaba (...) era un desquite. La palabra escrita ayudaba a escapar de las injusticias, de la soledad, de la pena, del aburrimiento».⁶⁶⁸ Concebida como acto compensatorio de la realidad, la escritura se convierte en una espacialidad «otra» que se brinda entera como posibilidad de existencia, como creación de «sí».

Este primer esbozo autorial se apoya en otra práctica: la lectura. La trama discursiva vuelve una y otra vez sobre el contorno de una niña-adolescente con ávido⁶⁶⁹ interés por la literatura, el cual se despierta gracias a la educación con sus institutrices y el aprendizaje del inglés y el francés. Así, lo que comienza como una asignación de clase, termina por convertirse en una pasión, un modo de vida. La lectura parece ofrecerle al «yo» escritural un espacio-alcance similar al de la escritura: libertad absoluta, un respiro ante el ahogo de la realidad. «Los libros, los libros, los libros era un mundo nuevo en que reinaba una bendita libertad. Yo vivía la vida de los libros, y no tenía que rendirle cuentas a nadie de este vivir. Era cosa mía».⁶⁷⁰ En este sentido leer representa para el «yo» apropiación, reescritura, proyección en otras vidas-realidades, autoconocimiento, al que no tiene acceso fuera del encuentro con el texto, debido al control ejercido de modo sistemático por sus padres, institutrices, clase social.

Esta noción inscrita en la secuencia autobiográfica, desde una postura en apariencia pueril, se prolonga hacia la configuración autorial del «yo» donde adquiere gran significancia, ya que las líneas faciales de su perfil son trazadas por sus lecturas literarias, así como el grado de identificación, contacto e influencia de sus respectivos autores, a quienes considera sus maestros formativos e incluso más que eso, sus «guías espirituales». En esta línea la autoría del «yo» se erige a partir de la lectura, las obras de «otros» funcionan como espejos en los cuales mirarse para lecto-escribirse. Sustentada en esta proyección la autobiografía enfatiza que el acercamiento del «yo» a la literatura obedece a motivaciones personales, la búsqueda

⁶⁶⁸ *Ibíd.*, 65.

⁶⁶⁹ «A partir de mi adolescencia empecé pues a leer cuanto podía procurarme o cuanto consentían en leerme (...) Conan Doyle, Dickens, Racine, Hugo, Maupassant, Poe, Walter Pater, Verlaine, Lafayette, Molière, Daudet, Wilde, George Sand (Les Romans champêtres), el diario de María Bashkirtseff, Harriet Beecher Stowe, Rider Haggard, Tolstoi (Ana Karenina), Dostoievski (Crimen y castigo), Barrès, el Tristán de Bédier, Musset (...), Loti, Lamartine (poemas), Mme de Noailles (poemas), Shakespeare, Dante (...)» (*ibíd.*, 88).

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, 65.

de respuestas y revelaciones trascendentes. El paradigmático pasaje referido a la lectura de *La Divina Comedia*, de Dante, con la finalidad de hallar salida al conflicto interno tiende un puente que posiciona y justifica el ejercicio autorial.

Yo vivía a Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para nombrarme. Tomaba notas para aprender a leerlo mejor. J. me animaba: «Escribí lo que se te ocurra». Mi primer balbuceo fue en el margen del canto XV del Purgatorio: Babel, publicado (en francés) en *La Nación* del 4 de abril de 1920. Este artículo, como los que siguieron (pese a los elogios de Ortega y de Eugenio d'Ors), torpes y literariamente muy imperfectos, partían de una necesidad del alma, de ninguna manera de una actitud pedante, como lo imaginó Groussac (pésimo psicólogo). Escribía mal, lo repito, como la ignorante que era y soy aún; pero ya estaba pensando entonces lo que pienso hoy (después de haber aprendido algo por haber vivido mucho).⁶⁷¹

En este fragmento la voz autobiográfica realiza el montaje de un escenario autorial a partir de tres actos-momentos concretos: lectura de la obra de «otro» desde las gafas de «su» vida (identificación, necesidad del alma); escritura «ocurrente» / torpe derivada de dicha lectura; autoevaluación del texto resultante (menosprecio, autosabotaje). Esta secuencia discursiva que delinea con detalle el debut literario del «yo» autobiográfico se encarga de difuminar ese trazo en el mismo acto enunciativo. A la (auto) inscripción autorial le sigue la (auto) tachadura, el «yo» luego de tener los reflectores alumbrándole el rostro decide reducirse al máximo, borrarse. ¿A qué obedece esto?, ¿acaso la doble impostación (adscribir la autoría y autorebajarse) es la única vía de acceso del «yo» al espacio autorial?

La red autobiográfica es incisiva al dibujar las facciones de una autoría asediada por los obstáculos, la recalcitrante opinión de la crítica y el rebajamiento autoinfligido. A escena entra un cuerpo-autorial definido por el impedimento de acceso a la escritura debido a la marca sexo-genérica. En esta línea la voz autobiográfica refiere la imposibilidad de leer los títulos de su elección, el conocimiento libresco no era algo «propio» de las mujeres, por lo cual era una actividad vigilada, que dependiendo del texto, debía realizarse de forma clandestina;⁶⁷² las mujeres eran excluidas de los círculos intelectuales, eran consideradas interlocutoras poco o nada «entendidas»;⁶⁷³ derivado de ello se asumía que la entrada de una mujer al mundo literario podía favorecerse o estar garantizada al contraer matrimonio

⁶⁷¹ *Ibíd.*, 168-169.

⁶⁷² *Ibíd.*, 87.

⁶⁷³ *Ibíd.*, 92.

con un hombre de letras,⁶⁷⁴ o en su efecto, contar con un mentor encargado de validar, legitimar, «dar la bendición» al trabajo literario de pluma femenina.⁶⁷⁵ Limitaciones que responden a la imagen social de la escritora articulada en el contexto argentino de los años veinte que, tal y como lo afirma la voz del «yo», coincide con la de la mujer que en esa misma época tomaba el volante de un coche.

En aquellos años, la actitud de «la sociedad» argentina frente a una mujer escritora no era precisamente indulgente. Lo que decía Jane Austen a mediados del siglo XIX seguía en vigencia: «Una mujer, si tiene la desventura de saber algo, deberá ocultarlo tan cuidadosamente como pueda». Era escandaloso, tanto como manejar un auto por las calles de Buenos Aires. Por lo último recibí copiosa lluvia de insultos. Y lo que me gritaban los transeúntes cuando me veían pasar sentada en el auto, con el volante en la mano, lo pensaban cuando leían mis artículos. Pero el público de La Nación no era tan espontáneo como los peatones. Opinaban, sin embargo, lo mismo».⁶⁷⁶

Esta atinente comparación posiciona la conducción y la autoría como «no lugares» para lo «femenino», su ejercicio contraviene el replegamiento impuesto al cuerpo de las mujeres, a través de la maternidad como destino y el mundo doméstico-emocional como habitáculo. Atreverse a «tomar» el espacio público (mundo literario, intelectual, las calles) e intentar ejercer desde allí autonomía y libertad convoca toda artillería para reinstalar el equilibrio.

En este llamamiento al orden interviene otro agente de gran peso que, con grueso pincel, define el contorno facial autorial: el aparato crítico. El «yo» autobiográfico vuelve sobre los comentarios mordaces y lapidarios surgidos a raíz de su primera publicación, desde una actitud revisionista-dialógica, es decir, no asiente a ellos ni los a-cuerpa. Groussac le reprocha la pedantería de escribir desde el género crítico y elegir para ello un texto / autor consagrados, sin contar con el bagaje ni la autoridad literaria requerida, motivo por el cual le sugiere inclinarse por una temática personal, entiéndase «femenina» para aplacar la «picazón literaria».⁶⁷⁷ Connotación somática que instala una doble descolocación: ni el artículo constituye un objeto estético ni su autora posee talento / interés literario, solo se trata de un «brote» pasajero, una simple curiosidad. Esta aniquilación ya había sido anunciada por Ángel, otro de los críticos, quien en una de sus cartas le advierte a la voz

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, 93.

⁶⁷⁵ *Ibíd.*, 177.

⁶⁷⁶ *Ibíd.*, 173.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, 174.

narrativa que la sociedad tendría dificultades para aceptar un comentario literario de la obra de Dante proveniente de pluma femenina, por lo cual la incomodidad ganaría. En su opinión lo más problemático del texto recae sobre la fuerte presencia de la voz autorial, lo «personalizado» que resulta el análisis, de allí la recomendación de leer e imitar a los grandes maestros.⁶⁷⁸

Cabe enfatizar que el «yo» autobiográfico al contornearse como imagen autorial desde la mirada de «otro» (sociedad, crítica) adopta una posición que se presta al cuestionamiento de los juicios emitidos en su contra y a la expresión mesurada de sus desavenencias. El efecto de ello a nivel discursivo y figurativo no alcanza a ser intenso o punzante, dado que la moderación entra a funcionar como una especie de filtro que evita transformar la secuencia narrativa en un ejercicio contraargumentativo que, de modo indirecto, podría trazar un perfil impositivo del «yo», figura que la voz narrativa intenta contener, mantener a raya. Por ello cuando llega el turno del «yo» autobiográfico, éste se posiciona desde las marcas de replegamiento-silencio impresas en su cuerpo «femenino», acto que en apariencia atenta contra «sí» y su objetivo de hallar un lugar. Digo apariencia porque este recurso constituye la clave de su autorepresentación, de su impostura texto-autorial. Finge creer y ocupar el discurso-modelo que ha criticado y del que ha intentado librarse a través del ejercicio autobiográfico, tan solo para poder entrar en la escritura.

En esta línea se circunscriben innumerables pasajes que esbozan el perfil de un «yo» autorial que ni tan siquiera cree serlo. La inseguridad derivada, en gran medida, de la educación recibida y el hecho de saberse en un campo «no apto» para mujeres, bajo el escrutinio y control de una élite masculina que aguarda con sigilo cualquier desliz para descalificar su trabajo, sienta la base de su propio descrédito. Escritos fofos, mutismo,⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ La carta cierra con una propuesta instigadora que se desdice: «Cuando las mujeres empezaron a ir a medio vestir a los teatros y bailes, todo el mundo gritaba; ahora se grita menos y quien grita tiene que gritar contra la sociedad entera. Se trata de un universal estado de cuerpo. Pero usted es la única innovadora que se tutea con los costureros espirituales y, aislada, ofrecerá un estado de alma» (ibíd.).

⁶⁷⁹ «Almorzaba y comía con escritores y gente de mundo. Valéry, Supervielle, Madame de Noailles, Ramón Fernández. Fui a casa de Ravel (...) Y no abría la boca. No le dije una palabra de la admiración que sentía por él. He guardado el corazón ulcerado de rencor hacia mí misma» (ibíd., 184).

dificultad para expresarse,⁶⁸⁰ torpeza, gestualidad infantil, ignorancia, pleitesía desmedida, obnubilación conforman tanto su carta de presentación como el modo de vincularse con la red literaria de su tiempo. De hecho, muchos de los rasgos autoriales del «yo» se dibujan a partir de sus relaciones con diversas figuras del mundo artístico-cultural: Delfina Bunge, Tagore, Ansermet, Virginia Woolf, Le Corbusier, María Maeztu, Ortega y Gasset, Waldo Frank, grupo dentro del cual destacan Keyserling y Drieu La Rochelle, a quienes la voz escritural dedica el cuarto volumen de la autobiografía, titulado –no por azar– «Figuras simbólicas». ¿Qué representan estas personalidades para la imagen autorial?

El binomio Keyserling - La Rochelle, entendido como experiencia-relato, inscribe un giro dentro de la secuencia autobiográfica y, en consecuencia, en la configuración del «yo» autorial. El «yo» experimenta una gran decepción al descubrir que Keyserling, uno de los autores a quien había comenzado a leer en busca de respuestas para su vida personal y por quien había desarrollado profunda admiración, había interpretado el interés intelectual hacia su obra como atracción sexual-sentimental. Y como si ello no bastara él, al saberse rechazado, había arremetido en su contra a través de una cadena de humillaciones asociadas a su condición de mujer⁶⁸¹ y el desempeño como escritora. Al margen de la indignación y la repugnancia que ello le provoca, el «yo» autobiográfico determina que su ambición de ser autora debe sino superar, al menos, enfrentar la limitación sexo-genérica que recae sobre su cuerpo. Debe anteponer sus aspiraciones a las expectativas de los «otros», romper el guion que hasta ese momento había seguido, donde parecía dominar la lealtad a los ideales, la complacencia,⁶⁸² el sacrificio y el amor hacia los otros por encima de la realización de sus

⁶⁸⁰ En una carta dirigida a Keyserling: «Sin duda, no estaré a su altura. Y sobre todo, sobre todo, no olvide que me expreso con dificultad; que en ese sentido soy lo contrario de lo que es usted. Estoy persuadida de que tendré el aire de una imbécil si usted me hace cualquier pregunta» (ibíd., 255).

⁶⁸¹ Incapaz de aceptar el rechazo de una mujer hacia una propuesta sexual, Keyserling interpreta la negación del «yo» autobiográfico como una prohibición autoinfligida, un tabú nacido de la lealtad sexual hacia J.

⁶⁸² El conflicto existencial experimentado por el «yo» autobiográfico al enfrentarse a un compendio de normas con las cuales no comulga y ceder a ellas en nombre o en pago del amor que profesa por sus padres atraviesa toda la narración. Uno de los pasajes que permite visualizar la fuerza y profundidad de ello se muestra cuando la voz narrativa refiere a la muerte del padre. La pesadumbre que le supone dicha pérdida se compensa con el consuelo que le genera el saber que su proceder no puede causarle ningún pesar o daño. La muerte de su padre, por severo que lo parezca, representa libertad. «Estuve obsesionada durante meses, durante años. Pero otra obsesión me abandonaba o quizá iba a abandonarme (porque esos pliegues se borran lentamente): la de causar pena o disgustar. Yo pensaba: «Mi vida no puede ya herirlo. Ahora estoy pagando ese consuelo de su muerte»» (ibíd., 340).

propias ambiciones.⁶⁸³ En este sentido, la desafortunada experiencia / figura representa, dentro de la trama autobiográfica, un viraje que anticipa un renacer simbólico, crédito que el «yo» escritural extiende al escritor francés Pierre Drieu La Rochelle.

La secuencia narrativa teje un puente entre la crisis del «yo» autobiográfico, derivada de la experiencia con Keyserling y la transición de la pasión a la amistad en la relación con J. (su amante), y el encuentro con La Rochelle, a quien inicialmente profesa cierta devoción que nace de la lectura de sus textos, pero que maneja con más cautela debido a su último desengaño. La voz autorial recurre a la figura de La Rochelle para leerse a sí misma en el plano sexo-afectivo, artístico, filosófico, intelectual (aspiraciones). Lo concibe un espejo en el cual mirarse, una guía de la lectura-escritura de «sí». Cuando el «yo» autobiográfico conoce al escritor francés desarrolla una atracción sexual hacia él, pero esto no avanza, pues descubre un desfase entre sus propuestas literarias y sus convicciones, sobre todo con respecto a las mujeres, a quienes considera meros objetos y las clasifica por categorías según su función (donde el «yo» autobiográfico figura como «musa» al servicio de los hombres-artistas como él). De cara a ello, el «yo» escritural desmarca su cuerpo de esta asignación-rebajamiento y traza, a su pesar, un retiro paulatino. Reconoce en su amante un ser misógino, colmado de pesimismo e inestabilidad emocional a causa de la amargura y las dudas existenciales.

La inclusión de la figura de Drieu La Rochelle, teñida de sentimentalismo, volcado hacia el dilema sexo-afectivo de un amor «que pudo haber sido y no fue» y un dramatismo de sesgo testimonial que inscribe su trágico desenlace (suicidio), forma parte de la puesta en escena del «yo» autorial, de su impostura. El ejercicio de ir hacia atrás que supone la autobiografía, le permite al «yo» distanciarse y reelaborar el impacto inmediato que la figura / vínculo de La Rochelle (sumada a la de Keyserling) le causó o pudo causarle, para leerlo-escribirlo

⁶⁸³ «El porcentaje de ambición que ha habido en la composición, en la trama de mi vida, ha sido débil al lado del porcentaje de amor (...) Si hubiera vivido en París (y tenía los medios materiales para hacerlo), si me hubiera consagrado en cuerpo y alma, si me hubiera limitado a escribir en francés, sin importarme un bledo de lo demás, si hubiera aprovechado al máximo mis dones naturales, también habría logrado éxito en el campo de la literatura. A estas horas, quizá habría publicado un libro significativo, si no perfecto. Me he desperdigado, dispersado en vanos esfuerzos (la rutina), he malgastado mis dones. En parte para no dejar este país al que me ligaban diferentes amores (padres, amante, amigos). Porque el amor fue mi vocación primera, antes que el teatro y que las letras» (ibíd., 205).

simbólicamente como propulsor de su carrera profesional y su despertar intelectual, cuya prueba tangible lo constituye la fundación de la revista *Sur* y la carrera intelectual que a ello sucede.

La gestualidad autorial que en ciertos momentos de la secuencia autobiográfica palidece y se desdibuja a causa del (auto) replegamiento, sea impuesto o impostado, adquiere un color e intensidad inusitados. El «yo» autobiográfico alcanza a apropiarse de su propio discurso y cuerpo autorial, refiere la cadena de eventos que permiten concretar el proyecto de la revista: muerte del padre, reunión con Waldo Frank, visita a Estados Unidos, formación de la red intelectual y el consejo editorial, surgimiento del nombre, así como los objetivos literarios, ideológicos y de clase. Al posicionarse desde la creación, desde la maternidad de este hijo-proyecto intelectual, el «yo» autobiográfico reconoce-válida para «sí» el talento-vocación literaria-escritural que «otros» habían inscrito como prohibición sobre su cuerpo «femenino». A través de la práctica de volver atrás en el tiempo y en el recuerdo, el «yo» autobiográfico intenta discursiva y figurativamente unir la imagen de la niña (que a los once años escribe una revista con ayuda de su hermana Angélica y Miss Ellis)⁶⁸⁴ y la autora del presente enunciativo para trazar así una línea de continuidad, consecución y coherencia en su vida-relato.

Así, el parto creativo de *Sur* circunscribe el alumbramiento del «yo» autorial. «En el verano de 1931 nació SUR. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista. Todo lo que dije e hice (y escribí) está en SUR y seguirá apareciendo mientras dure la revista».⁶⁸⁵ Magistral cierre que demuestra a través de la imagen del nacimiento cómo el espacio autobiográfico se convierte en escenario de escritura-lectura

⁶⁸⁴ «El amor por las Letras bajo todas sus formas me había atrapado desde la infancia. Cuando tenía once años, no me contenté con embadurnar cuadernos con diálogos inspirados por la condesa de Ségur; se me ocurrió hacer una revista en inglés, en la que los colaboradores (principalmente yo y mi hermana Angélica, ayudadas por Miss Ellis) firmábamos Snodgrass, Winckle, Pickwick. Miss Ellis se prestaba a fantasías que jamás hubiera permitido Mill. Bonnemason. La revista se limitó a dos números (...) (...) el placer de la lectura no me abandonó jamás y el gusto de la cosa escrita continuó manifestándose bajo la forma de cartas y más tarde en la revista (que arrojé al fuego después de haberla guardado tres o cuatro años, por haberla encontrado demasiado estúpida). Estos antecedentes prueban que el terreno elegido por Waldo Frank (por lo demás él ignoraba esto), para sembrar proyectos de publicación, no era desacertado. Uno no se cura de su infancia. De nuevo iba a ser tentada por la idea de jugar a hacer una revista» (ibíd., 365).

⁶⁸⁵ Ibíd., 373.

del cuerpo «femenino» y la configuración de su imagen como escritora. El «yo» autorial se ha dado vida a través de la escritura, nuestro acto de lectura así lo atestigua.

3.2. Escritura del «yo»: experiencia-experimento en el lenguaje

3.2.1. Cuerpo: normas y corsés

Cuando Judith Butler en *Los sentidos del sujeto* [2015] postula la constitución / existencia lingüística de los sujetos instala tangencialmente la superación de la división cartesiana mente-cuerpo, en tanto presupone que «el lenguaje por sí mismo no puede proceder sin plantear el cuerpo (...) [y aunque intente hacerlo], (...) reaparece de forma espectral y parcial (...)».⁶⁸⁶ Dicha reflexión cobra relevancia pues le devuelve a lo corpóreo un lugar, una representación: no hay lenguaje sin cuerpo ni cuerpo sin lenguaje. Trasladar dicho presupuesto a la lectura analítica de las obras de Norah Lange *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] traza un punto de partida que reconoce estas prácticas discursivas como intrínsecamente corpóreas. Por ello, cuando en ambos casos una voz de primera persona narra sus memorias, también escribe-lee el cuerpo. ¿Qué significa narrar el cuerpo? Todo acto lingüístico en sí mismo da cuenta del cuerpo-texto que lo inscribe. El cuerpo se relata a sí mismo a partir del lugar desde donde se articula el discurso. Conforman el pre-texto o la textualidad que antecede la elaboración del recuerdo y la narración de la memoria, prácticas alrededor de las cuales orbitan las obras en estudio.

Partiendo de este planteamiento teórico, el siguiente análisis se separa con recelo de la crítica literaria de su época que propinó una lectura candorosa, «femenina» y simplista de *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944], considerados una reunión de los más preciados recuerdos de la niñez de la autora. Para ello este primer apartado se centra en cartografiar desde dónde se narra el cuerpo-memorial, cómo las memorias de la voz yoica relatan / delatan el cuerpo y cómo ello se vincula con la búsqueda escritural.

Contrario a lo que podría pensarse, plasmar en el lenguaje la experiencia implica en sí un ejercicio de distanciamiento. El recuerdo de lo vivido no sólo está lejos del sujeto debido al

⁶⁸⁶ Butler, *Los sentidos del sujeto*, 36.

paso del tiempo (olvido, pérdida de detalles, imprecisión, transformaciones subjetivas), sino también a raíz de la interferencia y acumulación de otras memorias que pueden traslaparse, imponer otros modos de lectura y asociación con el recuerdo; y, por supuesto, a causa del desplazamiento que implica moverse de una representación simbólica del pasado a otra en el presente enunciativo. Las dificultades inherentes a la práctica de «definirse» y «darse vida» desde el recuerdo exige tender puentes discursivo-imaginarios para cubrir los baches de la memoria, alcanzar coherencia textual y conciliar el desfase temporal. Ecuación a la cual convendría sumar la motivación subyacente al acto de narrarse.

Tanto *Cuadernos de infancia* [1937] como *Antes que mueran* [1944] están conformados por 82 relatos que presentan de manera fragmentada una serie de experiencias-recuerdos de la niñez. El orden de las entradas no es cronológico, sino más bien libre, arbitrario. Dicha estructura adquiere un matiz distinto en cada obra: mientras, *Cuadernos de infancia* [1937] alude esporádicamente a datos espacio-temporales y nombres propios; *Antes que mueran* [1944] omite todo detalle referencial, la narración no parece dirigirse a un tercero, sino al «yo» que figura contar-se. En muchos momentos, el lector puede «perdersé» porque la voz narrativa elide el sujeto y, sólo al final de la secuencia, consigue descubrir de quién o de qué se trata. Prima el desinterés por registrar el paso de la temporalidad y brindar pruebas que constaten lo narrado.

En contraste con la autobiografía, donde la linealidad temporal-discursiva constituye un eje medular para la figuración de un «yo» que pretende dar cuenta de su vida, *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] renuncian a la tarea ilusa y titánica de narrarse desde la rigidez cronológica. En vez de la continuidad, las obras de Lange apuestan por la profusión de relatos-recuerdos que colman una especie de collage texto-fotográfico, cuyas piezas no persiguen «armar» un rompecabezas, sino preservarse y re-crearse en el acto de escritura-lectura. Los títulos de ambas obras advierten sobre ello: *Cuadernos* denota una libreta de notas, una miscelánea, escritura que registra datos que merecen ser preservados del olvido. Un propósito que acusa de modo performativo *Antes que mueran*, título que al omitir el sujeto «recuerdos» inscribe a la literatura-escritura como lugar de la memoria.

El desplazamiento de la referencialidad y el orden cronológico ceden lugar y protagonismo a las experiencias del sujeto narrativo, las cuales siguiendo a Butler, son irreductiblemente lingüísticas y corporales. La voz articulada desde los relatos memoriales se pone en escena a través de la figura de una niña que experimenta-percibe la realidad desde su primer territorio (cuerpo) y su casa-cosmos,⁶⁸⁷ sitio donde la autoridad de la madre dicta las normas que inauguran su «yo» y mundo circundante. Así, el lector, al entrar en el relato de las memorias, cruza el umbral de la casa para acceder a sitios más íntimos⁶⁸⁸ y atestiguar cómo el espacio se inscribe en el «yo» (cómo la casa natal,⁶⁸⁹ metonimia de la infancia, imprime modos de ser): cómo habita su corporeidad, cuáles rituales lo definen, cuáles impresiones-emociones lo marcan, cuáles discursos lo atraviesan, qué dolores lo acechan.

Cuando la voz narrativa recorre los distintos pasajes-cuadernos de infancia, sus recuerdos ponen en evidencia expresa o de soslayo un cuerpo desconocido. Un cuerpo que pese a ser habitado se presenta distante/prestado a causa del silencio que lo precede. El tabú que rodea lo corpóreo coloca marcas de misterio y morbo codificadas corpo-textualmente a partir del miedo, el pudor, la vergüenza. En la casa familiar, habitada únicamente por mujeres, no se habla nunca de sexualidad ni de las transformaciones corporales al pasar de la niñez a la pubertad, y si ocurre, se inscribe desde el murmullo, como si fuese información clasificada. Así lo que debiera suponer el reconocimiento de las funciones y cambios fisiológicos del cuerpo femenino se reviste de miedo en el mundo del «yo» narrativo. Se teme a raíz del desconocimiento, de la incertidumbre que acompasa ese primer territorio habitado, porque lo que sucede en él no se socializa, se vive en soledad, en silencio.

⁶⁸⁷ «Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es – se ha dicho con frecuencia – nuestro primer universo. Es realmente un cosmos» (Bachelard, *La poética del espacio*, 36). La casa, en tanto espacio, es un valor en sí mismo, un ovillo alrededor del cual se anudan recuerdos-olvidos, tiempos-etapas de vida, generaciones, un punto de referencia por excelencia. Después del cuerpo, nuestra casa es nuestro mundo y con más intensidad durante la niñez.

⁶⁸⁸ Incluso Gaston Bachelard asegura que «los valores de la intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo» (ibíd., 47).

⁶⁸⁹ « (...) la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas (...) [que] ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar» (ibíd., 48). Sin embargo, ésta no se halla ni es recuperable de modo integral « (...) está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí (...)» (ibíd., 94).

Susana y yo, las menores, no éramos suficientemente perspicaces para adivinar el motivo de esos largos cuchicheos. Una tarde las oí hablando de pechos. Cuando lo pienso, comprendo el miedo que habrá sentido [Irene, la hermana mayor], solita, la primera, al ver que su cuerpo se curvaba, que la caja torácica perdía su rigidez, que los senos comenzaban a doler y a moverse imperceptiblemente.⁶⁹⁰

Mas, no sólo el miedo lee-escibe el cuerpo. Las memorias lo transcriben también desde la invención. Ante el mutismo y sigilo de los mayores hacia la sexualidad, la narradora crea para sí y su hermana menor una hipótesis sobre el alumbramiento, cuyo papel protagónico lo desempeña el ombligo⁶⁹¹ en total coordinación con el cordón umbilical. Tras el tinte risible e inocente que, a primera vista, pudiese atravesar este episodio, se halla un cuerpo-sujeto que mediante la formulación de una «verdad propia» transforma el miedo, nexos vinculante con el cuerpo, en un acercamiento «reconfortante». Al margen de la ingenuidad de su teoría, el temor desaparece porque lo corpóreo ha sido significado (aunque sea desde lo imaginario), porque ya no es representado por el vacío ni el silencio. Alejada de lo pueril, la creación discursiva parece inscribirse desde un instinto de sobrevivencia.

La atmósfera taciturna y reservada en la sexualidad contrasta en las memorias del «yo» con los incisivos señalamientos a su cuerpo, en particular hacia su cabello rojizo. Atributo sobre el cual recae un estigma ligado a la exclusión familiar, la belleza y la performatividad de género. Siguiendo la voz narrativa, tanto ella como su hermana Susana se habituaron a escuchar la sentencia: «No son bonitas ¡pero tienen tan lindo pelo!».⁶⁹² En el núcleo familiar el rojo intenso de la cabellera de ambas fue interpretado como una marca distintiva respecto a sus otras hermanas, quienes eran rubias y encontraron en ello motivo para esgrimir burlas e incluso manifestar que probablemente todo se debía a que eran adoptadas. «Susana y yo nos mirábamos y comenzamos a dudar. Nos pareció que el color de nuestro pelo nos separaba de las otras (...)».⁶⁹³ El sentido de no pertenencia subyacente en la broma y la comparación fenotípica de las hermanas descoloca los cuerpos-niñas pelirrojas del cuadro

⁶⁹⁰ Lange, *Cuadernos de infancia*, 17.

⁶⁹¹ «Recuerdo, entre otras cosas, haberla instruido, con toda precisión, sobre el nacimiento de los niños, en tal forma que, hasta los quince años, ese misterio se redujo, para las dos, a un acto tranquilo y simple. Convencidas de que el cordón umbilical era de una trascendental importancia, nos parecía lógico que el nacimiento se produjese por el ombligo, y el hecho de que éste poseyese una especie de nudo, nos persuadía de que bastaba desatarlo para que se distendieran sus pliegues y el niño llegase al mundo sin esfuerzo, sin angustia (...) esa teoría reconfortante nos acompañó hasta una edad en que otras ya lo saben y lo conocen todo» (ibíd., 125).

⁶⁹² Ibíd., 81.

⁶⁹³ Ibíd.

familiar, las envía a gravitar en la periferia. Con el agravante de que este rasgo que las descalifica dentro del clan es, al mismo tiempo, el único que les confiere «belleza», hecho que claramente amenaza con opacar su ostentación.

La marginalidad derivada del exotismo del cabello rojizo alcanza otros niveles en el cuerpo del «yo»-memorial cuando a éste se adhieren marcas asociadas a lo viril (que producen una des-identificación de lo femenino): «Desde que cumplí cuatro años ya me rodeaban del estribillo «No es bonita, ¡pero tiene tan lindo pelo! Parece un varón». ⁶⁹⁴ De acuerdo con la trama de las memorias, si bien la narradora asume la comparación con lo masculino como un cumplido y no admite en ello alevosía ni incomodidad alguna; dicha condición se modifica cuando esa marca en el cuerpo y en el lenguaje le impone un ejercicio performativo, cuando en un acto bochornoso su madre y sus hermanas montan una especie de espectáculo donde la hacen vestir ropa de hombre para demostrar el supuesto parecido.

Una vez abrochados los tiradores, me pusieron un saco y me dejaron, sola sobre la mesa.
 - « ¡Ahora sí que parece un varoncito!» –exclamó la madre, mientras las hermanas contemplaban el resultado de esa nueva indumentaria, aprobándola y sonriendo.
 Los ojos comenzaron a picarme y, de repente, me sentí abandonada y ridícula. Pensé que se proponían exhibirme, hasta que, poco a poco, me fue subiendo un sollozo, el primero, indignado y rebelde. No quería llorar. Me parecía absurdo llorar vestida de hombre y lancé un grito.
 -¡No quiero ser varón! ¡No quiero ser varón!». ⁶⁹⁵

La teatralización del género sexual descrita en este fragmento es encarnada literalmente por el «yo» memorial, quien presionado por la mirada sentenciosa de su círculo familiar se halla forzado a demostrar cómo los atuendos considerados socialmente «masculinos» la convierten sin más en un «él». La puesta en escena se completa cuando el grupo asiente a la transformación y sonríe al comprobar las sospechas de su parecido «masculino». La consecuente reacción de la narradora manifiesta el proceso de decodificación corpóreo-emocional causado por esta humillación, primero aflora el llanto tras sentirse abandonada y saberse objeto de risa; acto seguido, ocupa lugar la indignación de saberse expuesta y, por último, desde la asimilación del rol sexual que representa en ese instante, incompatible con el llanto, las lágrimas se convierten en una expresión que la devuelven a su sitio «femenino»: « ¡No quiero ser varón!». El telón cae.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, 42.

⁶⁹⁵ *Ibíd.*, 43.

Si la voz-cuerpo narrativo es (auto) posicionado desde el «no es tan bonita, excepto por su cabello» y «parece un varón» no sorprende del todo que una de las preocupaciones que rondan sus memorias sea precisamente contravenir dicho marcaje a partir del modelamiento de su cuerpo, poses y conductas. La narradora admite que durante una época estuvo convencida de que la debilidad física constituía el ideal de lo «femenino», admiraba a las mujeres lánguidas que rozaban lo inanimado porque en ellas veía un modelo de perfección. Una noche quiso personificarlo, experimentarlo en carne propia así fuese de modo auto-inducido « (...) me acosté con una mano cerca de la garganta, imaginándome desmayada. Ansiosa por llegar a ser una mujer ideal, me abstuve de respirar y, entrecerrando los ojos, aguardé a que el techo y las paredes comenzaran a girar en torno mío, dulcemente, hasta que sobreviniese el mareo precursor del desmayo».⁶⁹⁶

Aun cuando esta experiencia-memoria puede ser considerada un tanto mórbida, no es de ningún modo fortuita, responde a un guion no menos perturbador: el control y el orden del cuerpo impuestos desde el hogar materno, espacio que opera como banda repetidora de la educación victoriana. *Cuadernos de infancia* [1937], al margen de los juegos y travesuras, inscribe el cuerpo de una niña narradora-narrada desde la norma, el miedo a la censura de los «otros», el auto-cuestionamiento de la gestualidad y el comportamiento en público. La constante aparición de esta imagen en la profusión de recuerdos hace plausibles el impacto y el grado de interiorización corpo-textual de las normas, de lo cual se deriva el pudor y el miedo de poner el cuerpo en evidencia desde otro lugar que no sea lo esperado, repetido, ensayado.

La voz narrativa refiere la zozobra que le supone sentirse observada y a prueba ante los ojos más familiares justo en los momentos en que algo grave acontece y donde se espera de ella condolencia y empatía. Desde el ejercicio retrospectivo implícito en el acto de recordar, la voz textual se reconoce en la incomodidad que recorre su cuerpo al no saber qué hacer con él: acercarse, alejarse, abrazar, mirar fijamente o desviar la mirada, decir algo... Cree que su temor e indecisión pueden inducirla al error y generar juicios en su contra. La idea de ello le produce repelús. Así, cuando el «yo» rememora el fallecimiento de su hermana

⁶⁹⁶ *Ibíd.*, 55.

pequeña Esther, el cuerpo-memorial se narra desde el no-lugar, desde la incapacidad de expresar dolor a través del llanto. El cuerpo normado falla porque no puede interpretar las líneas de su libreto. «No pude llorar, como las otras, ni acercarme para mirarla bien. Tuve miedo de sonreír. Comprendía que, en ese momento, el llanto era la única forma de exteriorizar mi dolor. Pero tenía los ojos secos. Hubiera dado mucho para que una lágrima descendiera por mi cara y la vieran los otros».⁶⁹⁷ La exagerada preocupación por figurar una postura y una expresión acorde con el orden estandarizado del cuerpo la aleja completamente de lo que ocurre en su corporeidad y, por supuesto, de la realidad exterior.

Ello no cobra lugar únicamente en los acontecimientos dramáticos, también en lo trivial, en los rituales diarios del cuerpo. Los recuerdos del «yo» memorial ponen en escena un cuerpo movido por el pudor, por el recelo constante de otras miradas, así sean las de sus hermanas, quienes ejecutan las mismas acciones que él. Dos episodios concretos así lo demuestran. El primero de ellos versa sobre el comer, una necesidad primaria y también un placer. Una vez a la semana el «yo» memorial y sus hermanas tienen acceso a un plato extra durante la comida, alegría que para el «yo» se tiñe de vergüenza porque se siente forzada a esconder su apetencia, pues en su familia no se consiente que el deseo sea evidente, socializable. «Teníamos el pudor del hambre. Si no cedíamos, a veces, ese plato «extra», era por pudor, por el pudor de quien tendría que disimular su entusiasmo. Nuestra hambre era un hambre púdica. Un hambre bien educada».⁶⁹⁸

El segundo recuerdo / experiencia se encuentra marcado igualmente por la vergüenza, esta vez al rezar. La voz narrativa descubre que al orar se siente más cómoda si se coloca de rodillas, pero le genera intranquilidad que sus hermanas lo descubran. Admite que cuando deben persignarse todas juntas, procuran hacerlo mientras las otras no miran, pues sienten miedo de no hacerlo apropiadamente. Dejan de asistir a misa por el temor de no saber cómo proceder, responder a destiempo durante el rito religioso y, a causa de ello, ser blanco de alguna mirada sentenciosa. El pesado guion seguido por el «yo» y sus hermanas termina por consumirlas. Lejos de permitirles socializar y conocer el mundo, la educación recibida

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, 112.

⁶⁹⁸ *Ibíd.*, 158.

crea / moldea cuerpos autómatas, inseguros de sí, cerrados a su propia escucha y deseos. Reconocer que comparte con sus hermanas el miedo y el pudor conduce a la voz del «yo» a no sentirse tan sola, pero no menos triste.

Aun cuando la narradora aprende a actuar en diferentes escenarios (cotidiano, público, privado) e intenta controlar la expresión del miedo que acompaña esa corporeización, hay algo que escapa a ese corsé y se torna inaprensible: la manifestación fisiológica del cuerpo. La naturaleza biológica no conoce de normas convencionales, de «buenas maneras», su expresión es espontánea, como lo evidencia la ruborización. La voz narrativa describe dos panoramas. El más tranquilizador es aquel donde el sonrojarse puede ser presentado. El contar con un margen temporal posibilita echar mano de artilugios que pueden disimular o, mejor aún, hacer pasar inadvertido el «desliz corporal», por ejemplo, el traer los cabellos hacia el rostro y procurar cubrir con ellos la garganta; también, levantarse un poco el cuello del atuendo; o quizás, llevarse con soltura y naturalidad la mano a la cara y la frente. Mas, el otro panorama resulta arrollador, pues sin previo aviso el rubor aparece y deja desnudo, en exposición completa a ese rostro-cuerpo.

Pero otras veces la sangre acudía sin que nada nos [a ella y a sus hermanas] permitiese presagiar su avance repentino. De pronto, ya estaba allí, detenida y visible y clamorosa, y sólo nos era dado abandonarnos a su decisiva invasión porque el rubor se abría paso, descubriendo sitios, satisfaciendo su movimiento de sangre intempestiva, para descender, de inmediato, a su itinerario oculto, dejándonos en silencio, un poco desesperadas, definitivamente tristes.⁶⁹⁹

Empero no sólo esta declaración corpórea le revela al «yo» que el cuerpo constituye una experiencia que rebasa la norma y los corsés. Acostumbrada a mostrar la expresión correcta en cada situación, la voz narrativa de *Cuadernos de infancia* [1937] se enfrenta a un desafío que la pone a prueba y la obliga a admitir que el rostro nunca alcanza a traducir una emoción tal como ésta surge. La narradora repara en ello cuando debe comunicar la noticia del fallecimiento de una persona a quien conocía y se percata de que su visaje no manifiesta la pesadumbre que ello le provoca, pese a ensayar e intentar rememorar algún detalle triste de su vida que le permita alcanzar la expresión coincidente.

⁶⁹⁹ Norah Lange, *Antes que mueran* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1944), 98-99.

Desde la fabulación de la memoria, la voz de primera persona vuelve sobre un hecho que tuvo lugar a sus ocho años, cuando se encontraba cortando un trozo de pan y, por accidente, se hizo una cortadura en su dedo anular que requirió intervención inmediata. El «yo» relata que, durante días mimó su herida, pero conforme fue mejorando y ésta sanó la olvidó casi por completo. Un día, sin querer, rozó esta marca en su piel y ello le produjo un repentino cosquilleo que le recordó la existencia de esa cicatriz, como si a través de esa sensación le gritara « ¡hey, aquí estoy! No te olvides de mí», interpelación que el «yo» memorial traduce para «sí» con una palabra nueva: «Itilínkili».⁷⁰⁰ Aunque este recuerdo puede visualizarse como una candorosa e imaginativa anécdota, para este análisis cobra especial relevancia, ya que coloca los reflectores sobre un «yo» que recuerda-lee-escribe desde la voz-marca del cuerpo parlante (cuya voz, primero sensorial, adquiere una existencia real a través del nombramiento en el lenguaje,⁷⁰¹ del idiolecto). La memoria corpórea encuentra en la escritura del recuerdo un lugar de existencia, al tiempo que el «yo» la reconoce como experiencia constitutiva.

Otros hilos narrativos de *Cuadernos de infancia* [1937] dan contorno a un «yo» memorial que convierte la experiencia corpórea en algo experimental e imaginativo. La narradora se recuerda a sí misma desde el deleite y la diversión de mirar detenidamente a las personas, para luego imaginar sus perfiles por dentro, «Era como si me introdujera en la persona, físicamente, pero sólo en la cara (...) me escurría (...), colocando mi cuerpo adentro de sus rostros para adaptarlo a sus contornos».⁷⁰² Así un día podía ser el rostro del cura párroco y otro, el del médico del pueblo. Si bien este pasaje podría considerarse un juego infantil, la red discursiva no lo circunscribe así, le confiere el rango de costumbre fuertemente arraigada (se menciona que es adquirida a los seis años); es decir, conforma un hábito incorporado, un modo del «yo» para habitarse y ser.

⁷⁰⁰ Lange, *Cuadernos de infancia*, 49.

⁷⁰¹ Este episodio contrasta con uno de los relatos de *Antes que mueran* [1944] en el cual la voz narrativa vuelve sobre el mismo episodio, mas esta vez lo posiciona desde lo inenarrable: «De todos los dolores me pareció el más importante, el menos narrable, el de más arduo olvido. Cuando quise contar, describir ese latido afelpado, comprobé que no era un dolor para ser relatado, sino el dolor más solitario e incurable, el dolor más minucioso y triste, el más recóndito, intocable latido» (Lange, *Antes que mueran*, 57).

⁷⁰² Lange, *Cuadernos de infancia*, 24-25.

El alcance de la proyección imaginaria en el rostro de los «otros» resulta significativo en la medida en que le permite al «yo» abandonar, aunque sea por ese instante, su encorsetado cuerpo para asistir / experimentar una existencia alternativa desde la faz de un tercero; hecho que implica a su vez contar con la posibilidad de definirse a través de otros sitios / posiciones, ya no cercenadas por el miedo y el pudor. La «trasmigración» hacia el «otro» presume acoplarse a los ojos de éste para devolverle al otro-«yo» una mirada desde afuera, propósito que denota la certeza de saberse un extraño para «sí», de ser un expropiado de su cuerpo. Despojado de cualquier viso de ingenuidad y candor esta memoria escritural ofrece de manera magistral una narrativa del cuerpo que encierra en sí misma una propuesta estética y filosófica que recuerda el pensamiento del francés Jean-Luc Nancy recogido en su obra *Corpus*.

Yo soy para mí mismo un afuera. No es simplemente por el hecho, reconocido y repetido desde hace mucho, de que el ojo no se ve a sí mismo, de que el rostro es algo vuelto hacia el exterior y que jamás ve, que jamás se apropia, no solamente el rostro, sino todo el cuerpo. Con la piel, se trata de eso. Por mi piel yo me toco. Y me toco de fuera, no me todo de dentro. (...) Hace falta primeramente que yo esté en exterioridad para tocarme.⁷⁰³

La práctica de conferir un lugar al cuerpo reaparece en *Antes que mueran* [1944] de un modo más audaz porque se inscribe en presencia-relación de «otro». Es decir, lo que en *Cuadernos de infancia* [1937] es una experiencia subjetiva, situada en la imaginación del «yo» y conocida únicamente por él, alcanza aquí otro nivel. La voz narrativa articula su recuerdo a través de la comunicación de sus experiencias-experimentos, es decir, los lleva al lenguaje, los socializa. Se dirige a un «tú» nombrado Teresa, pero el texto no brinda datos referenciales para descifrar de quién se trata. Desidentificación que podría ceder ese puesto nominal a cada lectora / lector.

Sólo necesitas encender la luz y detenerte frente a tu espejo. Luego comienzas a mirarte, sin apuro. Sin ningún apuro. Mientras te miras debes pensar que te estás mirando. Lo piensas profundamente. Puedes decir tu nombre en voz baja, de vez en cuando. ¡Nada más que tu nombre! Mientras te contemplas debes procurar retener todos los detalles de tu cara. Cuando estés segura de no olvidar nada, apagas la luz y regresas al espejo. Entonces debes continuar mirando, a oscuras, el sitio del espejo donde dejaste tu rostro, tratando de recordarlo, esforzándote para que surja entero, detallado, si tu rostro no acude, si ninguna imagen relampaguea en el fondo oscuro del espejo, significa que no te recuerdas porque has entrado, definitivamente en el espejo (...).⁷⁰⁴

⁷⁰³ Nancy, *Corpus*, 95.

⁷⁰⁴ Lange, *Antes que mueran*, 137-138.

Si bien este ejercicio guarda estrecha semejanza con el experimento de *Cuadernos de infancia* [1937], antes referido, existen en él variaciones que dan cuenta del gesto insistente de la voz narrativa por llevar cada vez más lejos el dar sitio al cuerpo. Por ello, aun cuando la práctica vuelve a operar a partir del trinomio rostro-ojos-mirada, el «yo» halla otra vía para su propósito al incorporar en la ecuación el espejo, objeto que crea una imagen duplicada que posibilita el reemplazo de la presencia de un tercero. Pese al avance que supone «auto-doblarse» frente al espejo, la operación se halla a medio camino. Por ello, seguidamente la voz narradora detalla las instrucciones para lograr aprehenderse (proceso que sustituye la proyección imaginaria de *Cuadernos*). En una primera etapa se debe alcanzar a memorizar el rostro a través de la conjunción vista-nombre propio-cognición; la prueba de fuego viene después, en la segunda etapa, donde tras recordar el rostro completo, éste debería surgir en el fondo del espejo. Si esto ocurre, si hay identificación, el rostro del «yo» entra en la especularidad.

Una entrada más osada de *Antes que mueran* [1944] pautó sobre ello. Esta vez el relato figura un «yo» narrativo y un «tú» que se miran en el mismo espejo. Aunque al principio cada quien observa su propia imagen reflejada, luego las miradas se posan sobre los rostros duplicados del «otro», es decir, se produce una cuadratura de la cual se derivan dos «yoes» surgidos de la mirada especular del «otro». La complejidad de este ejercicio al reunir elementos de las otras experiencias-experimentos (la presencia del otro, el espejo) potencia el efecto y los resultados obtenidos en ellas. El «yo» narrativo alcanza a percibir el recorrido de la mirada del «otro» sobre las mejillas y las cejas de su rostro reflejado, lo cual lo conduce a pensar que su cara verdadera y libre no es la que se halla afuera, sino la que está dentro del espejo y teme que en cualquier momento el «yo-que-ya-no-es» dé media vuelta y lo dejé allí dentro. El terror que este pensamiento le supone lo obliga a cerrar los ojos y retirarse: «Fue necesario que ambas nos alejáramos y el espejo quedara vacío, para que yo sintiera tu mirada, de nuevo, sobre mi rostro verdadero».⁷⁰⁵ Este desenlace subraya con lucidez el alcance de este episodio: inscribir el cuerpo desde su propia imposibilidad de identificación, desde su condición tan fragmentada como enigmática: «Algo ve a través de mí cuando yo miro. Veo con un ver que no solo es mío. Veo, y mientras veo, el yo que yo

⁷⁰⁵ *Ibíd.*, 193.

soy se pone en riesgo, descubre que deriva de lo que permanece siempre enigmático para sí mismo (...) y ese enigma [es] una condición de nuestra autocomprensión».⁷⁰⁶

3.2.2. Escritura memorial como espacio de interrogación y búsqueda

La escisión del «yo» narrativo, entendida como condición de lo humano, se prolonga a toda experiencia y registro corpo-subjetivo (sensorial, cognitivo, lingüístico, temporal, espacial), incluido el acto mismo de contarse. No sólo el rostro de la narradora está fragmentado, el discurso de sus memorias también lo está. La opacidad que circunda su cuerpo escapa a toda representación, lejos de constituir una unidad (superficie, sustancia) se convierte en « (...) una ocasión lingüística [que remarca la preexistente] separación del cuerpo de sí mismo que elude su captura a partir de la figura que fuerza».⁷⁰⁷ Ni el sujeto ni su vida pueden ser aprehendidos de manera íntegra, los atisbos, reminiscencias o huellas de lo vivencial llevados al recuerdo (imagen / relato) conforman trozos o esquirlas de un «yo» total que además de inaprensible resulta inenarrable.⁷⁰⁸

Al margen de la pretensión ilusoria de recomponer a través de la escritura de la memoria un «yo», *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] eligen otro puerto como punto de partida. *Ad portas*, desde su configuración estructural fragmentada y el desapego a la referencialidad espacio-temporal, los textos renuncian a armar un rompecabezas «yoico» que saben incompleto, a cambio colocan como centro neurálgico una narrativa volcada hacia la expresión de la imposibilidad de contarse desde el cuerpo y el pasado. Cada uno de los relatos brinda espacio a la búsqueda ontológica y la experimentación estética discursiva, donde memoria y lenguaje constituyen eslabones de un (auto) conocimiento que trasciende la voz narrativa. La lecto-escritura memorial se coloca en el escenario y permite visualizar

⁷⁰⁶ Butler, *Los sentidos del sujeto*, 84.

⁷⁰⁷ *Ibíd.*, 53-54.

⁷⁰⁸ «Las historias no capturan el cuerpo al cual se refieren. Ni siquiera la historia de ese cuerpo es plenamente narrable. Ser un cuerpo es, en cierto sentido, estar privado de un recuerdo completo de la propia vida, hay una historia de mi cuerpo de la que no puedo tener recuerdos» (Butler, *Dar cuenta de sí mismo...*, 59). Butler apunta acá el carácter irrecuperable de las relaciones primarias, el hecho de no poder dar cuenta de una temporalidad previa a la capacidad de autorreflexión, etapa y vacío constitutivo de lo humano.

sus particularidades y vacíos que hacen tambalearse su concepción genérico-discursiva y estatus no ficcional.⁷⁰⁹

La certeza de no poder hallarse entre las piezas de los recuerdos redirecciona o desplaza la atención de los textos hacia la memoria, no como mero comentario o entrada metaliteraria, sino como parte de la construcción narrativa. La experiencia del «yo» no se circunscribe en la escritura sin antes cartografiar en ella la memoria, pues su naturaleza y operatividad crea las condiciones y límites para hacerlo. ¿Qué puede decir ésta del ejercicio escritural?, ¿qué pauta de lectura traza su naturaleza?

Sin mediar ningún pacto de veracidad-confidencialidad *Cuadernos de infancia* [1937] sitúa su primer recuerdo-relato en el marco de una memoria cuya naturaleza entrecortada y borrosa recupera el primer viaje de la voz narrativa junto a su familia, cuando tenía tan solo cinco años: «Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada».⁷¹⁰ Lejos de ser una imagen azarosa, la inscripción de la memoria como un paisaje recuperado a través de la ventanilla empañada de un tren establece un triple distanciamiento. La separación materializada por el cristal de una ventana, su efecto distorsionador y la pretensión de fijar un paisaje / imagen desde un tren en movimiento (fluir temporal) subrayan no sólo la naturaleza escurridiza de la experiencia-realidad, sino también la imposibilidad de asirla y traerla al presente escritural. Pasaje inaugural que se transforma en metáfora de la relación con los recuerdos.

A la opacidad⁷¹¹ de la memoria se suma la incompletud que abraza los recuerdos y a quienes los habitan. La voz narrativa de *Antes que mueran* [1944] alude a la muerte de su padre, a quien pierde cuando apenas es una niña, los ensayos por aprehenderlo le resultan fallidos y nada consistentes, pues la imagen y los gestos paternos además de dispersos se

⁷⁰⁹ «El hecho de que no haya una reconstrucción narrativa final o adecuada de la prehistoria del yo hablante no significa que no podamos contarla; solo significa que en el momento de narrar nos convertimos en filósofos especulativos o escritores de ficción» (ibíd., 110).

⁷¹⁰ Lange, *Cuadernos de infancia*, 9.

⁷¹¹ « (...) la autorrepresentación nunca puede ofrecer un relato completo o adecuado de aquello que la anima, entonces todo relato de mí mismo que pueda ofrecer siempre estará marcado por la opacidad. Pero si no hay tacto, entonces no hay relato» (Butler, *Los sentidos del sujeto*, 67).

hallan agrietados en su memoria. Los concibe prestados, lejanos porque muchos se desprenden de las vivencias, historias y fotografías que su madre⁷¹² le ha compartido y no asiente a la falsa ilusión del montaje de su recuerdo.⁷¹³ El acto de recordar no crea proximidad a la figura del padre, al contrario, acentúa la pérdida y coloca al «yo» frente al carácter irrecuperable de la existencia y de los seres que por ella transitan. La narradora, que bien podría impostar o crear una imagen a partir de los fragmentos dados⁷¹⁴ por «otros», se decanta por plasmar su resquemor hacia la naturaleza propia de la memoria y enmarcar, desde allí, el remilgado recuerdo del padre: «Si hubiésemos podido prometerle algo, o realizar algo que le conceda un sitio en cada día; no esta intercalada realidad que es su recuerdo y que tampoco es un recuerdo completo, sino construido por detalles que nos dan los otros, pedazos que nos entregan para perfeccionarlo».⁷¹⁵

Cada vivencia que la voz narrativa lleva a la escritura es colocada frente al ejercicio de la memoria. El recuerdo es sometido a un interrogatorio: ¿qué lo produce?, ¿qué lo evoca?, ¿cómo se conserva? Si bien los textos no brindan respuestas categóricas a esto, el ensayo-experimento de volcar el recuerdo en la escritura se convierte *per se* en un intento de dar respuesta a ello. Para la voz narrativa de *Cuadernos de infancia* [1937] los recuerdos no aparecen simplemente de la nada, pueden fingir agolparse o llegar sin invitación, pero en realidad poseen una carga emotiva que los interconecta y esto es –en gran medida– lo que

⁷¹² La narradora inscribe el recuerdo de su padre a partir de la distancia y el eco de otras voces, en específico la de su madre. La escritura no intenta fabular su figura. «Algunos años más tarde comencé a enorgullecarme de su nombre, pero cada respeto nuevo que su recuerdo me imponía, pasaba por la madre, y aun sintiéndolo lejos, desconocido, descendía familiar y dulcificado hasta en sus gestos más cotidianos. Cuando miro su retrato pienso que no lo conozco, pienso que no me conoce. Su muerte construyó diferentes destinos» (Lange, *Cuadernos de infancia*, 105).

⁷¹³ Tal como expone Judith Butler: «(...) mi relato comienza *in media res*, cuando ya han ocurrido muchas cosas que me hacen posible y hacen posible mi historia en el lenguaje. Siempre recupero, reconstruyo y me encargo de ficcionalizar y fabular orígenes que no puedo conocer. En la construcción de la historia me creo de otra forma e instituyo un yo narrativo que se sobreañade al yo cuya vida pasada trato de contar» (Butler, *Dar cuenta de sí mismo*, 60).

⁷¹⁴ Las memorias no se construyen exclusivamente a partir de experiencias personales, muchas son tamizadas por el discurso de «otros» que vivieron con mayor proximidad / intensidad determinado acontecimiento. La voz narrativa de *Cuadernos de infancia* [1937] alimenta el recuerdo-imagen de su hermana menor Esthercita a través de la mirada-relato de su madre, el cual acude tan solo con pronunciar su nombre: «Los años me van separando de su nacimiento, del regocijo siempre nuevo a que me habituó, de su muerte tan a destiempo, tan apurada. Pero su nombre –aún hoy– lo remueve todo, de golpe, y compruebo cómo, al lado de su figura pequeña, la madre recupera, desde tan lejos, los gestos que acaso fluyen con más fuerza, desde ella hacia mí» (Lange, *Cuadernos de infancia*, 71).

⁷¹⁵ Lange, *Antes que mueran*, 171.

los trae al presente. El vínculo emocional establecido con determinado acontecimiento (en su discurrir o a través del tiempo) constituye la huella o estímulo que activa la musculatura memorial. El sentimiento es lo que anima el ingreso en la autorrepresentación lingüística,⁷¹⁶ el recuerdo no es independiente ni le pertenece al pasado, sino a la emoción⁷¹⁷ que lo ovilla a su alrededor, que atiende a su llamado.

La narradora de *Cuadernos de infancia* [1937] inscribe las noches de los sábados desde un vínculo afectivo asociado a la ternura⁷¹⁸ y la inocencia de la niñez. El «yo» memorial revive desde esos sentimientos⁷¹⁹ la experiencia de esas noches en las que tomar un baño caliente, beber leche y conversar con sus hermanas, hasta la madrugada, se convertía en una especie de ritual sagrado, una imagen idealizada de la infancia. «¿Los hechos tuvieron el valor que les presta la memoria? La memoria lejana sólo los recuerda dándoles un valor, una aureola de felicidad. Borrado dicho valor, los hechos ya no se quieren».⁷²⁰ Precisamente, el valor atribuido al recuerdo le confiere, en la textura discursiva,⁷²¹ el rango de experiencia vívida, «verdadera» (lo cual contrasta con el episodio inaugural de las memorias, antes referido): « (...) ninguna reminiscencia revive en mí –con una verdad tan nítida– alcanzándome el sentido perfecto de esa época, como las noches de los sábados. (...) todos los detalles de

⁷¹⁶ Cfr. Butler, *Los sentidos del sujeto*.

⁷¹⁷ Al respecto plantea Ricoeur: «¿de qué se acuerda uno entonces? ¿De la afección o de la cosa de la que ésta procede? Si es de la afección, no es de la cosa ausente de la que uno se acuerda; si es de la cosa, ¿cómo, percibiendo la impresión, podríamos acordarnos de la cosa ausente que no estamos percibiendo? Con otras palabras: ¿cómo, al percibir una imagen, puede uno acordarse de algo distinto de ella?» (Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 35).

⁷¹⁸ «Siento, a veces, una nostalgia tirante, una nostalgia parecida a la que sólo dejan las cosas chiquitas y simples, los acontecimientos más ingenuos. Es el recuerdo de las noches de los sábados, que vienen hacia mí en una gran oleada de ternura y de pureza para alcanzarme la certidumbre de que mi infancia no pudo ser más dulce» (Lange, *Cuadernos de infancia*, 68).

⁷¹⁹ Sin embargo, no todos los recuerdos se anudan a partir de emociones gratas, existen otros que perviven conectados a lo molesto y desagradable. En esta línea, la voz memorial refiere la experiencia de dormir, durante dos largos años, en el salón de la casa en una cama portátil, pues no existían habitaciones disponibles. «De los años transcurridos en la calle Tronador, existen pocas cosas que quisiera olvidar, ya que el tiempo ha suavizado sus contornos amargos o sufridos, pero ninguna distancia consigue disminuir un disgusto que soporté dos años: la cama jaula» (ibíd., 149).

⁷²⁰ Bachelard, *La poética del espacio*, 96.

⁷²¹ «¿El sentimiento es la condición para que aparezca por primera vez el relato del «yo» en el lenguaje? (...) El sentimiento no se muestra al margen del relato del sentimiento, lo que sugiere que el sentimiento toma forma a partir de la exposición autobiográfica. El «yo» no es un mero sí mismo que llega antes al ser que al lenguaje, sino que es designado primariamente, en la cita remitida, como un acto de autorreferencia en el lenguaje, una autorreferencia que no solo es provocada por el afecto, sino que anima al afecto en tal acto» (Butler, *Los sentidos del sujeto*, 63).

esas noches permanecen en mí, sin que ninguna distancia de años aminore su ternura, su calidad inconfundible».⁷²²

Empero, los recuerdos no sólo se hallan asociados a las emociones, también pueden estarlo a los objetos, al nexo que en determinadas circunstancias se establezca con ellos o cómo contribuyan a filtrar las experiencias. Tal como ocurre en un episodio de *Cuadernos de infancia* [1937] cuando al «yo» memorial le comunican el fallecimiento de su padre. La narradora, con diez años, escucha la noticia de boca de su madre, absorta dirige su mirada hacia la ventana, objeto que además de mantenerla conectada a la realidad tangible, logra contener el peso e impresión de ese momento-noticia, cuya marca en el presente lecto-escritural continua siendo inefable, intraducible siquiera a una emoción (exceptuando la expresión de dolor a través del llanto)⁷²³ razón por la cual la voz narrativa lo inscribe desde ese lugar de la memoria.

Yo miré hacia la ventana. Fue como si la viese por primera vez, como advertí, más tarde, que todos, ante un hecho terrible, se agarran de cualquier objeto, el primero que encuentran, y no lo olvidan más. La ventana, con sus cortinas claras, me sostuvo, mientras mis ojos abarcaban todos sus detalles; la caída de los pliegues, el caminito prolijo de las costuras, el lazo que las mantenía abiertas. La muerte de mi padre se estremecía, toda entera, contra la ventana.⁷²⁴

Conviven con las experiencias-recuerdos inenarrables otros rostros de la memoria. Pese a que la voz narrativa parece apuntar en distintos puntos del texto que el recuerdo no alcanza a narrar ni entera ni fehacientemente lo vivido, matiza un poco esta posición al incluir en sus memorias el relato de su bautismo. El «yo»-narrador nota que su madre guarda para sí este episodio con ternura y que al compartirlo con «otros» lo hace como si lo recorriera con frecuencia para conservarlo intacto. Impresión que lo conduce a admitir sin reserva que él hace lo mismo con varias anécdotas de su vida. La voz narrativa ensaya sus recuerdos una y otra vez para evitar que caigan en el olvido. Siendo así nos preguntamos ¿acaso el texto que tenemos en nuestras manos es uno de esos ejercicios, asistimos como lectores a una re-

⁷²² Lange, *Cuadernos de infancia*, 66-67.

⁷²³ «Sentí un tirón en la garganta. Quería llorar. A los diez años se llora por cualquier causa, pero quería llorar con dulzura, para que fuera un llanto separado, distinto de los otros. Quería llorar a propósito, acordarme de muchos rasgos tiernos, para que el llanto me durase más que otras veces. (...) Empecé a llorar. Lloré durante horas (...)» (ibíd., 104).

⁷²⁴ Ibíd., 103-104.

creación?, incluso vamos más allá, ¿qué parte de ese contar es una nueva producción del yo?⁷²⁵ La cara de la memoria que deja entrever este episodio sobrepasa la imagen de «músculo» sin volición, lo muestra como un recurso manipulable a voluntad, una práctica llevada a ensayo, a la interpretación; es decir, con carácter impostado, figurativo.

Un pasaje de *Antes que mueran* [1944] muestra con claridad meridiana la ejecución de esa práctica. La voz de primera persona, situada en su deseo y autocomplacencia, relata el proceso a través del cual imagina-escibe el rostro de una mujer. En primer lugar, organiza los elementos convocados a escena; luego, repasa los detalles de las facciones femeninas; agrega detalles que luego suprime; compara la versión que está creando con ensayos anteriores y realiza las modificaciones necesarias para que guarden coherencia entre sí; otorga «libertad» al recuerdo para que fluya a su ritmo y se ajuste al molde preexistente; finalmente, procede a guardarlo consigo, «adentro», donde permanecerá intacto hasta el próximo ejercicio memorial.

Cuando quiero reconstruirla cumpliendo ese deseo, su recuerdo siempre acontece en esta forma (...) Su rostro fue siempre así. Yo recuperaba una escena casi completa; volvía a quererla procurando agregarle algo que acaso no necesitara y que tal vez fuese su rostro, u otro rostro, y cuando ya me disponía a guardarla, acaso para mucho tiempo, su rostro avanzaba, pálidamente, serenamente, para ordenar los detalles imprecisos. Entonces, segura de que el recuerdo estaba completo, podía guardarlo intacto, imperecedero, con su rostro, con todo su rostro, adentro.⁷²⁶

El fragmento anterior suscribe la memoria a lo inventivo. Los recuerdos no pertenecen al pasado, no están en un sitio tangible donde buscarlos o rescatarlos: son creaciones. Surgen de la convocatoria del presente, del deseo de hacer calzar «piezas» de una experiencia que quizás no existió, pero que convertida en imagen adquiere el estatus de recuerdo vívido («verdadero»), aunque se trate de una representación imaginativa.⁷²⁷ Siendo así, el recuerdo toma la forma metafórica de un cuaderno de notas o álbum fotográfico disponible para su artífice, quien puede releerlo-reescribirlo, modificarlo a placer. Sin embargo, en algunas ocasiones, esta operación se sale de control, los recuerdos amenazan con cobrar vida propia

⁷²⁵ Butler, *Dar cuenta de sí mismo*, 94.

⁷²⁶ Lange, *Antes que mueran*, 32-33.

⁷²⁷ « (...) La imaginación, la memoria y la percepción truecan sus funciones. La imagen se establece en una cooperación de lo irreal y lo real, mediante el concurso de la función de uno y de otro» (Bachelard, *La poética del espacio*, 96).

y habituados,⁷²⁸ a los rasgos atribuidos por su hacedor y anclados al vínculo emocional, reclaman autonomía.⁷²⁹ Hechos que desnudan el carácter lingüístico-ficticio del recuerdo.

De este modo la práctica autobiográfica de la memoria llega a volcarse sobre su propia naturaleza lingüística y la del sujeto que pretende narrar. El acto de escritura del «yo» en su hacer se abre como espacio metareflexivo que alcanza al sujeto mismo de la enunciación, lo envuelve e inscribe en su relación con el lenguaje. En el relato inaugural de *Antes que mueran* [1944], la voz de primera persona remite a las posibilidades que guardan tras de sí las palabras. La voz yoica señala que éstas cambian todo el tiempo, dependiendo de las circunstancias. Al pronunciar determinada palabra, ésta se asemeja a otra. Su efecto, eco o vibración atraviesa otras que encuentran a su paso. «Es como si la arrojáramos al agua y los círculos la fueran dispersando, dándole movimiento».⁷³⁰ El lenguaje implica locomoción,⁷³¹ dinamismo⁷³² y pese a que el «yo» le teme a este atributo, lo ensaya con su propio nombre.

⁷²⁸ El perfil del recuerdo se alimenta de las imágenes que su autora / autor crea y ensaya, no le pertenecen necesariamente al objeto de la memoria. Así lo apunta la voz narrativa de *Cuadernos de infancia* [1937] al esculpir la imagen de su institutriz, Miss Whiteside: «Es por eso que, al recordarla, mientras acaso nos esté escribiendo desde la Isla de Man o alguna aldea remota de Inglaterra, queriéndonos todavía, necesito destacar su figura para que su sonrisa, habituada al recuerdo, se detenga una vez más en el nuestro, si llega a leer su nombre en este libro» (Lange, *Cuadernos de infancia*, 100).

⁷²⁹ El «yo» memorial en *Antes que mueran* [1944] advierte en uno de sus relatos que los recuerdos le crean confusión, pueden llegar a parecerse entre sí, traslaparse con la realidad, a tal punto que « (...) en vez de realizar algo, recordamos que ya lo hemos hecho, y si asimismo lo ejecutamos, no somos nosotros sino un recuerdo quien lo realiza» (Lange, *Antes que mueran*, 198). A esta mezcolanza de planos (real-imaginario) se añade la complejidad de manejar con orden y concierto todas las memorias, de tomarse la molestia de acomodarlas en secuencia. La sobreabundancia de recuerdos obliga a la voz narrativa a renunciar a ese procedimiento, deja que éstos se acomoden a su antojo, es decir, les concede libertad.

⁷³⁰ *Ibíd.*, 7-8.

⁷³¹ La concepción del lenguaje como movimiento atraviesa varias memorias de *Antes que mueran* [1944] para inscribir su poder performático. La imagen literal y figurativa «las palabras lo mueven todo» subraya tanto su capacidad creadora, dadora de orden, como su impacto destructivo y alcance caótico. Las palabras crean realidades y las transforman; generan efectos, consecuencias. Nunca son inocuas. Así lo consigna la voz narrativa al relatar el episodio en el que tan sólo cuatro palabras colocaron su mundo de cabeza: «Se vende esta casa», «sólo es un rectángulo de tela roja, pero lo que estaba quieto comienza a moverse (...)» (*ibíd.*, 12). En esta misma línea la voz narrativa, en otra entrada, se auto-figura «jugando con las palabras», atendiendo su naturaleza itinerante, gitana, escurridiza, el «yo» procura asistir al movimiento de las palabras para luego observarlas anclar lo «real»: «Era como si mirásemos las cosas de abajo hacia arriba, alegremente al revés, mientras procurábamos verificar cómo las palabras se interponían entre nosotros (...) A veces, aun sabiendo que era peligroso, alguna palabra conseguía aferrarse a su huidizo borde y nosotros la recogíamos para extraerla (...)» (*ibíd.*, 87-88).

⁷³² Como contrapunto, el lenguaje entendido como ejercicio del poder también posee la cualidad de atar, sujetar, ejercer violencia lingüística a través de la imposición de etiquetas, posiciones, identidades, en sí obligar a «ser» a los sujetos. Al respecto, apunta Judith Butler: «He aquí una forma extraña de pensar el poder, como retención del movimiento, de ver cómo un movimiento se interrumpe o se detiene a través de la

-¿Norah?

Pronunciado por mí, mi nombre cambiaba de sentido, no parecía un nombre. Seguí llamándome:

-¿Norah! ¡Norah!

Mi nombre emergía de mí y regresaba, porque era yo quien me llamaba sin lograr responderme.

(...)

Mi nombre se agrandaba, se internaba en zonas desconocidas, regresaba, de golpe, al fondo de mi misma. De pronto, sentí miedo, segura de que me había engañado, de que me había ocultado misteriosos desenlaces. Me pareció que pronunciar mi nombre a solas era como anunciar un peligro o, peor aún, como si algo, en la oscuridad, me rozara la mano.⁷³³

La voz narrativa que emprende la búsqueda de «sí» en el rostro-mirada del «otro», frente al espejo y en sus recuerdos, prolonga ese cometido hacia el lenguaje y para ello recurre a la marca lingüística que por antonomasia le confiere existencia subjetiva, social: el nombre propio. Designación atribuida por «otros» que contiene un código o patrón de identificación correspondiente con el perfil preestablecido, el cual se configura performativamente en respuesta a la interpelación.⁷³⁴ Es decir, el nombre convoca una imagen que antecede al sujeto y que, a ciencia cierta, quien lo personifica-encarna lo desconoce porque viene de «otro». Ningún sujeto sabe qué o quién atiende al llamado de su nombre. Nadie se llama a sí mismo y si lo hiciera ¿qué o quién debería acudir? He ahí la complejidad del ejercicio propuesto por este pasaje. La voz narrativa pronuncia su nombre y en ausencia de «otro»-externo que lo ajuste a su pre-figuración, la palabra-nombre rebota, comienza a moverse, se agrada y se interna, choca con sitios oscuros, desconocidos. El nombre pronunciado a solas, sin «otro» que lo haga significar se homologa al movimiento total, a la desidentificación. Y ello provoca miedo, porque el sujeto descubre su fantasmagoría. La voz textual no encuentra al «yo», todo lo contrario, lo pierde un poco más. Irónicamente el nombre propio es el término lingüístico más ajeno al sujeto.

La preocupación de la voz narrativa por la opacidad del nombre propio se instala en otros relatos, donde lo compara con el temor experimentado a mirarse al espejo y ser incapaz de recordarse o al no ser reconocida por «otros» a través de su rostro y voz. El «yo» memorial vincula la incertidumbre que le supone desconocer los pormenores que se mueven detrás de

nominalización. El nombre lleva consigo el movimiento de una historia que él mismo detiene» (Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 65).

⁷³³ Lange, *Antes que mueran*, 8-9.

⁷³⁴ El cuerpo « (...) se vuelve accesible en el momento en que nos dirigimos a él, con una llamada o una interpelación que no «descubre» el cuerpo, sino que lo constituye fundamentalmente» (Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 21).

su nombre y que lo vuelven reconocible.⁷³⁵ Por supuesto, «el acto de reconocimiento se convierte en un acto de constitución, (...) [lo que] trae al sujeto a la existencia».⁷³⁶ Si el «yo» equivoca la imagen que guarda de «sí» ante el espejo y si las personas olvidan su voz, rasgos físicos y modo de gesticulación, sería su anulación, tendría que ser memorizado de nuevo para tener existencia. Este hipotético escenario le resulta angustiante, por ello repite para sí «soy yo, soy yo»⁷³⁷ como si a través de esta frase pudiese conjurar su permanencia e inmutabilidad identitaria.

Al extrapolar este episodio-experiencia a toda la obra *Antes que mueran* [1944] es posible visualizar dicha propuesta escritural como una búsqueda ininterrumpida en el lenguaje. Si bien el «yo» narrativo se reconoce en la imposibilidad de aprehenderse y, por ende, narrarse, no renuncia a la idea de aproximarse a un ensayo de la palabra-imaginación que pueda en el acto de la escritura-lectura hacerlo sentir instantáneamente más cercano a «sí». Pese a los múltiples intentos fallidos, plasmados en sus relatos, el «yo» narrativo alcanza a delinear una imagen-sin-nombre que adscribe como «la» única capaz de contener o explicar todo recuerdo sin que en él falte aparentemente nada. Su figuración llevada al lenguaje es «un caballo blanco»:

Con frecuencia lo vislumbraba sin confesarlo. ¡Era capaz de explicar tantas cosas, tantos ocios, tantas tareas realizadas! Hasta su falta de nombre, su nombre aún no deletreado, era un pretexto para pensarlo más, porque me veía obligada a decir «un caballo blanco», sin que ningún recuerdo se equivocara.⁷³⁸

La magnificencia de este supuesto *aleph*-subjetivo contrasta con la llana y trivial imagen del animal, lo cual enfatiza la estrecha limitación del lenguaje (incapaz de abarcarlo todo) y se prolonga a la existencia humana y su expresión. Aun cuando la voz narrativa insista en

⁷³⁵ «Se llega a «existir» en virtud de esta dependencia fundamental de la llamada del Otro. Uno «existe» no sólo en virtud de ser reconocido, sino, en un sentido anterior, porque es reconocible» (ibíd., 22).

⁷³⁶ Ibíd., 50.

⁷³⁷ Enunciado que no altera en lo más mínimo la condición inaprehensible del sujeto en el lenguaje. Tal como apunta Judith Butler al referir a Hegel, «el yo se encuentra repetidas veces fuera de sí mismo (...) Siempre soy, por decirlo así, otra para mí misma, y no hay un momento final en el que mi retorno a mí misma se produzca (...) Los encuentros que experimento me transforman invariablemente; el reconocimiento se convierte en el proceso por el cual devengo distinta de lo que era y, por ende, dejo de ser capaz de volver a ser lo que era. Hay, entonces, una pérdida constitutiva en el proceso del reconocer, dado que el «yo» se transforma merced al acto de reconocimiento» (Butler, *Dar cuenta de sí mismo*, 44).

⁷³⁸ Lange, *Antes que mueran*, 26.

que «caballo blanco»⁷³⁹ posee por entero todo registro de su memoria, que guarda cada detalle del recuerdo, esto resulta intransferible, no es socializable, agoniza en el propio acto de auto-lecto-escritura ¿Acaso no es esta la finalidad última de las narrativas del «yo»?

3.2.3. Autoría: juego, experiencia, creación

En los textos memoriales de Norah Lange la autoría se perfila a través del prisma lenguaje. La búsqueda incesante de una imagen subjetiva conduce al «yo» escritural a ensayar ejercicios que puedan ayudarle a descifrar quién es y la lengua se convierte en una ruta para alcanzarlo. A través de la inscripción de sus experiencias la voz narrativa descubre cómo las palabras organizan su realidad, sentencian cambios, jerarquizan y fijan cuerpos-objetos a un significado. Si bien reconoce en ello el rostro fascista del lenguaje, advierte que éste también constituye movimiento, significado en fuga, posibilidad de lo múltiple, creación. Sin embargo, para percibirlo así resulta preciso distanciarse de su supuesta transparencia y mecanicidad, es clave vivirlo como experiencia, hacer que pase por los sentidos.

Desde el posicionamiento de la voz narrativa la noción de lenguaje como experiencia posee filiación con el ejercicio autorial, en tanto quien rehúye al peso de la designación lingüística y manifiesta sensibilidad, apertura hacia las palabras (las mira, escucha, palpa, les otorga libertad creadora) se convierte en una especie de demiurgo. En esta línea, tanto *Cuadernos de infancia* [1937] como *Antes que mueran* [1944] esbozan una figuración autorial a través de las vinculaciones-prácticas de la voz narrativa con el lenguaje. El primero lo delinea desde la experiencia estética y el juego, la búsqueda expresiva y la elección; mientras el segundo, muestra al «yo» frente a la página en blanco, es decir, en el alumbramiento creativo-autorial.

⁷³⁹ La imagen del caballo blanco aparece antes en *Cuadernos de infancia* [1937], en un pasaje que le confiere valor simbólico-metáforico. La voz narrativa relata que ella y su hermana Susana se preguntaban de niñas ¿qué era lo más triste?, ¿qué figura no humana podría representar-significar esa emoción? A lo cual el «yo»-textual responde que «un caballo blanco hundiéndose en un pantano» (Lange, *Cuadernos de infancia*, 87): «Siempre relacionaba la tristeza con los caballos. Me parecían tan decentes, tan resignados, tan silenciosos. Cuando quería imaginar un dolor grande en algún animal, no pensaba en perros ni en gatos, en las vacas ni en los conejos. Siempre veía un caballo» (ibíd., 86).

Siguiendo la lectura de *Cuadernos de infancia* [1937], el «yo» textual se figura en un nexo con el lenguaje que sobrepasa su uso automático-denotativo y se desplaza hacia el goce estético. La narradora da cuenta de un hábito, juego o pasatiempo con las palabras, el cual consiste en recortar de los periódicos locales y extranjeros aquellas que llaman su atención, las que –pese a ignorar su significado– le producen curiosidad, las que la «mueven» senso y emocionalmente. Ejercicio que demuestra que las palabras están allí para hacerse / hacernos sentir, al margen de su uso convencional-comunicativo.

Las palabras con mayúscula, como TWILIGHT, DISCOVERY, DAGUERROTIPO, LABERINTO, THERAPEUTHIC, me producían, por sí mismas, un entusiasmo y una satisfacción que, ahora, tendría que calificar de estética. (...) Las recortaba, únicamente, para buscar en ellas esa resonancia, un poco difícil, de las palabras menos usuales, de las palabras que siempre me atrajeron más y que viven separadas de las otras.⁷⁴⁰

Lejos de parecer una anécdota infantil, este episodio alcanza a inscribir el vínculo con el lenguaje, la práctica literaria y la figura autorial, donde esta última adquiere lugar en el discurso a través de la marca del tiempo gramatical y el empleo de los adverbios: «que, ahora, tendría que calificar de estética», «siempre me atrajeron». Si bien, el relato podría omitir cualquier valoración y no prolongar la acción al presente enunciativo, pervive una intención ilocutiva que vuelve meritoria la entrada a escena de la narradora-autora para redireccionar dicha experiencia lingüística en su relación con el ejercicio literario y su imagen autorial. Con ávida sutileza este episodio figura la imagen de una niña-narradora con gran sensibilidad estética, cuyo estrecho nexo con el lenguaje augura-explica por qué más tarde se convierte en escritora.

La búsqueda de la resonancia en las palabras «sueltas» de los periódicos es llevada también al diario vivir, a las conversaciones cotidianas donde las palabras tienden a adherirse a los objetos cual rémoras hasta fijarlas como realidades inamovibles. En respuesta a ello, desde un gesto subversivo-desafiante, la voz narrativa adquiere la costumbre de contar las sílabas de las palabras mientras otros le hablan; sin prestar atención al sentido de las frases, busca musicalidad en ellas (las escucha desde otro lugar), les adjudica libertad, acto que traduce para «sí» como desaprehensión y placer. « ¡Cuántas veces perdí el significado de una frase,

⁷⁴⁰ *Ibíd.*, 34.

por esa costumbre de contar las sílabas mientras alguien me dirigía la palabra!».⁷⁴¹ Apartada de la concepción tiesa del ejercicio lingüístico, el «yo» desoye toda denotación y se convierte en interlocutor de las palabras, las escucha solo a ellas, no a quien las emite. Este desplazamiento / posición remarca el carácter dinámico del lenguaje y le permite a la voz narrativa «perder» el significado que la ata a determinada realidad o postura. Así, desde una actitud lúdica y desenfadada, el «yo» da la espalda a la mecanicidad con la cual se acude a la convocatoria del lenguaje, a cambio, atiende su naturaleza y la vastedad que éste, en su fugacidad, ofrece.

La palabra también se brinda a la voz narrativa como espacio expresivo. A los catorce años uno de los pasatiempos predilectos del «yo» es colocarse un chambergo⁷⁴² y subir al techo de la casa de sus padres y, desde allí, literalmente hacerse escuchar. Sin que exista motivo alguno más que el impulso o la necesidad expresiva, sin guion previo, el «yo» dicta-grita desaforadamente un discurso improvisado, ríe con estrépito, vocifera palabras en distintos idiomas, llama a los vecinos, pronuncia con voz estentórea frases entrecortadas y sin sentido. Las reacciones de quienes se asoman a mirar qué pasa solo logran provocar que potencie la voz y acentúe la gesticulación. La representación se prolonga por más de una hora hasta quedarse sin voz, luego desciende y se encierra en su habitación.

A veces inquisitiva, otras, irónica, a los improperios seguían párrafos en inglés, en francés, frases dislocadas (...) los escasos términos italianos y noruegos que conocía, insultos colectivos, una carcajada estridente, un verso amanerado. Si algún vecino incurría en la tentación de desaprobarme o de aplaudir, arreciaban los insultos, mi insuficiencia poliglota, mi gesticulación arbitraria, los golpes contra las chapas de zinc.⁷⁴³

Una lectura obtusa y ligera quizás juzgue este episodio como una manifestación de rebeldía y, por ende, lo reduzca con simpleza a «una adolescente en busca de atención». No obstante, el relato coloca en escena mucho más que eso, delinea la figura de una mujer que al apropiarse de la palabra la convierte en posibilidad de expresión-existencia. Audacia que

⁷⁴¹ *Ibíd.*, 134.

⁷⁴² Designa la vestimenta utilizada por las unidades militares a cargo del general francés Frédéric Armand, conde y duque de Schönberg, quien luchó en la Guerra de Cataluña (1640-1652). El concepto primero denotó la casaca de las tropas; luego, el regimiento creado en Madrid en 1669 y, finalmente, el término se empleó de manera extensiva al sombrero llevado por el ejército.

⁷⁴³ *Ibíd.*, 172.

le supone a la voz narrativa correr ciertos peligros. El «yo» sabe de antemano que su acto deliberado puede causar estrépito, su marca sexo-genérica impone límites que una vez trasgredidos la exponen a la censura y al borramiento desde nominaciones como «loca», «excéntrica». Quizás, por este motivo, en un intento por salvaguardarse, decide llevar un atuendo masculino, que denota rango militar y actitud combativa, sabe que invistiéndose de «hombre» su discurso no resulta vituperable y accede al artificio para impostar su voz. Siendo así, tras la silueta de esta chica adolescente que grita desde los techos despunta la imagen autorial de la escritora que, en el presente enunciativo, se proyecta en esa figura. El relato memorial parece guardar el efecto de un espejo cóncavo.

La figuración autorial reaparece en otro relato de *Cuadernos de infancia* [1937] de modo más directo y quizá, por ello, vehemente. Esta vez la voz narrativa se refiere al vínculo establecido con su compañera de clase, Elvira Cabral. En una oportunidad ambas escriben poemas en el álbum de otra amiga de curso y al intercambiar impresiones sobre el trabajo de cada quien, Elvira, después de leer los escritos de la narradora, le expresa: – «Elegiste lo más difícil, lo que yo quisiera ser. Pero ya tengo todo arreglado».⁷⁴⁴ En cierto modo, Elvira lee en el trabajo de la narradora una declaración que circunscribe la escritura como una elección que, si bien conduce por caminos sinuosos, atiende a la ambición. Algo a lo que ella ha renunciado ya porque tiene todo resuelto. Elvira seguirá el guion social escrito para ella (matrimonio, hijos, domesticidad); mientras su compañera de clase lo escribirá por sí misma, claro, a muy alto precio. Desde el presente escritural la autora irrumpe la elaboración memorial para rematar: «Sólo pude decirte adiós. De un modo u otro, ¿no llegarías siempre a tener la razón?».⁷⁴⁵ Palabras que al unísono confirman la «premonición» de Elvira y validan la autoría subyacente en ella.

Los relatos analizados hasta acá muestran cómo la figura narrativa convierte en experiencia corpo-subjetiva su nexos con el lenguaje, posición de apertura que lo despliega ante sus ojos como posibilidad. Al margen de la rigidez de las palabras, la voz narrativa en su proceso de contar-se se descubre y se perfila desde la otra cara del lenguaje: la libertad. El «yo» narrativo de *Antes que mueran* [1944] asiste al encuentro con el lenguaje en la escritura.

⁷⁴⁴ *Ibíd.*, 133.

⁷⁴⁵ *Ibíd.*

Inmerso en ella, el «yo» se desdobra en su naturaleza narrativa para circunscribir su experiencia lingüístico-creativa y da lugar a su alumbramiento autorial.

La voz narrativa cuenta que, en muchas ocasiones, sin poderlo advertir las palabras acuden a ella sin más e insistentemente le solicitan su atención para entrar a la dimensión textual. No siempre aparecen de forma completa, a veces se develan poco a poco, con timidez o esperan ser reconocidas. Con cierta actitud voyerista las palabras aguardan el momento justo para inmiscuirse «Estaba allí, mirándome, acercándose letra por letra –como una guarda en relieve en torno a mi cuarto–, o al abrir el cajón de mi mesa surgía su vocal más sonora, su sílaba más expresiva y atrayente».⁷⁴⁶ Desde el momento en que esto sucede, la voz narrativa entra en estado de alerta para alcanzar a descifrarla y, una vez logrado, procura concederle un lugar. Aguarda el momento justo para «echarla a volar», no desea que su aparición genere desconcierto o burla por simple capricho. Mas, cuando la palabra se interpone « (...) entre las cosas como si tratara de adjudicárselas, incapaz de resistirme más, yo tomaba un lápiz y escribía la palabra innumerables veces».⁷⁴⁷ Imagen que retrata la escritura como un proceso de sintonía con la palabra, donde ésta antes de llegar a la página en blanco pasa por el espacio corpo-sensorial de su hacedora.

La apertura que supone la práctica escritural, no se limita a las palabras, es extensiva a las memorias. En un episodio que roza lo surrealista, la voz narrativa relata que una noche percibe que alguien la mira, sensación que es confirmada por la aparición de un espectro que recorre su habitación y luego se desvanece solo para advertir la visita de muchos más. De pronto, rasgos de ojos, labios, cabellos, frentes, sonrisas, rostros irrumpen su espacio, desfilan a su alrededor, se acercan, traspasan los muebles, ojean sus pertenencias, ingresan al ropero; parecen buscar algo. Expectante observa cómo se acuestan sobre las páginas de un libro y dictan formas a su pluma. Sin asombro alguno, la voz textual en actitud receptiva acoge sin miramiento alguno esas piezas-imágenes que precisan un lugar en la memoria y en la textualidad: «Y como si esa noche fuese una noche especial, dedicada a ellos, me dejé invadir hasta que el cuarto se anegó, mansamente, de todos los rostros que requerían mi

⁷⁴⁶ Lange, *Antes que mueran*, 194.

⁷⁴⁷ *Ibíd.*, 195.

memoria». ⁷⁴⁸ Desde la sensibilidad y el «dejarse hacer», este pasaje delinea la autoría como un perfil-posición gestado en el proceso de conferir lugar-existencia a lo que antes no tenía, o bien, permanecía en la penumbra o en silencio. La autoría implica ser hacedora, madre, una pequeña diosa.

Un relato en particular de *Antes que mueran* [1944] muestra diáfano este rostro. La secuencia sitúa la voz narrativa en su devenir autorial. Esta vez no hay ningún preámbulo o situación externa al acto de escritura, el «yo» se encuentra frente a la página en blanco. En ese instante lo acecha la duda, ¿cómo llenar ese espacio vacío?, ¿dónde encontrar las palabras? A su memoria llegan muchas, pero todas usadas, gastadas por el uso diario. No persigue esas palabras, sino las nuevas: ⁷⁴⁹ «Ansiaba palabras nuevas que aún no hubiese rozado, que movieran, a lo lejos, zonas recién descubiertas, recién previstas». ⁷⁵⁰ Sabe que éstas articulan otros modos de existencia, representan otras posibilidades y por esto anhela convocarlas a su texto, crear a partir de ellas. Pasa largo rato ensayando, buscando la palabra inicial, esa primera, « (...) la que atrae a las otras, la que posee la clave y el misterio». ⁷⁵¹ De repente acude una imagen olvidada, el fragmento entrecortado de algún día, que interpelado por el acto inventivo, intenta transmitir algo. Atento a esa llegada, el «yo» narrativo, ahora desde su lugar autorial, plasma en la escritura lo que a él acude: « (...) vi ascender su mano por el respaldo del sillón y detenerse, un instante –sin llegar a tocarlo–, junto al rostro dormido. Luego retrocedió con su caricia intacta, irrealizada, difícil de comenzar de nuevo. Entonces escribí esta página por la cual no pasa la palabra que todavía busco». ⁷⁵²

De lo anterior se desprende que para la voz narrativa el ejercicio creativo-autorial se define a partir del ensayo-búsqueda permanentes: ¿cuál es la palabra que se busca o se espera?, Pese a lo agotadora o fallida que esta tarea pueda resultar, la autoría no renuncia a ello; todo lo contrario, se construye desde esa condición. Quizás porque asume la escritura no como

⁷⁴⁸ *Ibíd.*, 189.

⁷⁴⁹ Propósito que hace eco de la búsqueda estética ultrafista, tendencia artística vanguardista de la cual formó parte Norah Lange y que la crítica literaria ha obviado al leer-fijar la lectura de sus memorias.

⁷⁵⁰ *Ibíd.*, 159.

⁷⁵¹ *Ibíd.*

⁷⁵² *Ibíd.*, 160.

destino o hallazgo concreto, sino como un andar, un proceso que oscila entre figurar (se), hallar (se), perder (se), tal como ocurre en las narrativas del «yo».

3.3. Los lugares de la memoria: revisión del pasado

3.3.1. Frente al cuerpo otoñal

Si bien este estudio ha señalado con insistencia la naturaleza textual del cuerpo, no ha profundizado en cómo el tiempo (unido al espacio) inaugura el corpus, le confiere sentidos. La temporalidad, como condición de la existencia, no solo hace posible lo corpóreo como materialidad tangible, también lo marca en dos niveles: lo morfo-fisiológico (edad biológica) y lo simbólico (edad cultural). A partir de la modernidad, la ciencia concibe el cuerpo una máquina regida por la cronologización del ciclo vital y los procesos biológicos: niñez, adolescencia, adultez, vejez. Categorización que ancla los cuerpos-sujetos a distintas funciones-posiciones que organizan la vida socio-política de las sociedades: ingreso al sistema educativo, entrada al mercado laboral, jubilación; paradigma alrededor del cual orbitan otras estructuras-valores como la división del trabajo, la configuración de los mercados, los patrones de consumo, la productividad, la acumulación de capital. Tejido que conduce a asumir el cuerpo «tempo-etario» como construcción social.

Cual réplica o consecución del paradigma sexo-genérico, la configuración de los períodos etarios opera desde la matriz del biopoder (Foucault) para producir cuerpos-sujetos que puedan ser controlados, corregidos y manipulados en función de los requerimientos de un ordenamiento socioeconómico capitalista. En este sentido, la edad no constituye un simple e inocuo dato biográfico, todo lo contrario, como corpo-textualidad le concede o resta valor a los cuerpos-sujetos; la edad visibiliza, pero también tacha en función de la capacidad de acumulación de beneficios materiales y simbólicos.

La modernidad proclama el culto a la juventud. El cuerpo joven encarna los ideales que hacen posible su búsqueda ideológica condensada en el progreso económico y el desarrollo civilizatorio: vitalidad, salud, energía, belleza, seducción, trabajo, nuevas ideas, proyección hacia el futuro (planes, retos, esperanza). Como contrapeso, el cuerpo envejecido constituye

su antítesis,⁷⁵³ su negación. Convertido en un cuerpo «desgastado», la imagen de la persona anciana resulta intolerable, pues conforma el recordatorio del inevitable paso del tiempo y el temor a encarnar lo irreductible. Concepción que alcanza el período contemporáneo, donde se agudiza el miedo a envejecer y se combaten férreamente sus manifestaciones. Los estudios coinciden⁷⁵⁴ en afirmar que en el marco de la digitalización y la economía global, la vejez posee un signo negativo, ya que el cuerpo-sujeto que la encarna representa lo improductivo, en tanto ha cesado de generar ganancias a través de su fuerza laboral. El deshumanizado sistema socioeconómico, por decir lo menos, desconoce de retribuciones, posiciona-jerarquiza los cuerpos-sujetos en función de su capacidad de acumular capital, por ello habrá *cuerpos que importan* y otros que no.

La estructura económica y las retóricas que la sostienen se prolongan al cuerpo senil, se instalan en él y lo representan como reducto. Su contorno se delinea desde la dependencia, la incompletud, la pérdida de funciones, la minusvalía, el abandono, el olvido. Al margen de la particularidad, el cuerpo-«viejo» es fijado a una preconcepción imaginaria degradante que busca garantizar el sostenimiento del orden socio-económico.

[Robert] Butler definió con el término *ageism* los estereotipos sistemáticos y discriminatorios contra las personas por el simple hecho de ser viejas. Este *ageism* se refleja en desdén y desagrado, e incluso, de forma sutil, evitando el contacto. Los estereotipos negativos más frecuentes sobre las personas mayores incluyen ideas como: enfermedad, impotencia, disminución de las capacidades mentales, fealdad, enfermedad mental, inutilidad, aislamiento, pobreza y depresión.⁷⁵⁵

Cabe advertir que dichas marcas estereotípicas se acompañan de otras narrativas: no es lo mismo envejecer siendo «mujer» que siendo «hombre»; hacerlo en un país desarrollado o en uno no desarrollado; haber contado con acceso a la educación y la cultura, al sistema de

⁷⁵³ El cuerpo «viejo» encarna « los dos innombrables de la modernidad: vejez y muerte» (David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995), 142). Distanciada de toda comprensión del ritmo y ciclo natural de vida, la modernidad rechaza el envejecimiento, combate sus huellas y estigmatiza sus cuerpos.

⁷⁵⁴ Cfr. Anna Freixas, Bárbara Luque y Amalia Reina, «El ciclo vital revisado: las vidas de las mujeres mayores a la luz de los cambios sociales», *Recerca: revista de pensamiento y análisis*, n.º 9 (2009):58-80. Acceso 17 agosto, 2020. <https://www.raco.cat/index.php/RecercaPensamentAnalisi/article/view/183149>; Elisa Dulcey, *Envejecimiento y vejez. Categorías y conceptos* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2015); Anna Freixas y Bárbara Luque, «El secreto mejor guardado: la sexualidad de las mujeres mayores», *Política y sociedad*, n.º 1-2 (2009):191-203. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0909130191A>

⁷⁵⁵ Anna Freixas, «Envejecimiento y género: otras perspectivas necesarias», *Anuario de Psicología*, n.º 73 (1997): 34. Acceso 17 agosto, 2020. <https://revistes.ub.edu/index.php/Anuario-psicologia/article/view/9032>

salubridad y al mercado laboral que, por el contrario, haberse encontrado en la periferia del sistema sin oportunidad alguna. Reconocer dicha complejidad supone concebir la producción de los cuerpos dentro de una red de relaciones, donde la singularidad adquiere un significado político-cultural. Motivo por el cual Le Breton recuerda que aun cuando la marca de la relegación social recae sobre todos los cuerpos-«viejos», el estigma puede ser mayor dependiendo de la clase social, el género y el grado de aceptación o rechazo de la vejez dentro del entorno familiar.

Aunado a lo anterior, resulta clave mencionar que si bien la mirada del «otro» funda el cuerpo-«viejo» al adjudicarle un valor a través de las retóricas preestablecidas, la respuesta del sujeto marcado por esta lectura-escritura resulta determinante para dicha configuración. A partir de su historia personal y las estructuras que definen su relación con el mundo, el sujeto designado «viejo» puede optar por asumir el guion impuesto (sea al interiorizarlo, representarlo), rechazar el peso de la impronta o incluso resignificar la inscripción corpórea (reescribirse). Clara evidencia de que el cuerpo como constructo no conforma ni un dato objetivo ni un hecho, sino un texto abierto al sentido, un proceso de lecto-escritura donde convergen no solo las macro narrativas, sino también la textualidad individual (entendida como experiencia senso-corporal, historia personal).

Lejos de asentir a la convención cronológica de la edad y la vejez, el reconocimiento de que el cuerpo se define también desde sus propias retóricas dirige la atención hacia el sentido subjetivo que adquiere el paso-encuentro temporal en lo corpóreo: ¿qué escribe el tiempo en el cuerpo?, ¿cómo éste se lee en él? La cuantificación del tiempo cronológico borra el nexo cuerpo-tiempo, anula el tempo autobiográfico, como si la secuencia y suma de años, meses, semanas, días fuese igual para cada cuerpo-sujeto, como si ello pudiera abarcar la experiencia de la carne, la emoción que recuerda la existencia en la piel. No se trata de negar que el tiempo rige la organización individual y social, mediante el tic-tac del reloj y el calendario, sino de reconocer que «el tiempo del cuerpo» es más que una convención, conforma un vínculo, un sentimiento: la conciencia corporal del tiempo, su metabolización.

La relación tiempo-cuerpo se instaura desde la concepción del sujeto, sin embargo, es durante el «otoño de la vida» cuando esta se convierte en un punto de referencia clave, un vínculo alrededor del cual se anuda la existencia y la imagen propia. Al margen de las inscripciones otorgadas a su piel, su cabello canoso y su caminar pausado, el cuerpo-sujeto «viejo» emprende una búsqueda personal de sentido que cobra forma en su nexo corpóreo-temporal, en dos direcciones: el ayer y el mañana. «Una de las tareas más importantes en el proceso de envejecer consiste en «otorgar significado a la propia vida», tarea que exige la conjunción entre la reminiscencia –darle significado a la vida pasada– y la preminiscencia –proyectar el futuro–».⁷⁵⁶ Ejercicio cuyo registro escritural es asumido como «propio» por prácticas como la autobiografía y las memorias.

En el año 2003 la autora argentina Alicia Jurado publica *Epílogo.Memorias (1992-2002)*, texto que coloca en escena un cuerpo «femenino» septuagenario, cuya voz procura articular la imagen de un «yo» al tiempo que reflexiona sobre el vínculo cuerpo-tiempo, memoria y vejez. En atención a ello, este primer apartado se centra en examinar de qué modo la voz narrativa configura el rostro del «yo» y cómo, simultáneamente, éste crea el contorno de la escritura memorial.

Epílogo [2003] coloca como pieza clave de su engranaje narrativo el reencuentro entre el «yo» memorial y su primer amor: Marcos Sastre. El «yo» narrativo tras publicar su primer volumen de memorias, *Descubrimiento del mundo* [1989], le obsequia un ejemplar. Gesto que propicia un acercamiento que desencadena gran confusión. El «yo» cree sentir hacia él ternura fraternal, sin embargo, pronto descubre que se trata de un interés sexo-afectivo, lo cual le causa vergüenza. Justo acá el «yo» escritural se convierte en interrogante para «sí».

Sin caer en discursos remilgados, la voz narrativa relee en su propia corporalidad los textos que han funcionado de molde a su «feminidad» desde que era una niña hasta su vejez. Al pasar revista a estos códigos corporeizados constata que, efectivamente, el vínculo afectivo entre dos ancianos raya en el disparate y lo inapropiado. «¿Dónde quedaría la dignidad de la vejez si nos dejábamos dominar por este desasosiego propio de los jóvenes? ¿Cómo se

⁷⁵⁶ Freixas et al., «El ciclo vital revisado...», 65.

puede caer en el ridículo experimentando sentimientos impropios de la ancianidad?».⁷⁵⁷ El «yo» repite con insistencia esta auto-lectura intentando aceptar lo que ha aprendido, pero sus sentimientos hacia Marcos tiran con fuerza hacia la dirección contraria. Se resiste a su sentir emocional, las retóricas estereotípicas adscritas a su corpus la convierten en su primera censora, la obligan a callar y a mantener el vínculo oculto. Le carcome el pudor y el miedo a los señalamientos y burlas si se llega a saber de las visitas-encuentros entre un hombre y una mujer de «edad avanzada».⁷⁵⁸ Transcribe una de las entradas de su diario a las memorias:

*Sufría y cada tanto me increpaba a mí misma:
-¡Recapacita, mujer! ¡Deja de hacer papelones!
Y me repetía que mis muchos años no justificaban ningún tipo de locura senil, que estaba en plena
posesión de mis facultades y cualquier debilidad sentimental era un disparate.*⁷⁵⁹

La secuencia antes referida resulta crucial no solo porque coloca el cuerpo como centro gravitatorio de la narración memorial, sino también porque lo configura a partir de su nexo con él: negación, pudor, vergüenza, silencio, menoscabo, vínculos aprendidos y derivados de las macro narrativas de género y sexualidad heteronormativa, derivadas del paradigma fallo-patriarcal. En este sentido, la corporalidad de la voz narrativa se adscribe a pautas doxológicas y estereotípicas que circundan el cuerpo «viejo» y «femenino». Con respecto al cuerpo-«viejo» se alega no solo que el deseo sexual disminuye a través de la edad, sino que debería desaparecer (convertirse en un cuerpo asexual, no deseante), motivo por el cual continuar con una vida sexual activa durante la vejez es un hecho vituperable. La negación del derecho al placer sexual y al erotismo es acompañada y secundada por otro prejuicio sociocultural: la pérdida de belleza, atractivo y función sexual de los cuerpos-«mayores» que termina por colocarlos fuera del «mercado de las relaciones sexo-afectivas». Dichos constructos se desprenden de supra-plataformas de control bio-político que, bajo la forma de mitos, mandatos, creencias, colocan un corsé a la experiencia corpórea, talla y medida

⁷⁵⁷ Alicia Jurado, *Epílogo. Memorias (1992-2002)* (Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2003), 17.

⁷⁵⁸ « (...) preocupada por el qué dirán como toda mujer de mi generación, le pregunté un día: – ¿A qué grado de decrepitud tendremos que llegar para que a nadie le parezca mal que vengas al Retiro estando yo sola allí?» (ibíd., 13); « ¿Cómo, a esa edad, podía caer en semejante cosa? ¿Qué dirían, si lo supieran, los periodistas, siempre dispuestos a hurgar en las vidas ajenas y a burlarse de sus víctimas? ¡Qué barbaridad! Era necesario que no lo supiese nadie» (ibíd.).

⁷⁵⁹ Ibíd. La cursiva pertenece al texto original.

ajustada a una red de equivalencias: sexualidad = genitalidad /coito; sexualidad = heterosexualidad; autoerotismo = pecado; sexo = amor; sexualidad = reproducción.⁷⁶⁰

Ahora bien, la narrativa-estigma «vejez» antes descrita marca de modo desigual a mujeres y a hombres. Sontag, Le Breton y Freixas coinciden⁷⁶¹ en recalcar que el impacto de dichas retóricas resulta más atenuado o condescendiente con ellos que con ellas, lo cual no resulta sorprendente porque traduce la inequidad⁷⁶² operativa que sostiene el sistema binario de género que asigna espacios y perfiles a los cuerpos-sujetos en función de su sexo.⁷⁶³ El ejercicio de la sexualidad es diferente para hombres y mujeres, indistintamente de la edad, ello puede leerse en la permisividad extendida a los varones para actuar como agentes sexuales, la cual es coartada para las mujeres, quienes serán estigmatizadas por atender sus necesidades y deseos. El paradigma sexo-genérico,⁷⁶⁴ al asignar a las mujeres el espacio doméstico y la maternidad, crea una brecha-frontera con lo «masculino» que aumenta y se recrudece al unirse a otros idearios, como el doble estándar de envejecimiento, cuya consigna reza: «mientras los hombres maduran, las mujeres envejecen».⁷⁶⁵

Getting older is less profoundly wounding for a man, for in addition to the propaganda for youth that puts both men and women on the defensive as they age, there is a double standard about aging that denounces women with special severity. Society is much more permissive about aging in men, as it is more tolerant of the sexual infidelities of husbands. Men are «allowed» to age, without penalty, in several ways that women are not.

This society offers even fewer rewards for aging to women than it does to men. Being physically attractive counts much more in a woman's life than in a man's, but beauty, identified, as it is for women, with youthfulness, does not stand up well to age.⁷⁶⁶

⁷⁶⁰ Freixas y Luque, «El secreto mejor guardado...».

⁷⁶¹ Cfr. Susan Sontag, «The double standard of aging», *Saturday Review* (1972): 29-38. Access July 29, 2020. <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1972sep23-00029>; Le Breton, *Antropología...*; Freixas, «El ciclo vital revisado...».

⁷⁶² «The prejudices that mount against women as they grow older are an important arm of male privilege. It is the present unequal distribution of adult roles between the two sexes that gives men a freedom to age denied to women» (Sontag, «The double standard...», 38).

⁷⁶³ « Rules of taste enforce structures of power. The revulsion against aging in women is the cutting edge of a whole set of oppressive structures (often masked as gallantries) that keep women in their place» (ibíd).

⁷⁶⁴ «Incluye, asimismo, una serie de ideas dicotomizadas acerca de la sexualidad, entre las que podemos señalar: la idea de que las mujeres solo deberían tener sexo por amor; el silencio sexual que enfatiza que las mujeres no deberían mostrar interés por el sexo; la idea preconizada por la educación represora que entiende el sexo como medio estricto para la reproducción, del que no se espera que medie el deseo; y la consideración social de los cuerpos de las mujeres como objeto de deseo, que incluye altas expectativas acerca del atractivo y la imagen corporal, con las inevitables repercusiones sobre la autoestima de las mujeres en el proceso de envejecer» (Freixas y Luque, «El secreto mejor guardado...», 193).

⁷⁶⁵ Cfr. Sontag, «The double standard...».

⁷⁶⁶ Ibíd., 31.

Leído-escrito desde la belleza marchita,⁷⁶⁷ la fertilidad mermada y el deseo yermo, el cuerpo de la mujer anciana es vacuidad absoluta. El sistema que otrora le asignara valor como objeto de deseo masculino (en el marco heteronormativo) y como «máquina» fecundadora, ahora le impone una relación con su cuerpo desde la desapropiación y el menoscabo. ¿Es acaso peligroso que una mujer se sienta liberada de la carga del guion sexo-genérico que dictó la interpretación de su personaje?, ¿es la nulidad el precio de esa pseudo-libertad?

La voz yoica de *Epílogo* [2003] se mira en el espejo de estas narrativas y le cuesta trabajo reconciliarse con una mirada distinta de la vejez y de su propio cuerpo en relación con el tiempo. El devaneo reflexivo la conduce a la deconstrucción de patrones aprendidos e interiorizados que culmina con una conversación que marca el giro de su vida: se sincera con su compañero, quien le corresponde en sus deseos y expectativas. Ambos deciden vivir juntos y, tiempo después, contraer matrimonio. La voz memorial cuenta con 75 años y su pareja, 80. Su única apuesta: vivir el presente.

Desde entonces, las pequeñas cosas cobraron un sabor especial: tomar juntos el desayuno por la mañana, y solo despedirnos hasta la hora del almuerzo; entrar y salir juntos a cada momento, de noche o de día, y saber que ya no tendríamos que separarnos porque dormiríamos en la misma cama y bajo las mismas mantas, sin dejar de sentir nunca el contacto el uno del otro, que nos daba la certidumbre de estar allí, en la tibieza compartida y bastaba alargar un pie o una mano para reanudar esa reconfortante sensación de la existencia de cada cual.⁷⁶⁸

El extracto anterior esboza y posiciona el cuerpo «femenino» de la voz narrativa desde la ruptura del esquema preconcebido de lo «viejo», al tiempo que confiere espacio a su propia reinención a partir del vínculo afectivo y táctil con el cuerpo del «otro». De este modo lo que parecía ser solo el relato de una experiencia se convierte en narración de un cuerpo, el cual es convocado a leer sus propias inscripciones para luego re-significarlas, re-escribirlas. Como contrapunto a la excesiva valoración social del sexo dentro de las relaciones de pareja, garante del placer y el nexo afectivo, la voz textual adscribe su sexualidad desde otras experiencias corpo-sensoriales que no pasan por la genitalización, lo coital: abrazos, besos, caricias, contacto piel con piel, cercanía o simplemente la conciencia de saberse

⁷⁶⁷ « The double standard about aging converts the life of women into an inexorable march toward a condition in which they are not just unattractive, but disgusting» (ibíd., 37).

⁷⁶⁸ Jurado, *Epílogo...*, 93.

juntos, unidos. La vuelta de rosca que supone esta propuesta escritural le adjudica tanto al texto como al cuerpo un valor político y testimonial que reivindica otros modos de habitar-relacionarse con lo corpóreo. En sintonía con Kate Millet y su consigna «lo personal es político» [1970], el «yo» espera que dicha resignificación alcance otros cuerpos: «Quisiera que estas páginas sirvieran para reconfortar y dar esperanzas a otras personas de nuestra edad, que suponen concluida en esa etapa la vida afectiva y la atracción física. Craso error».⁷⁶⁹

Ahora bien, esta imagen yoica articulada a partir de la relación con la sexualidad convive y se superpone a otros rostros corpo-subjetivos derivados de su relación con el tiempo, nexo que desencadena ejercicios constantes de valoración y contraste con respecto a la juventud,⁷⁷⁰ donde la nostalgia conforma otro código lecto-escritural. El «yo» narrativo observa con resignación y pesimismo los estragos e impacto del paso temporal en su cuerpo, sobretodo porque es consciente de la rapidez con la cual su energía y capacidades disminuyen y transforman no solo el ritmo y los rituales cotidianos, sino también su autopercepción y concepto de vida. Aun cuando el término de la existencia de cada individuo es incierto, su inexorable advenimiento parece más cercano conforme se suman años. La voz memorial anticipa la muerte, «*no tenemos futuro, sólo presente (...)*».⁷⁷¹ La espera del fin y la inexistencia de una proyección o impulso hacia un mañana convierten el cuerpo y su experiencia en un ciclo repetitivo, monótono, donde el desasosiego aflora sin esfuerzo: « se cerraba el camino de la vida; todo parecía quedar atrás y el tramo final no debía de contener nada nuevo, sino las mismas pequeñas variantes de mis actividades habituales, ensombrecidas por crecientes achaques»;⁷⁷² «tengo artrosis, a veces me resulta cansador caminar tres cuabras seguidas, nada parece curarme, ni los ejercicios ni los

⁷⁶⁹ *Ibíd.*, 22.

⁷⁷⁰ «Cuando se es joven es difícil imaginar la vejez, que inexorablemente se presenta sin que se sepa cómo y de pronto la hallamos instalada en nosotros y nos asombra que nos falten la resistencia, la flexibilidad, la despreocupada rapidez de movimientos de antaño. ¿Qué le ha sucedido a nuestras articulaciones, ayer nomás tan bien lubricadas? ¿Qué a nuestros músculos, nuestra piel, nuestro pelo que se ha vuelto blanco? Y ese estar un poco de regreso de tantas cosas, esa sensación de que mucho de lo que nos entusiasmaba ha perdido interés, ¿qué significa?» (*ibíd.*, 85).

⁷⁷¹ *Ibíd.*, 19.

⁷⁷² *Ibíd.*, 15.

masajes ni las aplicaciones de cosa alguna, y hay veces en que el desaliento me hace mirar el futuro con cierto pesimismo».⁷⁷³

La escritura-lectura del «yo» se prolonga también a otros lugares de la memoria: el dolor y la enfermedad. Aun cuando el dolor, en su dimensión física, moral y emocional, resulta intraducible⁷⁷⁴ en el lenguaje, no lo es para el registro mnemotécnico corporal, cuya marca pervive como impresión (huella, percepción) profunda, muchas veces insospechada. La complejidad y abstracción que rodea el dolor como una sensación privada, solitaria (que «solo yo puedo sentir» y que solo puede ser narrada a través de comparaciones imprecisas) se convierte para el cuerpo-doliente en patrón de (de) codificación subjetiva de la realidad. Esto significa que la experiencia corporal del dolor dota de sentido (en su doble acepción, sensorial y semántica) la relación del sujeto con su cuerpo y el mundo. Su rostro más despiadado remarca la conciencia de la carnalidad y vulnerabilidad humanas, lo cual traza un retorno al espacio corpóreo: « (...) me percató de los límites corporales como mi morada corporal o espacio que habito cuando siento dolor. El dolor está así vinculado con la manera en que habitamos el mundo, en que vivimos en relación con las superficies, cuerpos y objetos que conforman los lugares que habitamos».⁷⁷⁵

Claramente ni el dolor ni la enfermedad son exclusivos de los cuerpos «otoñales», sin embargo, la propensión a experimentarlos los convierte en dos textos que leen-escriben los cuerpos-«viejos». En resonancia con ello, varias secciones de las memorias esbozan la voz-cuerpo del «yo» desde ese sitio: «Une saison en enfer», «Continuación del infierno», «Convalecencia». La voz narrativa relata que en 1992 sufre un accidente, el chófer del colectivo en el cual viaja se duerme y se estrellan, con el infortunio de que su bazo estalla y, en consecuencia, debe ser operada. La intervención quirúrgica y la extirpación resultan exitosas, no obstante, durante el proceso posoperatorio sufre serias complicaciones con la

⁷⁷³ *Ibíd.*, 93.

⁷⁷⁴ El dolor se resiste a la lengua y la comunicación. «De modo que, por ejemplo, tal vez no pueda describir «adecuadamente» los sentimientos de dolor y, sin embargo, puedo evocar mi dolor, una y otra vez, como algo que tengo. Es más, puedo repetir las palabras «dolor» o «duele» precisamente dada la dificultad de traducir el sentimiento a un lenguaje descriptivo. Los vocabularios disponibles para describir el dolor, ya sea a través del lenguaje médico que codifica el dolor o a través de la metáfora que crea relaciones de similitud, no parecen adecuados cuando se vive el sentimiento» (Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 51).

⁷⁷⁵ *Ibíd.*, 59.

cicatrización interna y requiere ingresar a cuidados intensivos. Si bien, la voz textual describe con tecnicismos médicos los procedimientos a los cuales debe someterse (punción del pulmón, endoscopía, fibrilación cardíaca, uso de sonda vesical), sabe de antemano que ello no basta, pues lo que la ciencia lee-escribe en un informe no coincide en lo absoluto con lo que ese «evento» lee-escribe en su cuerpo. Por ello, el «yo» narrativo instala su voz y su cuerpo desde lo incomunicable: «Pero es preciso haber estado dentro de mi piel para saber el grado de desaliento, frustración, debilidad, hipersensibilidad de aquel Vía Crucis post-operatorio, para tener una noción cabal del sentimiento de aflicción, de impotencia, de invalidez que entonces me angustiaban».⁷⁷⁶

A la desaprehensión que supone el sentirse vulnerable (hecha de carne y tiempo) se suma la experiencia de permanecer internada en una institución sanitaria y hallarse sometida al control y escrutinio médicos. El espacio hospitalario se brinda como espejo en el cual la voz narrativa mira de cerca su relación con el cuerpo. Su pudor provoca que la cercanía con otros pacientes y la falta de privacidad le resulten humillantes, se siente invadida, expuesta. « (...) lo peor: la promiscuidad, los lamentos, el pasaje continuo de personas desconocidas y mironas, la publicidad de todas las miserias y humillaciones de la fisiología».⁷⁷⁷ Se desprende de lo anterior que para la voz narrativa el dolor corporal debe ser privado, no importa si todas las personas que están en el hospital lo están enfrentando, nadie debería enterarse de ello. La privacidad del dolor se defiende acá como derecho y, en igual medida, el tiempo y espacio para cuidar de la presentación personal. Senti-pensar que hace resonar el constructo imaginario-discursivo sobre la belleza y la feminidad.

Con el pelo desgreñado y sin darme tiempo de peinarlo, me obligaron a salir en silla de ruedas pasando por lugares atestados de gente; me sentí profundamente humillada, como si me violaran en público, como si tuviese que recorrer exhaustivamente todos los caminos del pudor ofendido. ¿A dónde quedó la mujer que no habría salido a la calle con una manchita en el vestido? Hoy es apenas un pedazo de carne dolorida, exhibida a los cuatro vientos con todas sus miserias.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Jurado, *Epílogo...*, 62.

⁷⁷⁷ *Ibíd.*, 60.

⁷⁷⁸ *Ibíd.*, 68-69.

Para la voz textual permanecer en el hospital se homologa a estar en prisión, a merced de un séquito de robots,⁷⁷⁹ operados a mando, que la examinan mecánicamente sin establecer ningún trato ni emitir palabra. El cuerpo abierto a la invasión y al control se convierte en objeto⁷⁸⁰ de una ciencia impersonal y deshumanizada, donde el sujeto enfermo-doliente no posee conocimiento acerca de lo que le ocurre. La ausencia de diálogo y la indiferencia forman parte del engranaje del bio-poder, estructura que al monopolizar el saber del cuerpo, lo lee-escibe como máquina universal, donde lo singular no cuenta. La experimentación y conciencia de ello generan marcas en la memoria corporal de la voz narrativa asociadas a la orfandad y la desappropriación⁷⁸¹ y adquieren forma en la toma de decisiones con respecto al presente y el valor de la vida.

3.3.2. Viaje de despedida, escribir «adiós»

Concebir el cuerpo como lugar de la memoria implica reconocer su doble dimensionalidad lecto-escritural como texto creado y texto creador. Por un lado, el cuerpo es escrito-leído por las marcas de los acontecimientos pasados y las inscripciones aprendidas; y, por otro, hecho de textos y abierto al mundo, el corpus se convierte en sitio de convocatoria,⁷⁸² matriz de rememoración, productor de memorias. Colocar *Epílogo* [2003] a contraluz de esta premisa traza el contorno del cuerpo de un «yo» (voz narrativa) que leído-escrito desde las marcas de la sexualidad, el paso del tiempo (vejez), el dolor físico-moral y la angustia existencial asociada al acecho de la muerte⁷⁸³ convoca y articula –paralelamente– otras

⁷⁷⁹ «Todas las mañanas, sin olvidar ninguna, por ejemplo, iban a sacarme sangre, sin explicar con qué fin. No se me concedía la menor privacidad y esa puerta del número 49, que era la mía, se abría a cualquier hora del día o de la noche para dar paso a los robots, a las mucamas o a los médicos de diversas especialidades (...)» (ibíd., 66).

⁷⁸⁰ «Una de las cosas que siento como agresión personal es la gente que irrumpen, a cualquier hora del día o de la noche, llenándome de zozobra porque nunca sé qué nueva molestia me anuncian: pinchazos a granel, placas, ecografías, todo lo cual implica movimientos penosos, como lo son ponerse de pie, sentarse, acostarse; lo que es peor, significa que una se sienta tratada como un objeto» (ibíd., 68-69).

⁷⁸¹ El sistema médico al cual se halla sometida la voz narrativa despoja al cuerpo de su lugar-función de primera casa / primer hogar. El refugio afectivo y seguro que construye lo corpóreo para el «sí mismo» es alienado por el poder biomédico. El sujeto, desalojado de su cuerpo-hábitat, es entregado a la ciencia.

⁷⁸² «La capacidad de evocación, de asociar hechos y recuerdos atraviesa la completud de la persona, atestiguar entonces algo acontecido implica la capacidad de articular un pasado sirviéndose del cuerpo por entero, de las reminiscencias de experiencias vividas (y percibidas)» (Aguiluz, «Memorias, lugares...», 5).

⁷⁸³ «Llegada ésta [la vida] a su última etapa, es preciso pensar en la muerte. Tengo la ventaja de no ser religiosa y no creo, por lo tanto, en la sobrevivencia de nada cuando el sistema nervioso deja de funcionar.

espacialidades-textualidades para volver a leerse-escribirse desde ellas, como una especie de autoinvención o autogestión.

Sufrir el accidente y enfrentar un tortuoso período de recuperación de la salud supone para el «yo» memorial un giro que impacta directamente su relación con el cuerpo y el pulso vital, la imagen de «sí» cercana a la muerte lo guía a reflexionar y a tomar decisiones. « (...) Las pruebas, las enfermedades, las heridas, los traumatismos del pasado invitan a la memoria corporal a fijarse en incidentes precisos que apelan fundamentalmente a la memoria secundaria, a la rememoración, e invitan a crear un relato (...).⁷⁸⁴ En sintonía con ello, la voz narrativa, tras contraer matrimonio⁷⁸⁵ con Boy (Marcos Sastre), se siente atraída por la idea de visitar con él los sitios que fueron importantes en su vida: «Hacía tiempo que Boy y yo hablábamos de despedirnos de Europa y por fin llegamos a la conclusión de que las dos grandes ciudades que elegiríamos eran Londres y París (...).⁷⁸⁶

Al trazar dicho plan, el «yo» narrativo se abre a la creación. « (...) Repetir no es ni restituir después ni reestructurar: es «realizar de nuevo». Se trata, en este caso, de una rememoración, de una réplica, de una respuesta, incluso de una revocación de las herencias. Toda la fuerza creadora de la repetición se funda en este poder de reabrir el pasado al futuro». ⁷⁸⁷ Revisitar los lugares conocidos-recordados coloca al «yo»-narrativo en medio de un bucle de imágenes-espacios que lo conduce, ineludiblemente, a la rememoración. Se trata tanto de un desplazamiento en el espacio geográfico, como un viaje en el tiempo y los recuerdos, una «revisión del pasado»⁷⁸⁸ que sugiere una relectura-reescritura contrastiva (juventud, vejez; pasado, presente), cuyos puentes se adscriben a la reinvencción, materializada en el texto memorial que los concibe. La complejidad que supone el viaje de despedida, como

Eso produce una gran tranquilidad, porque la mera aniquilación del pensamiento no da ningún temor del futuro» (Jurado, *Epílogo...*, 217).

⁷⁸⁴ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 62-63.

⁷⁸⁵ La unión matrimonial sobrepasa la firma de un contrato civil, circunscribe el erotismo entendido como un lenguaje capaz de codificar sensaciones, deseos, estímulos, leer-escribir los cuerpos amantes en el disfrute de su sexualidad, al margen de los estigmas que cercenan las concepciones de lo «viejo-femenino». Abierto a lo erótico, el cuerpo del «yo»-textual se torna página en blanco, alumbramiento, búsqueda poética; donde sin palabras, dos cuerpos se escriben-leen.

⁷⁸⁶ Jurado, *Epílogo...*, 127.

⁷⁸⁷ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 498.

⁷⁸⁸ Jurado, *Epílogo...*, 215.

experiencia y recurso narrativo de las memorias, no impacta únicamente al «yo» al brindarse como espacio de reinención, también alcanza la textualidad memorial, al develar algunos vericuetos que encierra la memoria y la escritura del recuerdo. De allí que el viaje de despedida se convierta en el nudo de este apartado.

En el marco de un texto memorial podría pensarse que un viaje constituye una anécdota más, sin embargo, en *Epílogo* [2003] éste posee la connotación de despedida y ello, lejos de ser un detalle nimio, redirecciona la configuración escritural. La voz narrativa, a sus setenta años, decide regresar a algunas de las ciudades que conoció más de cincuenta años atrás con la finalidad de despedirse, lo cual ritualiza el acto de recordar, sin obviar la carga emotiva que ello destila. Cabría preguntar en este punto ¿qué significa despedirse? De acuerdo con su raíz etimológica, «despedir» proviene del verbo latino *petere* que significa impulsar, empujar, arrojar «algo» hacia afuera. Por tanto, despedirse de un objeto, persona o sitio implica lanzar fuera de sí las huellas de estos o lo que de ellos se conserva; en suma, cortar los hilos de conexión para dejar marchar, o bien, marcharse. Su concreción involucra cierto grado de volición y conciencia, aunque algunas veces, las circunstancias y la contingencia humana imponen el momento de despedida. Despedirse es, por antonomasia, desapego, libertad, búsqueda trascendente.

En línea con ello la secuencia narrativa describe con detalle los lugares revisitados desde el presente enunciativo del «yo» textual y, paralelamente, refiere el encuentro con el recuerdo pasado (el cual se presume se halla archivado en la memoria). Operación lecto-escritural compleja donde intervienen códigos y procedimientos diversos, cuyo producto final es en sí mismo la invención de otra memoria, otro «yo», otra relación con el espacio-tiempo.

En cuanto pasada, la cosa recordada sería pura *Phantasie*, pero, en cuanto dada de nuevo, impone el recuerdo como una modificación *sui generis* aplicada a la percepción; desde este segundo aspecto, la *Phantasie* pondría en «suspense» el recuerdo, el cual sería por ello cosa más simple que lo ficticio. Tendríamos así la secuencia: percepción, recuerdo, ficción.⁷⁸⁹

⁷⁸⁹ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 73.

Rememorar⁷⁹⁰ es crear. Cada visita-viaje del ritual memorial conforma un motivo creativo singular, cada sitio despierta conexiones entre memoria-cuerpo-tiempo-espacio únicas e insospechadas. Las «nuevas memorias» derivadas del contacto con los objetos, calles, cafés, jardines, museos revelan otros rostros imaginarios del «yo», así como diversas perspectivas de la operatividad del recuerdo y su registro escritural. De allí que resulte crucial detenerse a cotejar algunas de ellas.

Un relato de *Epílogo* [2003] alude al recuerdo evocado por un objeto en particular. En una visita a casa de la hermana mayor de Boy, la voz narrativa identifica la mesa en la cual se encuentran comiendo, pues había sido «testigo» de los juegos adolescentes entre ella y su esposo, sesenta años antes. El objeto tangible la impulsa a recrear la imagen de la chica de doce años que jugaba a esconderse en pareja en la oscuridad y que se sentía halagada cuando un chico como Boy le tomaba la mano por debajo de «esa» mesa. La rememoración reconfigura el escenario del pasado a partir de la percepción del lugar en el presente y reocupa el «yo» desde una relectura de la emoción de aquel entonces «*Nada recordaba del parque salvo el molino al que trepé. Del que Boy me ayudó a bajar, con cierta indignación de mi parte (¡qué me iba a ayudar un chico a mí, que estaba acostumbrada a los molinos!) pero también con la emoción nueva de una mano de varón tendida y aceptada*».⁷⁹¹

Siguiendo esta tónica, cuando la voz narrativa se halla en el Museo de Louvre, en París, ante Victoria de Samotracia, una de sus esculturas favoritas, su encuentro se funda en la acumulación y trasposición de imágenes que conserva de ella, de cada vez que la observó en el pasado, así como la intención que la coloca en ese momento frente a ella. « ¡Cuántos recuerdos me trae! (...) Desde 1951, cuando visitaba los viernes por la noche las esculturas iluminadas y esa Victoria tenía cuatro golpes de luz diferentes, a cuál más maravilloso. ¡Cuántas veces la volví a ver! Y allí está, altiva, sobre su proa, enfrentando el viento

⁷⁹⁰ Paul Ricoeur siguiendo a Aristóteles vuelve sobre la diferencia entre recordar y rememorar: «La distinción entre *mnēme* y *anamnēsis* se basa en dos rasgos: por un lado, el simple recuerdo sobreviene a la manera de una afección, mientras que la rememoración consiste en una búsqueda activa» (ibíd. 36-37). Siendo así, esta última implica retorno, reanudación, recuperación mediada por un trabajo reflexivo, imaginativo.

⁷⁹¹ Jurado, *Epílogo...*, 123. Las cursivas pertenecen al texto original y señalan que el contenido es una transcripción del cuaderno de notas de la voz yoica.

mientras la miro, probablemente por última vez, exhausta pero feliz».⁷⁹² El énfasis en la caducidad de contemplarla se acompaña de la identificación con ese conjunto escultórico. El encuentro se abre como posibilidad para abrazar con satisfacción ese «yo» proyectado en la escultura que permanecerá allí por mucho tiempo, aunque ella no lo esté más.

Despedirse no siempre es sencillo, a veces causa dolor. Todo depende del valor conferido al vínculo y ello, en ocasiones, solo se descubre frente al objeto de despedida. Un pasaje de las memorias centrado en el viaje a París, coloca a la voz narrativa en un salón de té llamado Cador, el cual visita por primera vez en 1951. Las mesitas de mármol rosa, las elegantes sillas, la pastelería deliciosa, todo el ambiente la ubican de golpe en un tiempo consumado, pese al deseo entrañable de inmutabilidad. El reconocimiento de ello tiñe de tristeza su encuentro y lo convierte en metonimia de su ritual memorial, «Boy no sabía por qué me puse a llorar, casi cincuenta años después, frente al té de mi mesita rosa, pero yo sentí que ese lugar al que fui tantas veces, simbolizaba de modo muy intenso la despedida de todas las cosas queridas».⁷⁹³ El llanto, como expresión de dolor, no pasa de largo en las despedidas porque, al fin y al cabo, estas son una modalidad de duelo. Por partida doble la voz narrativa se desprende del salón de té parisiense y de la conjunción de las imágenes que se desprenden de los recuerdos de la chica joven, la mujer adulta y la anciana que lo frecuentaron. Dice adiós a sus «yoes» imaginarios, memoriales.

En el recuerdo, el espacio adquiere mayor fuerza asociativa que el tiempo debido al nexo sensible, sin embargo, cuando el corpus-memorial entra en contacto con el lugar activa un proceso de rememoración donde acuden también los tiempos que fijaron la creación de esos recuerdos. Este ejercicio memorial supone dos choques simultáneos: la visión del recuerdo y la imagen actual del espacio; y los tiempos, pasado-presente, impacto que define el «yo» memorial desde el contraste y la dislocación. Varias entradas referentes a los viajes aluden a esto, entre ellas la visita al jardín de Kew, en Londres. Para la voz narrativa, estar allí convoca el recuerdo de visitas anteriores en las que, siendo joven, disfrutó de la naturaleza, imagen del fluir temporal que se prolonga a su cuerpo, ahora, senil. Así, cuando el jardín y sus recuerdos de él se tocan, la lectura de ese encuentro se traduce en la conciencia-relación

⁷⁹² *Ibíd.*, 135.

⁷⁹³ *Ibíd.*, 137.

con el tiempo, ya no de manera abstracta o imaginaria, sino corporal: la joven que antes lo recorría es ahora una anciana. En este sentido, la rememoración abre la posibilidad de volver al cuerpo, de reconciliarse con él en su relación con el tiempo y la memoria.

¿En cuántas épocas del año recorrí esos interminables jardines de Kew? En primavera, con el resplandor de los bluebells o jacintos silvestres, las azaleas, los rododendros en macizos apretados; en el verano, como entonces; en otoño, mirando las hojas doradas y los grandes canteros de copetes anaranjados y amarillos. Ya no caminaba a grandes pasos, despreocupada como en la juventud y la madurez. Tenía setenta y siete años y una columna artrósica; iba apoyada en mi marido y en mi bastón y llegaba deshecha al hotel, a tirarme sobre la cama, día a día.⁷⁹⁴

El guiño nostálgico que acompaña decir «adiós» a los sitios y a los recuerdos e imágenes subjetivas de la mujer que la voz narrativa figuró ser comparte escena con el cuerpo senil. El registro memorial de sus días en Madrid se anuda a partir de un contraste entre el ayer y el presente asociado a la capacidad de movilidad por la ciudad. De este modo el recuerdo del recorrido que otrora realizaba a pie contrasta con el paseo que, en el presente, lleva a cabo desde el asiento de un automóvil. La velocidad con que se suceden los diferentes sitios emblemáticos de la capital española a través de la ventana del auto, La Gran Vía, la calle de Alcalá, la fuente de la Cibeles, se superpone a la lectura del recuerdo que rememora el trayecto atravesado en el pasado, cuando partía de la plaza de Salamanca, para cruzar el parque del Retiro y luego llegar al museo del Prado. Con tono conciliatorio la voz narrativa deja marchar «lo que fue» y se perfila desde su experiencia corpórea en el presente enunciativo: «Ahora, a pesar de llevar bastón, el dolor al apoyar la pierna no me permite caminatas exhaustivas y en los museos pedimos una silla de ruedas y Boy me empuja, con su buena voluntad habitual, por las vastas estancias».⁷⁹⁵

Cabe añadir que el acto rememorativo implícito en los viajes del «yo» no siempre mueve las fibras del recuerdo personal. El cuerpo, al entablar diálogo con la espacialidad, convoca tiempos remotos de los que no posee información, acontecimientos lejanos ligados a terceros o proyecciones imaginarias creadas a través de filiaciones obvias, figuradas o incluso forzadas. Lo corpóreo despliega su poder creador al abrirse al mundo y multiplica su existencia discursivo-simbólica. Dos relatos de las memorias así lo apuntan. El primero

⁷⁹⁴ *Ibíd.*, 148.

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, 201.

remite la visita a Williamsburg, Nueva York, sitio donde la voz narrativa figura en su imaginación⁷⁹⁶ los conflictos ideológicos que pudieron haber enfrentado sus antepasados españoles. En contraposición, el segundo relato se sustenta en un recuerdo referido, el «yo» textual visita unas ruinas españolas, sitio que antiguamente fue escenario de combate, donde uno de sus ancestros luchó y perdió la vida. El encuentro le ofrece la posibilidad de pensarse y figurarse más allá de los límites corpo-subjetivos, la coincidencia espacial con su antecesor le permite honrar su memoria y reconocer en su existencia la suya.⁷⁹⁷

Yo recordé que Vicente Antonio de Reyna, antepasado directo mío por la rama de mi abuela materna, combatió allí por España en el siglo XVIII como Comandante del Real Cuerpo de Artillería, sitió y capturó la Colonia; me gustó pensar que mi remota sangre había visto ese fuerte, hoy ruinas, en una época en que debió ser formidable (...) me vino a la mente en el lugar en que expuso su vida – inútilmente, como en casi todas las guerras–, esa vida de un tatarabuelo que en alguna pequeña medida posibilitó la mía.⁷⁹⁸

Tras explorar algunos viajes-reencuentros circunscritos al ritual memorial de despedida, resulta pertinente enfocar la atención en los mecanismos discursivos empleados por la voz narrativa para insertarlos dentro de la diégesis, pues ello desencadena una estructura formal que retoma, desde otra perspectiva, reflexiones claves asociadas al registro del recuerdo, la vejez, el «yo» y las memorias como práctica escritural.

En gran medida los viajes marcan el ritmo y trama de las memorias, las cuales se tiñen de rasgos característicos de los diarios⁷⁹⁹ y relatos de viaje, mecanismos estilístico-narrativos

⁷⁹⁶ «¿Qué habrá pensado el padre español de mi tatarabuelo Obligado cuando su hijo cabildante se plegó a los patriotas en 1810? ¿Le habrá costado sus amarguras al padre de don Ángel Fernández Blanco, otro tatarabuelo mío, el hecho de que éste tomara partido por la revolución y gobernara en 1811 la provincia de Corrientes?» (ibíd., 36).

⁷⁹⁷ «Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos. El deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros de los que afirmaremos más tarde que ya no están pero que estuvieron. Pagar la deuda, diremos, pero también someter la herencia a inventario» (Ricoeur, *La memoria, la historia...* 121).

⁷⁹⁸ Jurado, *Epílogo...*, 187-188.

⁷⁹⁹ En su definición canónica, el diario conforma un género escritural no comunicativo, privado, redactado para uso y conocimiento de quien lo escribe, condición que le adjudica un carácter a-literario que cambia gradualmente a finales del siglo XIX. En esta época, la popularización de los diarios de los viajeros y de personalidades célebres alcanza a crear un público (gusto) y un valor estético, interés que genera un cambio en su función discursiva. De acuerdo con los estudios críticos, los diarios comienzan a ser escritos con miras a ser publicados, giro que le otorga un estatus literario. Se apunta que el diario de Henri Frédéric Amiel, publicado en 1882, bajo la etiqueta «diario íntimo», constituye el primer diario «literario». Se recurre a dicho adjetivo para establecer distancia con respecto a otras tipologías existentes: cuentas, navegación, sucesos, de viaje. Cfr. Picard, «El diario como género...».

que la voz textual evidencia en repetidas ocasiones: «En Baltimore me alojaron en el Hyatt Regency Hotel, donde tendría lugar el encuentro. Lo describo así en mi diario de viaje (...);⁸⁰⁰ « (...) a la noche mirábamos por televisión el final de la campaña política en que los candidatos Clinton, Bush y Péroto discutían ante los periodistas y el pueblo entero. En mi diario, comento: (...)».⁸⁰¹ La recurrencia a estos registros no conforma un detalle casual. Todo lo contrario, el diario y el relato de viaje funcionan como recursos⁸⁰² de apoyo y validación de la memoria, porque ésta no es del todo fiable. Se asume que el diario al registrar la fecha de los eventos y recoger lo vivido durante la jornada captura la inmediatez, fija el tiempo y el espacio, crea la sensación o el simulacro de una continuidad «Su única condición estructural es la de hacerse al hilo del tiempo, o mejor dicho de hacer explícita la ecuación personalísima entre el tiempo mensurable –esos días, uno tras otro, de 24 horas implacables– y el tiempo vital».⁸⁰³ Por ello la voz narrativa considera que contar con anotaciones facilita el proceso de «recomponer» el recuerdo y «armar» una historia narrable (es decir, transferible, sostenible en lo verídico). Uno de los pasajes de las memorias que refieren a su penosa estancia en el hospital lo puntúa: «Terminaba el mes de marzo y durante ese período de funesta memoria creo que habría olvidado cuanto me sucedió por puro mecanismo de autodefensa, si no hubiese entretenido los largos ocios hospitalarios con algunas anotaciones que hoy me sirven para reconstruir mis desventuras».⁸⁰⁴

Aun cuando la voz narrativa le confiere a las «notas» un valor verídico e intenta « (...) hacer coincidir en un mismo punto (siempre móvil, siempre cambiante) el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado»,⁸⁰⁵ no debe perderse de vista que éstas constituyen una lecto-escritura de la experiencia inmediata del ayer, cuyo enfoque discursivo obedece a circunstancias puntuales que distan de lo acaecido y que, pese a la cercanía temporal del registro, conforman una lectura interpretativa de la experiencia. Esto significa que aunque la voz textual transcriba fragmentos completos de su cuaderno de notas y diario de viaje, el

⁸⁰⁰ Jurado, *Epílogo...*, 23.

⁸⁰¹ *Ibíd.*, 36.

⁸⁰² « (...) lo que determina el diario ya no es una percepción sensible de la que uno toma nota. La actividad de escribir está controlada en vistas al efecto que tienen que producir y sus contenidos están seleccionados con miras puestas en una meta y una finalidad concretas. El presunto carácter aleatorio de apunte de diario se convierte ahora en una estratagema retórica» (Picard, «El diario como género...», 118).

⁸⁰³ Caballé, *Pasé la mañana escribiendo...*, 838-842.

⁸⁰⁴ Jurado, *Epílogo...*, 65.

⁸⁰⁵ Sánchez Alonso, «El diario íntimo...», 12.

relato resultante es un Frankenstein textual, donde las «notas» actúan como parches⁸⁰⁶ memoriales, lecto-escrituras del pasado que entran en contacto-traslape con las lecto-escrituras del presente, proceso que los convierte en creación. [El diario] « (...) es una práctica que no admite reescritura. Si la hay, es decir, si se reelabora lo escrito a la luz de los acontecimientos posteriores, el resultado pierde en autenticidad lo que gana en literatura».⁸⁰⁷

Conviene añadir que el empleo de las notas a lo largo del texto resulta variable y revelador. La voz yoica reconoce que sus apuntes registran cada vez menos detalles de sus actividades diarias, incluso anuales. Esto, lejos de sugerir pérdida de interés o desgano, establece una triangulación entre memoria-cuerpo-tiempo. El cuerpo-«viejo» se lee-escibe en la escritura de las notas. La técnica de tomar apuntes de lo vivido, día tras día, se desgasta y delinea un cuerpo cansado, cuyo vínculo con el tiempo orbita en lo cíclico y lo repetitivo, eco de una memoria que apunta la síntesis, lo concreto. La forma abreviada de las notas posiciona el cuerpo-vida de una mujer anciana que se habita en el presente y mira obturado su pasado.

Al revisar mis notas, observo que aumenta mi desgano por apuntar los hechos que considero importantes (...) Tal vez me pregunte para qué voy a consignar incontables conferencias y mesas redondas en que participo; óperas, películas, exposiciones que veo, libros que leí, reuniones a las que fui: la ronda recurrente de sucesos que pueden ser placenteros pero, cuando una se está acercando cada vez más a los ochenta años, por novedosos que sean tienen siempre un leve tinte de déjà-vu. El 22 de noviembre de 1999 escribo: *Estuvimos brevemente en la estancia, preciosa de verdor y de flores. Trajimos naranjas amargas; hice dulce.* Eso es todo.⁸⁰⁸

¡Cuántas veces me habré inclinado sobre el dulce –naranja, ciruela, durazno, manzana, membrillo, guayaba, higo– y hundido la cuchara en el almíbar para saberlo a punto! ¡Cuántas pelado, picado, medido, vigilado el hervor, espumado, degustado el azúcar! Así, después de muchos años, la entrada en el cuaderno es sintética: verdor, flores, dulce.⁸⁰⁹

Paralelo a ello, la voz narrativa descubre que los recuerdos no son aprehensibles ni tampoco recuperables. No constituyen un rompecabezas, su configuración raya en el misterio: ¿qué resulta material de recuerdo?, ¿de qué depende su impresión?, ¿qué lo dota de valor? Sobre

⁸⁰⁶ Con frecuencia las notas son incompletas, inexactas: « (...) nos reencontramos en 1991, (...) no puedo precisar cuándo nos vimos, porque en mi cuaderno de notas no hay ninguna mención de ello –lo que no es de extrañar, porque rara vez anotaba allí la parte social de mi vida– (...)» (Jurado, *Epílogo...*, 12).

⁸⁰⁷ Caballé, *Pasé la mañana escribiendo...*, 853.

⁸⁰⁸ Jurado, *Epílogo...*, 171.

⁸⁰⁹ *Ibíd.*, 171-172.

ello cavila el «yo» textual al visitar San Pablo y percatarse de que no «guarda» ninguna memoria de ese sitio: «Es curioso: a lo largo de mi vida estuve varias veces en San Pablo y, sin embargo, (...) miraba la ciudad y no me despertaba recuerdos; tal vez no hubo ninguno demasiado memorable, tal vez los años van borrando todo aquello que no tuvo asociaciones importantes para nuestra mente (...).»⁸¹⁰ Al margen de la ilusa confianza depositada en ella, la memoria se convierte en interrogante de lo humano: ¿si no conforma un archivo, entonces, qué es?, ¿espejismo, figuración?

3.3.3. Autorretrato autorial: una perpetuación

La escritura memorial le confiere lugar a la experiencia y con ella al cuerpo, porque no hay experiencia sin cuerpo. Dicho reconocimiento permite afirmar que el universo narrativo de *Epílogo* [2003] se articula a partir de un compendio de experiencias, inventariado por la memoria, el cual delinea y traspone distintas imágenes corpo-subjetivas del «yo» que narra-recuerda. El autorretrato resultante de este traslape de figuraciones exhibe el cuerpo de una mujer hecho de retazos imaginario-narrativos asociados a la vivencia corpórea de la vejez, la vuelta a los recuerdos y su figura como intelectual y escritora argentina.

Como contrapeso de la imagen intimista y replegada de la anciana asediada por achaques y convaleciente en el hospital, las memorias trazan el contorno de una mujer intelectual y escritora, quien a sus setenta años cuenta con una vida pública activa y una agenda llena de compromisos. La voz narrativa se perfila desde la labor académica, la cual se circunscribe a su especialización en el estudio de la obra de Borges y su amistad cercana a él. Por ello, participa en una traducción al inglés de un corpus de poemas de este escritor, a cargo de dos profesores norteamericanos,⁸¹¹ quienes le solicitan su ayuda para aclarar « (...) puntos del

⁸¹⁰ *Ibíd.*, 118.

⁸¹¹ « [Robert] Mezey y [Richard] Barnes tradujeron hace tiempo al inglés la obra poética de Borges y los conocí en la Argentina, donde empezamos una larga relación epistolar en la que ellos me hacían preguntas sobre el significado de expresiones vernáculas y las referencias a hechos o personajes desconocidos para un extranjero, y yo les contestaba ilustrándolos en lo que sabía (*ibíd.*, 158).

texto que les resultaban oscuros (...) me consultaban por no comprender el sentido que le daba a determinadas frases de Borges, cuya obra y cuya persona conocía yo muy bien».⁸¹²

Establecer esta red de cooperación le permite ser una de las autoridades invitadas a formar parte de las jornadas borgeanas en Pomona (Estados Unidos), donde la organización le solicita realizar una aproximación biográfica-vivencial del autor, pues se valora la amistad que sostuvieron durante más de treinta años y además existe curiosidad por conocer otras facetas de las que no da cuenta su obra literaria. La voz narrativa asiente a ello y se apropia de dicha apreciación para autodefinirse como «la amiga de Borges», lo cual en su opinión le brinda ventaja con respecto al trabajo⁸¹³ propuesto por otros críticos, sin olvidar que ello la ubica dentro del círculo de la intelectualidad argentina « (...) hice de él una semblanza que al parecer le gustó al público. Muchos críticos pueden analizar brillantemente una obra, pero un amigo personal del escritor no se consigue fácilmente».⁸¹⁴

La filiación con Borges no es la única que forma parte de su imago autorial, la voz textual remite a sus conexiones con otras autoras y autores en el pasado, lo cual apela a una función mnemotécnica que remarca su pertenencia a una tradición literaria y a un grupo intelectual y de clase, recuperación que inscribe, de manera tácita, la petición de ser recordada como parte de dicho grupo.

Mi conferencia tuvo lugar ante un público numeroso y benévolo; quise que fuese amena y versó sobre amigos escritores, a partir de los primeros conocidos en las fiestas de Oliverio Girondo y Norah Lange hasta las figuras señeras de Borges, Victoria Ocampo, Manucho Mujica Láinez y tantos otros con quienes tuve amistad a lo largo de mi vida.⁸¹⁵

En este sentido, hablar del «otro» y hablar del pasado es otro modo de resituarse al «yo» en el presente, de hacerlo girar sobre su propio eje, de redundar en el «sí mismo» con disimulo.

⁸¹² *Ibíd.*, 14.

⁸¹³ La secuencia memorial se detiene a describir con brevedad los aportes de los diferentes participantes: «Todos contribuimos al seminario como oradores o como moderadores. Horacio habló de la primera poesía de Borges, Jean Pierre Berger sobre la milonga y el tango, Barcia sobre Raimundo Lulio, María Esther sobre el tiempo y la memoria, Vaccaro sobre el trabajo de Borges con Bioy para La Martona referido a la leche cuajada, Alifano sobre la influencia de Schopenhauer en Borges, Ferrari sobre Borges y Alonso Quijano, Gloria sobre la crítica literaria contemporánea, Gabriela Riccio sobre la lectura y la relectura de Borges» (*ibíd.*, 198).

⁸¹⁴ *Ibíd.*, 159.

⁸¹⁵ *Ibíd.*, 177.

Ello es exactamente lo que ocurre en la conferencia impartida por la voz narrativa en la Feria del Libro de Argentina donde, tal como refieren las memorias, alude a la figura de la Condesa de Pardo Bazán a quien compara con la escritora Victoria Ocampo « (...) por su obra, su inteligencia, su defensa de los derechos de la mujer, su tertulia literaria y su fundación de una revista en la España poco propicia del siglo XIX». ⁸¹⁶ La inclusión de Ocampo en la disertación abre una hendidura por la cual se filtra la –a veces forzada– identificación de la voz narrativa con dicha autora, fundada en gran medida en la clase social y la sucesión en el puesto de la Academia de las Letras Argentinas. Por tanto, tender un puente trasatlántico entre Bazán y Ocampo alcanza y bordea la imagen de la voz memorial, quien tangencialmente se define heredera de sus legados como mujer escritora. Aquí, nuevamente el «otro» funciona como espejo de la mismidad.

El rostro intelectual moldeado a partir de sus participaciones académicas y conexiones con personalidades del mundo literario se acompaña de la imagen de la mujer lectora asidua, voraz. La voz narrativa recoge en sus memorias los títulos de los textos leídos a lo largo de diez años, los cuales enumera gracias al registro guardado en su diario o cuaderno de notas. En ciertos momentos, brinda comentarios o impresiones sobre ellos, aunque de forma breve porque afirma que no desea extenderse en ello. La acumulación de obras y nombres de autoras / autores acentúa una subyacente intención/necesidad de demostrar no solo que la literatura constituye para ella un hábito e interés genuino, sino que esto la convierte en una persona docta, poseedora de gran caudal de conocimientos. Contribuyen a potenciar esta imagen el leer las obras en su lengua original (inglés, portugués) y el inscribir algunos de los textos como relecturas, lo cual implica efectuar un acercamiento más sesudo, reflexivo: « ¿qué estuve leyendo ese año? A Saramago, que acabo de descubrir y devoro ávidamente en portugués; *The march of folly* de la historiadora Barbara Tuchnab, que ilustra algunos de los grandes errores evitables que tuvieron los gobernantes (...)». ⁸¹⁷

Si bien claramente este perfil posee una proyección pública en tanto posiciona a una mujer septuagenaria como sujeto de conocimiento y competencias para divulgarlo, la inscripción

⁸¹⁶ *Ibíd.*, 185-186.

⁸¹⁷ *Ibíd.*, 122.

memorial también la sitúa dentro de la esfera privada donde, tras la jubilación, la lectura ocupa un lugar cercano a otras actividades domésticas como la preparación de recetas, la decoración, la horticultura. Esto no significa que las lecturas y la asistencia a eventos culturales (conciertos, exposiciones, conferencias) no retraten una mujer culta que aprecia y se complace en el arte, sino que esta imagen no es la única. La cadencia escritural de las memorias hace gravitar estas actividades «públicas» con otras domésticas, privadas.

Consigno [en el diario] también los conciertos que me gustaron, alguna película (...) los pesebres navideños que armo para la exposición de las Guías Católicas, las decoraciones de Navidad que preparo en casa, las clases sobre música de Abel López Iturbe a las que asisto, los platos que invento para ésta o aquella celebración (...) los días pasados en la estancia (...) los libros que me interesaron, las conferencias que di en Buenos Aires, los espectáculos que consideré dignos de verse.⁸¹⁸

Esferas e imágenes del mundo público y privado, la mujer intelectual y la ama de casa se traslapan-conviven en el relato memorial y la configuración autorial de la voz narrativa. Por ello, la sucesión de veranos en la estancia, los comentarios de libros, tejer abrigos, preparar dulces o mermelada se entremezcla con la inquietud y el deseo de escribir un libro. La voz textual admite que a pesar de llevar una vida apacible y relajada, siente que en ella falta «algo»: « (...) A mi vida en apariencia normal le siguen faltando dos cosas esenciales: la salud y el deseo de escribir un libro».⁸¹⁹ Declaración que hace emerger del autorretrato memorial la figura de la escritora.

Contar con el deseo de crear resulta tan vital como poseer buena salud. La chispa creativa funciona como motor de propulsión, capaz de poner en marcha un cuerpo en su dimensión imaginaria e intelectual, tal como sucede con un adecuado funcionamiento fisiológico del cuerpo humano y sus órganos. Tras el accidente de tránsito, la voz narrativa aguarda por el momento no solo de mejorar y restablecer su condición de salud, sino también alcanzar un estado emocional y mental propicio para escribir. De este deseo se desprende que para el «yo» memorial la escritura no conforma meramente un trabajo, sino una necesidad, un acto que metaforizado en la imagen de un parto creativo llega a asimilarse a un renacer. Por ello, aunque la voz narrativa se ha despedido del vigor de la juventud, la vida laboral, algunos de sus amigos y seres queridos, aún no se encuentra dispuesta a abandonar la escritura, aún le

⁸¹⁸ *Ibíd.*, 53.

⁸¹⁹ *Ibíd.*, 84.

resta mucho por decir. Así, luego de un largo período de intentar concretar sin éxito un nuevo proyecto escritural, la voz textual afirma:

Ese verano, en la estancia, encontré por fin el estado de ánimo necesario para ponerme a escribir una novela. Como todas las decisiones que hacen eclosión súbita, ésta vino madurando lentamente desde un tiempo aún anterior a mi encierro material y espiritual, pero por algún obstáculo inconsciente la iba postergando de semana en semana y de mes en mes, hasta advertir que hacía tres años de mi accidente y que, si bien me rondaba la idea con cierta insistencia, me faltaban las fuerzas o el impulso para ponerla sobre el papel.⁸²⁰

La inclusión de este pasaje en las memorias resulta crucial porque al tiempo que suscribe la autoría de la voz narrativa concede espacio al proceso de escritura. Distanciada de modo abismal de las nociones autoriales vinculadas a la inspiración o la producción mercantil del autor, la voz memorial define el acto creativo como un ejercicio que involucra lo corpóreo de modo integral y equilibrado (físico, emocional, cognitivo). Escribir no conforma una acción mecánica e irreflexiva, todo lo contrario, constituye una práctica biográfica, política. En línea con ello, las memorias profundizan en algunos criterios estéticos asociados a la estructura narrativa, el tópico de la novela y su título, *Trenza de cuatro* [1999], así como otros comentarios subjetivos sobre las dificultades enfrentadas. Apunta el «yo» memorial-autorial:

(...) pensé, también, en incluirme a mí misma como narradora e ir entrelazando los capítulos en un orden invariable, del mismo modo en que se hace una trenza. Lo que más me costaba, no por falta de imaginación sino por el desagrado que implicaba hacerlo, era escribir el primer capítulo, el de la violación, del que derivaría toda la historia.⁸²¹

En adición, el espacio memorial da cabida a la exposición del problema con la editorial El Franco Tirador, la cual incumple con el contrato y comete estafa al huir con el dinero y el texto sin brindar respuesta alguna; cadena de sucesos que explica por qué solamente se imprimieron mil ejemplares del libro (aunque quinientos de ellos fueron publicados por cuenta propia). La voz memorial muestra aflicción porque además de la pérdida económica que esto le supone, el desafortunado incidente provoca que su novela llegue a un público reducido, hecho lamentable por motivos político-ideológicos, ya que el eje central del texto,

⁸²⁰ *Ibíd.*, 87.

⁸²¹ *Ibíd.*, 89.

el aborto y su despenalización, se vincula al debate político,⁸²² que en ese momento sostenía el gobierno argentino sobre la ley de reproducción, la educación sexual y la distribución gratuita de métodos anticonceptivos en los hospitales.

Le ensombrece que la incidencia de su aporte a la discusión nacional haya sido diezmada, aunque reconoce «Ya sé que no pretendo influir sobre gobierno alguno y que mi pequeño alegato a favor de las mujeres no tendría la influencia que tuvo *La cabaña del tío Tom* en contra de la esclavitud, pero aportaba un grano de arena con que hubiera querido contribuir».⁸²³ Dicha aseveración, ya sea interpretada como muestra de humildad o falsa modestia, traza otra pincelada al autorretrato autorial y le confiere a su rostro la «marca expresiva» político-feminista. Rasgo del «yo» autorial que extrapolado a su producción textual podría sugerir una noción y búsqueda estéticas.

A la inscripción del proceso escritural de la novela se suma la impresión de un nuevo libro de la voz narrativa titulado *Revisión del pasado* [2001], compendio de artículos publicados, a lo largo de los años, en los periódicos *La Nación* y *La Prensa*; proyecto que surge a partir de la sugerencia y exhortación de Marcos Montes, amigo y periodista de *The Herald*. Si bien, en las memorias, este «hecho» es mencionado con prisa, al examinarlo detenidamente, es posible identificar el reforzamiento de ciertas facciones del rostro autorial trazadas por otras figuraciones. Veamos: publicar una recopilación de trabajos de opinión relocaliza a la autora en un espacio público, donde su escritura-voz adquiere y persigue alcance político y reconocimiento social. Sumariamente, la tarea de «compilar» vinculada al ejercicio autorial connota una imagen con una trayectoria de larga data y una producción prolífica en busca de un lugar en la memoria colectiva, una perpetuación. Si los artículos no son reunidos ni materializados en un libro corren el riesgo de perderse. De igual modo, si la autora no continúa publicando y «apareciendo» dentro de la esfera literaria-cultural, su imagen y obra puede «empolvase». De allí que *Revisión del pasado* [2001] pueda ser leída como una

⁸²² « La despenalización del aborto era un tema afín, sobre todo porque algunos métodos de anticoncepción se consideraron abortivos y los defensores de la vida a partir de la fusión de núcleos, hicieron las manifestaciones que eran de esperarse» (ibíd., 170).

⁸²³ Ibíd., 170-171.

práctica de rememoración autorial, un acto de fijación temporal. Nos preguntamos: ¿acaso no es esta la operación que llevan a cabo las memorias?

Puede que la obra *Epílogo* [2003] sea en sí misma una respuesta a ello, una confirmación inaugurada por el título y validada en su último capítulo «Consideraciones sobre la vejez», el cual se podría sostener constituye el epílogo-del *Epílogo*, el retablo de su autorretrato, su despedida. Aun cuando a lo largo de las memorias convergen y se traslapan distintas imágenes de la voz del «yo», el cierre del texto en su brevedad y concisión recoloca la figura autorial e intelectual de Alicia Jurado como el centro del universo memorial, como el corazón que hace latir la voz-cuerpo escriturales. Si en algún momento hubo duda sobre el rostro que resonaba en el diálogo con la vejez y los recuerdos de viaje, la auto-semblanza / autorretrato final esclarece, sin pudor alguno, que se trata de la autora. Por ello, la voz narrativa repasa los acontecimientos más destacados de su carrera como académica, así como los nombres de los integrantes del círculo de amigos intelectuales al cual perteneció. Mira de soslayo el amor y la maternidad, pues las considera experiencias comunes para muchas mujeres, por lo que su referencia no parece marcar ninguna trascendencia, contrario a lo que ocurre con su trayectoria como escritora.

(...) y es tal el número de cosas que hice, de congresos a que asistí, de conferencias que di en el país y en el extranjero, que ni puedo recordarlas. Tuve la beca Guggenheim durante un año y la Fullbright por seis meses, el Consejo Británico me becó en Inglaterra y en Escocia y acabé siendo miembro de número de la Academia Argentina de Letras, donde tuve el honor de recibir de Borges las palabras de bienvenida; allí trabajé después durante más de veinte años.

Realmente, sería una desagradecida si me quejase del lote que me tocó en la vida y eso que no mencioné el don más precioso, el de escribir tantos libros, el placer de organizar palabras que reflejasen fielmente mi pensamiento y de combinarlas de modo de evitar los más graves errores de redacción.

Conocí, como tantas, el amor, la maternidad, la amistad, pero tuve amigos entre los grandes escritores de la Argentina: Borges durante más de treinta años, Victoria Ocampo cuya casa visité a menudo, Manuel Mujica Láinez a quien veía en Buenos Aires y también en Córdoba, Eduardo González Lanuza, Olga Orozco (...).⁸²⁴

Dicho recuento biográfico se acompaña de un reconocimiento significativo que contribuye a contextualizar la figura de la voz narrativa como escritora: las ventajas y oportunidades a las que tuvo acceso por pertenecer a una clase aristócrata, lo cual determina sus conexiones y redes sociales dentro de la esfera intelectual argentina. El «yo» memorial admite que se

⁸²⁴ *Ibíd.*, 216.

trata de una confabulación entre su personalidad y afinidades: destreza en el aprendizaje, gusto e interés por aprender, sensibilidad y apreciación del arte, en especial, la música, las artes plásticas, la literatura; y las facilidades, apoyo y recursos económicos familiares e institucionales para adquirir una formación educativa, donde se destaca el aprendizaje de idiomas,⁸²⁵ en particular, el inglés que adquiere desde niña y que le permite viajar y estudiar fuera de Argentina; el ingreso a una carrera universitaria y el disfrute de dos becas para realizar investigaciones en el extranjero. Este gesto no solo le permite a la voz textual dar crédito a las circunstancias que rodearon su vida y su carrera, sino también circunscribir la práctica escritural a una estructura político-social. En otras palabras politizar el cuerpo-autorial, posicionar su autoría desde su género y clase.

Por último, este epílogo-del *Epílogo* estaría incompleto sin evocar el motivo central del ejercicio de rememoración-creación: la despedida de la vida que se homologa a decir adiós a la escritura y los recuerdos. Al llegar a la última página de las memorias de Alicia Jurado, la lectora y el lector comprenden que el texto que sostienen en sus manos constituye el autorretrato de la escritora argentina tal como anhela ser recordada y revivida en el tiempo, ya sea porque su nombre sea pronunciado o su obra lo convoque. Al final comprendemos que, sin percatarnos, hemos asistido a su ritual de despedida, a su funeral. La inscripción de los versos de Walter Savage Landor como epitafio lo confirma: «No competí con nadie, pues ninguno lo merecía, / amé la naturaleza y en segundo término el arte, / calenté las manos ante el fuego de la vida, / se apaga y estoy listo para partir».⁸²⁶

⁸²⁵ « (...) los idiomas que me dieron mis padres, el inglés que me permitió estudiar y viajar, el francés con el que gocé de Francia y sus admirables escritores y luego el italiano, que aprendí sola para entender los libretos de las óperas y el rudimentario alemán con que anduve por Alemania y Austria y pude traducir, diccionario mediante, a Wagner y a Heine» (ibíd., 215).

⁸²⁶ Ibíd., 218.

3.4. Diálogos postergados⁸²⁷

Las lecturas críticas de *Autobiografía* [1979-1984], *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944] y *Epílogo* [2003] antes expuestas podrían flotar en su singularidad y aislamiento, no obstante, este estudio ha apostado por el enfoque comparado-dialógico para intentar saldar una deuda historiográfica-literaria pendiente con los textos y sus respectivas autoras. Tal como lo evidencia en un nivel teórico el primer capítulo y en una dimensión histórica-genealógica el segundo, la función y el ejercicio autorales de pluma femenina y, por tanto, el ingreso al espacio autobiográfico se articulan desde el veto, el replegamiento y la abstracción, condiciones que pueden ser resarcidas, parcialmente y desde el presente, a través de su reconocimiento y mediante la creación de espacios de encuentro que rompan con la invisibilidad y los diálogos postergados. En respuesta a ello este apartado se divide en tres secciones que corresponden a los ejes de lectura teórico-analíticos del corpus textual. Se espera que este ejercicio dialógico brinde premisas claves para determinar, en una etapa conclusiva, de qué modo las aproximaciones teóricas contemporáneas logran dinamizar las lecturas fosilizadas del corpus, cuestionar la construcción de los géneros literarios y evidenciar los procesos de configuración de las autorías femeninas. Ejercicio que, en suma, intentará saldar una deuda historiográfica tanto con los textos como con sus escritoras.

3.4.1. Del corpus a la escritura

La elección del cuerpo como punto de partida teórico-analítico de esta aproximación a las narrativas del «yo» no resulta azarosa, antes bien, responde a una serie de conexiones subyacentes al ejercicio literario que, al ser parte de su definición y estructura, han sido convenientemente obviadas o naturalizadas. A contracorriente, este estudio reanda a través de las posturas teóricas contemporáneas, estos hilos «invisibles» que circundan lo literario

⁸²⁷ Cabe señalar que esta sección al plantear un diálogo-encuentro entre los textos analizados en los apartados anteriores (3.1. Escritura autobiográfica: entre la confesión y la impostura; 3.2. Escritura del yo: experiencia-experimento en el lenguaje; 3.3. Los lugares de la memoria: revisión del pasado) retoma o alude de forma contrastiva a pasajes y fragmentos de las obras del corpus citados en ellos. Con el propósito de validar ambas citaciones y crear una especie de red textual, se incluirá en la nota al pie, tras la respectiva referencia bibliográfica, la llamada Cfr. supra seguido del número de página en la cual fue analizada. Se estima que este ejercicio lejos de constituir una mera repetición, evidencia el dinamismo que encierra tanto la Literatura como su abordaje comparativo.

no solo con la finalidad de devolverle al cuerpo un sitio negado, sino también para articular desde él una propuesta de lectura de la escritura autobiográfico-memorial.

Cuando los estudios feministas introducen al debate teórico el carácter socio-lingüístico y el estatus político del cuerpo, a partir de la desnaturalización del binomio sexo-genérico, los constructos «género» y «cuerpo» se convierten en piezas claves del engranaje social, las relaciones de poder y las producciones simbólicas e histórico-culturales, paradigma donde la literatura no conforma una excepción ni un espacio inocuo. Como institución, el espacio literario se articula a partir de pautas genérico-discursivas pactadas por códigos ideológicos asociados a la repartición binaria y desigual del mundo: «lo masculino» (razón, lo público, creación) y «lo femenino» (emoción, lo doméstico, reproducción), perfil donde la escritura resulta «claramente incompatible». Revestido de pasmosa naturalidad, el «sesgo» corpo-genérico le confiere rostro masculino al ejercicio literario, jerarquía que históricamente su sistema procura resguardar y perpetuar mediante operaciones de control: obstaculización de la autoría; posición del aparato crítico (recepción, consagración, deslegitimación); lugar dentro de la historia literaria (género, periodización, procesos de inclusión y exclusión, construcción del canon); socialización de las obras y la imagen autorial (reconocimiento, marginalidad, redes sociales e intelectuales, difusión, premios, mercado editorial).

El reconocimiento de esta naturaleza texto-discursiva del cuerpo y su dispar ocupación-valor políticos permite circunscribir el espacio corporal como centro gravitacional de la reflexión en torno a la escritura autobiográfica y memorial de pluma femenina. Al margen de las miradas miopes, el cuerpo no se halla fuera de ninguna experiencia humana. Así que cuando hablamos del proyecto de narrar el «yo», el cuerpo no desaparece, todo lo contrario, se multiplica, se metamorfosea en su configuración escritural, imagen autorial y procesos de lectura. Es posible verse tentado a considerar que un texto autobiográfico-memorial al narrar la experiencia da cuenta del cuerpo, es decir, que el cuerpo es producto de la narración de un «yo»; sin embargo, sucede lo opuesto, el corpus configura la narración de un «yo» a partir de su propio proceso lecto-escritural. Esto obedece a que el cuerpo antes de entrar a la textualidad es *per se* un texto, por lo cual el espacio escritural se brinda como espejo, cuya superficie lo induce a leerse-escribirse desde sus propias «marcas». Así, la imagen resultante conforma un cuerpo-otro, una duplicación distorsionada, el reflejo de una

imagen que solo alcanza a mirarse en su auto-figuración. Nada abismalmente distante de lo ocurre cada mañana al miramos en el espejo.

Cabe advertir que al hablar de textualización del cuerpo no solo se alude a las huellas sexo-genéricas, sino también a toda traza lingüística, sensorial, cognitiva, experiencial que sea registrada en / por la corporeidad o, bien, que pretendan asirla: nombre propio, edad, clase social, género, etnia, normativas, prohibiciones, rituales, hábitos, tabúes, creencias, juicios de valor, estereotipos, burlas, censura, recuerdos e impresiones, listado al que se suma toda narrativa que imponga una lectura, fije una posición o entalle un corsé al cuerpo-sujeto. Ahora bien, resulta fundamental comprender que estas «marcas» retóricas no operan de forma directa en los cuerpos, sino a partir del vínculo que implantan entre el cuerpo y la subjetividad, el cual se prolonga a su relación con los «otros» y el mundo. La respuesta, reacción o lecto-escritura del sujeto ante el impacto o nexo impuesto por la marca corpórea constituye, de acuerdo con la propuesta de este estudio, el punto de quiebre que conduce al cuerpo a su re-creación en el marco de la escritura autobiográfica-memorial.

Derivado de lo anterior, esta primera sección se enfoca en el cuerpo y consigna tres niveles para dialogar con los trabajos de Victoria Ocampo, Norah Lange y Alicia Jurado: contorno del corpus, vínculo con las marcas corpóreas y propuesta lecto-escritural de la narrativa del «yo». Guían esta reflexión las siguientes interrogantes: ¿Qué guardan en común los cuerpos autobiográficos-memorales?, ¿cuáles son sus puntos de quiebre?, ¿existe cierto grado de continuidad en sus configuraciones?

Contorno del corpus: un cuerpo se trueca corpus cuando se vuelve superficie de inscripción de lecto-escrituras provenientes de «otros», cuando se convierte en materialidad simbólica dotada de significado y valor previamente establecidos. En esta línea las narrativas del «yo» de Norah Lange permiten vislumbrar las retóricas que conforman el corpus de las voces memoriales: normas, reglas, buenas maneras, modales, orden del cuerpo. Las experiencias yoicas se hallan definidas por una especie de manual de conducta interiorizado (encarnado), cuyo seguimiento y control es puesto a prueba a cada momento. La amenaza de las miradas censurantes aumentan la presión de estar siempre a la altura de las circunstancias: cuándo

llorar, sonreír, mirar; cuándo decir o no decir; cómo moverse, cuál postura tomar, qué gesto acompaña determinada expresión o palabra, cuál sitio ocupar; en suma: cómo disponer del cuerpo, cómo ser / estar en relación con el mundo.

Antes de que subieran al break, me pareció que debía acercarme. Pensé que acaso mi alejamiento les produjera extrañeza o creyesen que no me condolía, como ellas; pero, desde pequeña, cuantas veces ha ocurrido algo grave entre personas que me son familiares, no he logrado librarme de la sensación incómoda de que ninguno de mis gestos pasa inadvertido, de que alguien siempre me está mirando. Más tarde comprobé que todas éramos iguales.⁸²⁸

Al margen de proyecciones estereotípicas y candorosas que rodean la presunción de contar la infancia (travesuras, juegos), *Cuadernos de infancia* [1937] inscribe un corpus normado, vigilado. Marca que propina una lecto-escritura corpo-subjetiva del «yo» textual, cuya cabellera rojiza adquiere una connotación ambivalente: es considerada el único rasgo que le confiere belleza y, al mismo tiempo, conforma un atributo exótico que lo segrega fenotípicamente de la familia. A ello se suma la lectura de su apariencia física, tildada de «masculina» y el anhelo de alcanzar el ideal de belleza femenina, vinculado a la debilidad y naturaleza etérea, textualidades prolongadas a la interacción con «otros» y el conocimiento del mundo, donde la sexualidad está cubierta tras el velo del tabú y el silencio.

La textualización del cuerpo autobiográfico-memorial de *Autobiografía* [1979-1984] de Victoria Ocampo no recae en la norma expresamente dicha, mas se asocia a ella, porque su marca corpórea es la «mancha», es decir, el signo o la evidencia del incumplimiento de las reglas sexo-genéricas, religiosas, morales. La narración presenta dos imágenes-experiencias que leen-esciben el cuerpo-autobiográfico desde la mácula: cuando experimenta la primera menstruación y el señalamiento público derivado de la infidelidad marital. Aun cuando parece tratarse de «episodios» completamente distintos, en realidad el primero contiene y justifica política e ideológicamente el segundo. Retomemos un fragmento del texto que alude al código impreso en el cuerpo femenino a causa de la «mancha roja»:

Mamá me dijo que esa sangre no era nada de particular. Esa declaración me produjo desagrado, pues mi madre trataba de restarle importancia a algo bastante inquietante. Agregó que mi prima M. tenía eso también, así como todas las chicas que llegaban a edad de empezar a ser señoritas. Eso, todos los meses. Que no había que bañarse en agua fría mientras durara, ni jugar con agua fría, ni mojarse los pies. Que había que usar agua templada y que no hablaba de esas cosas delante de los señores. Delante

⁸²⁸ Lange, *Cuadernos de infancia*, 23.

de las mujeres, sí. Que tampoco tenía yo que hablarles de eso a mis hermanas menores, por el momento.⁸²⁹

Sin más el cuerpo femenino se iguala al silencio. Lo que le ocurre no debe ser comentado, no debe salir de él. El carácter consustancial y orgánico de la menstruación se tiñe *ad portas* de misterio, tabú e, incluso, asco o repulsión, se asimila a la suciedad, los desechos y fluidos excretados; de allí, la necesidad de mantenerla velada. Postura que redundante y crea resonancia con la imposibilidad de la voz memorial de *Cuadernos de infancia* [1937] para saber cómo se «fabrican» los bebés y si el crecimiento de los pechos en las mujeres causa o no dolor. Despojados de relevancia, cuerpo y fisiología «femeninos» justifican trazar el replegamiento como destino para las mujeres. Cualquier pretensión que no encaje en dicho esquema y suponga una desavenencia se considera una aberración a la propia naturaleza y una amenaza al sistema.

En estos términos, la mancha de sangre en el texto autobiográfico conforma un estigma de lo «femenino», marca limitante en la dimensión corpórea y política que ancla al encierro: útero (maternidad), matrimonio, domesticidad (mundo privado). Por ello, su espectro reaparece en la narración como «mancha de pecado» o culpa cuando, tras fracasar en su empeño por seguir el guion de contraer matrimonio, el «yo» autobiográfico se casa con un hombre con quien no posee ninguna afinidad y cuyos celos y control acaban por echar por tierra sus aspiraciones de autonomía. La única libertad que logra hallar, en un plano sexo-afectivo, para paliar la condena de su infeliz vida marital, es el vínculo extramatrimonial con el primo de su marido. Relación que aviva la huella de lo «sucio» y la hace depositaria de otras lecturas manchadas: adúltera, fácil, prostituta. El velo del silencio, lo oculto y lo clandestino reaparece.

La mordaza simbólica colocada por la madre al «yo» autobiográfico inaugura la carrera «femenina» del replegamiento y atiende al modelamiento dictado por la clase aristocrática de la época, lo cual se reproduce en la férrea negativa de que su hija estudie teatro e ingrese a la universidad. Por ello, al margen del estatus económico de clase, los viajes y bienes materiales, la voz autobiográfica sostiene que su vida estuvo definida por privaciones de

⁸²⁹ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 52.

otra índole, numerosas oportunidades y espacios fueron bloqueados porque la marca sexo-genérica se interpuso.

La privación que lee-escribe el corpus manchado de *Autobiografía* [1979-1984] y, de modo tangencial, el corpus normado de *Cuadernos de infancia* [1937] cobra forma también en *Epílogo* [2003], donde las retóricas sexo-genéricas y de control de la sexualidad y el deseo han moldeado el corpus de la voz memorial, su concepción de realidad y el nexos con los «otros». Sin rozar el menor ápice de la cursilería, el «yo» expone el dilema que le supone descubrir que a sus setenta años se encuentra atraído sexual y afectivamente por quien fuera su primer amor de juventud. En su afán por «deshacerse» de dicho sentir, la voz narrativa pasa revista por los textos que la conforman, cuyas marcas emergen a la superficie. Desfilan estereotipos, prejuicios y normas uno tras otro: los adultos mayores no poseen una vida sexual activa, ya no disfrutan de la sexualidad, de hecho, es repulsivo que se diga o se haga lo opuesto; los adultos mayores han perdido su belleza y atractivo sexual, por lo tanto, están fuera del radar de conquista y galanteo; los adultos mayores carecen de una vida activa, pública, han perdido sus facultades y solo aguardan el momento de morir. La voz textual se increpa: «¿Dónde quedaría la dignidad de la vejez si nos dejáramos dominar por este desasosiego propio de los jóvenes? ¿Cómo se puede caer en el ridículo experimentando sentimientos impropios de la ancianidad?». ⁸³⁰ ¿Qué se supone debe hacer el «yo» textual?, ¿renunciar a «sí» para cumplir con las expectativas y normas impuestas a una mujer de su edad?

Tanto la edad biológica como las etapas de vida conforman códigos textuales que controlan los cuerpos-vidas de los sujetos. Organizan el itinerario vital para hacer orbitar los corpus en trayectorias preestablecidas por los constructos político-económicos en complicidad con el resto de instituciones y aparatos de poder. De este modo existen cuerpos que de acuerdo con su marca temporal poseen mayor o menor valía para el orden económico capitalista-reproductivo. El estigma de la indiferencia o valía cero se representa a través del despojo y la privación, sea de representación simbólica, derechos, accesibilidad. Derivado de ello, el imaginario de la vejez en confabulación-coherencia con las asignaciones patriarcales le

⁸³⁰ Jurado, *Epílogo...*, 17. Cfr. supra 284.

arrebata / niega a la mujer anciana el acceso a la sexualidad, por dos motivos: primero, porque ya no le resulta útil al sistema, pues no existe una finalidad reproductiva; y segundo, porque el placer erótico femenino ha sido vedado históricamente. Por tanto, concederle al «yo» memorial de *Epílogo* [2003] control sobre su propia corporeidad-deseo pondría en vilo el sistema que delinea el corpus normado de *Cuadernos de infancia* [1937], el corpus manchado de *Autobiografía* [1979-1984], por ello la voz septuagenaria de las memorias es definida por el estigma de lo «viejo».

Al recapitular los contornos trazados hasta acá se comprueba que las normas, la mancha y el estigma de la vejez conforman patrones de lectura de los cuerpos que imprimen un valor, una posición, un sentido político, que –sin llegar a ser un calco unos de otros– guardan correspondencia entre sí. Esto obedece a que dichas marcas se desprenden de una misma matriz ideológica-programática encargada de someter a los sujetos a procesos excluyentes en la distribución del espacio y el ejercicio del poder a partir de las retóricas sexo-genéricas y los ideales modélicos de las clases aristocráticas. Ello explica por qué razón los textos autobiográficos-memorales no solo parecen coincidir, sino también guardar continuidad. Lamentablemente, el modelamiento conductual de lo «femenino», el recordatorio de la privación (mácula) y el estigma «vieja» forman parte del mismo repertorio cercenador, cuyos procesos de lecto-escritura, pese a la fuerza de las luchas libradas por generaciones, sigue creando límites corpóreos, espaciales y expresivos a determinados cuerpos-sujetos.

Leerse en la relación con el cuerpo: Al mirar con perspicacia cada una de las narrativas del «yo» en estudio es posible descubrir que las marcas textuales antes analizadas no penden de los cuerpos como rótulos, no son exactamente carnés de identidad o máscaras, sino códigos de lecto-escritura para los «otros» y para el corpus que lo encarna. La fuerza o el poder de la impresión discursiva no reside en la marca superficial, en lo perceptible a simple vista, el desgarramiento de la carne se halla en la violenta relación que dichas retóricas imponen en los cuerpos, es decir, el nexo vinculante respecto al «sí mismo», los «otros» y el mundo. El efecto o impacto de la marca conforma el nudo de la textualización de los cuerpos. Por ello, la atención no debe centrarse en las huellas textuales en sí mismas, sino en lo que estas crean. Siendo así resulta pertinente formular: ¿qué relación con el cuerpo impone la norma,

la mancha, lo «viejo»? ¿cómo se leen los cuerpos-sujetos autobiográficos-memorales a partir de dichas textualidades?, ¿acaso se asimilan?

La impresión de la norma en la dermis del «yo» memorial de *Cuadernos de infancia* [1937] fija una relación con el cuerpo, derivada de la lectura de dicha marca, proceso del cual se desprende su «auto» escritura. Así, cuando los «otros» leen-esciben la norma en su «piel», la voz narrativa la de-codifica desde el miedo y la vergüenza y se perfila desde allí. De este modo, el poder coercitivo del «deber ser» triunfa en dos direcciones: obliga a seguir un guion de reparto y promueve con ello un vínculo de desconfianza y desapropiación con respecto al cuerpo-subjetividad. De allí que el relato memorial remarque en numerosas ocasiones el contorno de un perfil yoico lleno de dudas sobre cómo moverse-habitarse. El miedo constante a ser vigilada y el temor a errar se convierten en rasgos del «yo».

Más tarde me pareció que esa postura resultaba demasiado cómoda y determiné arrodillarme en el suelo. El miedo de que alguien me viese me impedía rogar con tranquilidad a pesar de saber que las cinco compartíamos ese pudor.

En las raras ocasiones en que debimos persignarnos todas juntas, siempre procuramos hacerlo mientras las otras no mirasen, y más que por cualquier otro motivo, dejamos de asistir a misa por el temor de comportarnos mal, de arrodillarnos a destiempo, de que alguien nos mirase de una manera irónica, de que alguna de nosotras se le ocurriera vigilar a las demás.⁸³¹

Tal como se evidencia en este fragmento, el poder incisivo de la marca recae en la relación-límites que, desde la rigidez del corsé normativo, se le impone al cuerpo. Instalada la norma, su lecto-escritura transmuta en miedo y vergüenza, dispositivos que alcanzan mayor impacto y afectación que las reglas en sí mismas, pues se derivan del sujeto, son una autolectura y, por tanto, poseen una carga emocional que connota una interiorización de la impresión o huella. El miedo como código-puente que conduce al cuerpo resulta altamente corrosivo, pues en vez de acercar, aleja, crea límites y superficies, restringe, paraliza. Efecto que cumple el cometido de un sistema que procura controlar, contener y alinear los cuerpos «femeninos». El miedo resta confianza, desapropia a los sujetos de sus propios cuerpos, los despoja de «sí» para ceder el poder a «otros», mientras el cuerpo se repliega, se

⁸³¹ Lange, *Cuadernos de infancia*, 164.

achica. «Cuando hay miedo, el mundo presiona contra el cuerpo; el cuerpo se encoge y retira del mundo (...). El miedo involucra el encogimiento del cuerpo (...).»⁸³²

Si dirigimos ahora nuestra atención a *Autobiografía* [1979-1984] se descubre que la lectura de la «mácula» no establece un nexo con el miedo, pero sí con el odio y la vergüenza. La experiencia de la primera menstruación imprime en el cuerpo autobiográfico las marcas «sucio femenino», «silencio», «replegamiento», corpus que frente al espejo se lee en una relación de lo aborrecible y embarazoso. De hecho, la voz narrativa al relatar el episodio presenta en una sola escena o narración tanto la marca como el proceso auto lecto-escritural que lo acompaña.

¿Por qué se ocultaba eso? Sufría terriblemente porque me obligaban a sentir como vergüenza por algo de que yo no tenía la culpa y que nada tenía que ver con mi voluntad. (...) me sentía presa. Presa de mi cuerpo. De mi cuerpo que odiaba, porque me estaba traicionando al conducirse de modo imprevisto. Porque algo en él merecía vergüenza (...) No podía deshacerme de mi cuerpo (...). La vergüenza había nacido de palabras oídas, no del cuerpo o de su comportamiento. La vergüenza venía de afuera. Era una vergüenza ajena a mí (...) Me obligaban a desconfiar de mi cuerpo, ese compañero al que estaba amarrada. Yo no había sentido ninguna vergüenza al ver la sangre (...) La vergüenza transformaba esa sangre en humillación.⁸³³

Situada en el presente enunciativo, la voz narrativa expresa indignación, pues reconoce en la lectura de la «mancha» una filiación de odio y vergüenza instalada en su corporeidad. Inscripción que sugiere preguntar ¿qué implica relacionarse con el cuerpo desde dichas retóricas? El odio, en tanto narrativa, persigue alinear a los sujetos, coloca a unos en contra de otros, a partir de la creación de identidades imaginarias diferenciadas, las cuales *a priori* concibe despreciables, amenazantes. Su afán se centra en inventariar enemigos para luego atacarlos. Esto significa que si el odio se orienta hacia sí mismo, el sujeto se convierte en su propio rival u oponente, lo antecede la desaprobación total de «sí», todas sus acciones, pensamientos y sentires son invalidados, no tienen lugar. El odio de «sí» debilita, pulveriza, aniquila al sujeto en su propia carne. Es, si se quiere, autofágico. En cualquiera de sus formas, el odio causa dolor y carcome. Por ello, el odio de «sí» es quizás una de las armas de autodestrucción más poderosas, el sujeto es su propio verdugo. Así, cuando en el texto la mancha de sangre es leída como silencio y condena, el cuerpo «femenino» se convierte

⁸³² Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 115.

⁸³³ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 52-53. Cfr. supra 230-231.

automáticamente en enemigo, en obstáculo. ¿Cómo contravenir a ello, si el sujeto ha asentido a la marca, si la ha interiorizado?

El odio de «sí» se potencia con la vergüenza, retórica de lecto-escritura presente en *Cuadernos de infancia* [1937], *Autobiografía* [1979-1984] y *Epílogo* [2003]. Coincidencia nada azarosa. El odio de «sí» y la vergüenza registran un punto en común: colocan al sujeto en su contra (auto juzgamiento, auto desaprobación). El sujeto y el objeto del sentimiento son el mismo. La vergüenza se manifiesta cuando se considera haber incumplido con el guion de lo moral, lo sexo-genérico, lo religioso; cuando el «yo» entra en conflicto con el ideal proyectado para «sí», cuando siente que ha fallado, que ha perdido el lugar-rol-destino asignado. Si se parte del hecho de que el miedo provoca replegamiento y el odio reducción-destrucción, la vergüenza propicia un movimiento triple: hacia afuera para expulsar la parte de maldad del sujeto que genera el error o la falta; hacia adentro para ocultarse, no ser identificado y pasar desapercibido; y de espaldas a «sí», el sujeto no cuenta consigo mismo para defenderse, es el primero en censurarse, en abandonarse a su suerte. Imagen que hace eco del trabajo realizado por el odio de «sí».

La voz de *Cuadernos de infancia* [1937] se vincula desde la vergüenza al perfilarse como posible infractora de las normas aprendidas en su hogar y, en conjunción con el miedo a errar y a los «otros», adopta la paralización y el replegamiento como modo de interacción en su micromundo. En el caso de *Autobiografía* [1979-1984], aun cuando el «yo» textual en el pasaje sobre la primera menstruación intenta desmarcarse del odio y la vergüenza como nexos vinculantes a su cuerpo, ello corresponde al momento de la enunciación, no al pasado donde se ubica la narración. Esto explica la reaparición de dichas retóricas para inscribir la relación extramarital con J., la conexión con figuras intelectuales y el ingreso a las letras. La vergüenza que le supone «ser mujer» (cargar con la «mancha» de su sexo-género) y no seguir los parámetros delineados para «lo femenino» define su contorno-figuración yoico-textual. Ello se evidencia en el conflicto existencial que le supone vivir desde el apego y la encarnación de las expectativas de sus padres y su clase como prueba de amor. La voz de *Autobiografía* [1979-1984] mantiene en apariencia una vida matrimonial y

sacrifica⁸³⁴ su felicidad en pos de salvaguardar un ideal y un vínculo paternal que, desde su perspectiva, conforman una especie de amalgama.

Mas, la vergüenza como mecanismo de domesticación, no solo anuda los textos de Norah Lange y Victoria Ocampo, la voz memorial de *Epílogo* [2003] también lee-escrbe su relación con el cuerpo desde esta retórica. El estigma mujer-«vieja» no resulta compatible con el disfrute erótico, la afectividad y el interés sexual, por lo que leerse en contravención del «deber ser» coloca a la voz memorial en sintonía con la vergüenza y el ocultamiento. «Lo impropio» de la vejez lucha por domesticar el deseo, decidir sobre el cuerpo, resitarlo en la asexualidad y la negación del placer. La vergüenza convoca las normas aprendidas, las cuales al chocar con lo experimentado fuera del guion desencadenan juicios en contra y, por supuesto, silencio.

*(...) Sufría y cada tanto me increpaba a mí misma:
-¡Recapacita, mujer! ¡Deja de hacer papelones!
Y me repetía que mis muchos años no justificaban ningún tipo de locura senil, que estaba en plena
posesión de mis facultades y cualquier debilidad sentimental era un disparate.*⁸³⁵

Luego de trasponer las lecto-escrituras de las marcas corpóreas, resulta pertinente formular ¿Desde dónde se posicionan entonces los cuerpos que se leen desde el miedo, el odio y la vergüenza?, ¿qué mecanismos autobiográficos-memoriales fundan desde sus vinculaciones corpóreas? Puntualizaremos en ello en el tercer nivel de análisis.

Propuestas lecto-escriturales de las narrativas del «yo»: Inmersa en el mundo especular que implica narrar un «yo», la voz textual se lee en la escritura-texto que crea de sí, proceso que teje simultáneamente una diégesis y un contorno yoico, donde se revelan ciertas marcas corpóreas y sus correspondientes decodificaciones. Proceso lecto-escritural que, desde la perspectiva de este estudio, consolida tanto el sitio de enunciación del «yo» como su propuesta autobiográfica-memorial. Las marcas discursivas que textualizan los cuerpos y

⁸³⁴ Una carta de Victoria Ocampo dirigida a Ortega y Gasset, en 1931, registra: «He sacrificado a mis padres convicciones que no debí sacrificar a nadie. El sacrificio hubiera sido, para mí, dado mi carácter, no sacrificarme, sacrificarlos a ellos. Es decir, sacrificar la falsa visión que tenían de las cosas (desde MI punto de vista) aunque esto los hubiera hecho sufrir. Pero fui cobarde por ternura. Y es un defecto que aún persiste en mí. No sé si podré alguna vez librarme de él» (ibíd., 104). Cfr. supra 237.

⁸³⁵ Jurado, *Epílogo*...,17. Cfr. supra 285.

los nexos de los sujetos con ellas se brindan como alternativas lecto-escriturales, ello significa que retóricas como las analizadas (miedo, odio, vergüenza) articulan lugares de enunciación del «yo», esto es: propuestas autobiográficas-memorales.

Una interrogante flota en el aire: ¿de qué modo estas retóricas (lectura de la relación marca-cuerpo) se convierten en lugares de la memoria? Responder a esto requiere recordar que lo autobiográfico-memorial constituye un acto-ejercicio que opera desde un movimiento doble y simultáneo: lectura y escritura. Esto quiere decir que quien escribe un «yo», en realidad lo lee, y viceversa. Así, inscribir un determinado hecho en la secuencia narrativa se homologa a desencadenar una secuencia multidimensional de lecto-escrituras, donde un «yo» se escribe leyéndose en sus figuradas memorias-experiencias. Partiendo de dicha premisa y siguiendo el análisis trazado hasta acá, el proceso lecto-escritural del nexo entre la marca y el cuerpo crea la posición discursiva del «yo» de *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944], *Autobiografía* [1979-184], *Epílogo* [2003] y, derivado de ello, su respectiva concepción-función de lo autobiográfico-memorial. Profundicemos.

La impresión de la normativa victoriana crea el corpus del «yo» memorial de *Cuadernos de infancia* [1937] que se lee-escibe en su relación corpórea a partir del miedo y la vergüenza. Vínculo que esculpe una imagen subjetiva insegura y replegada en su propio micromundo. El temor constante a ser controlada y sancionada conduce a la voz memorial a vivir de modo ensimismado, elección que abre un intersticio para leerse-escribirse desde otros lugares: la exploración. En soledad, distanciada de las reglas, la niña-Norah comienza a inventariarse desde una serie de experimentos asociados al lenguaje, la memoria, lo corpóreo: mirar a las personas con fijeza e imaginariamente entrar en sus rostros; colocarse, con la luz encendida, frente al espejo para memorizar sus propias facciones y, luego, apagar la luz para recordarse y colocar su rostro en el espejo; repetir varias veces su nombre en voz alta y esperar convocar una imagen de sí; articular desde la escritura el montaje de un recuerdo en particular. Como contrapunto de la intimidante y opresiva normativa familiar, el ensayo empírico funda un espacio de libertad, búsqueda y auto-conocimiento del «yo», extensivo a la propuesta lecto-escritural de lo autobiográfico-memorial formulada por ambas obras de Norah Lange y llevada a su extremo en *Antes que mueran* [1944].

Si dirigimos ahora la atención a *Autobiografía* [1979-1984] y preguntamos: ¿cómo se lee-escibe el «yo» autobiográfico desde los nexos odio, culpa, vergüenza?, ¿a dónde conducen estas retóricas? La respuesta dista, en apariencia, de las posiciones enunciativas trazadas por *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944] y *Epílogo* [2003]. La lecto-escritura del vínculo mancha-cuerpo hace resonar en el «yo» autobiográfico una moralidad y tradición religiosas que tejen de modo connatural los significantes mujer-pecado-culpa: la confesión. Motivo por el cual, el «yo» autobiográfico se lee-escibe inicialmente desde el *mea culpa*, desde la exteriorización de lo inapropiado y «sucio»: la primera menstruación y la relación extraconyugal. Lo interesante acá es que el lugar enunciativo se desplaza casi de inmediato hacia la figuración. El «yo» autobiográfico saca a la luz ambos episodios de su vida, pero al hacerlo confronta su perspectiva con los señalamientos de los «otros». Ello le permite, desde el presente enunciativo, rechazar las etiquetas asignadas a su cuerpo-destino al «convertirse en una mujer» (menstruar) y resignificar el estigma de adúltera, el cual – según su alegato– debe considerarse una consecuencia de las arbitrarias y viscerales imposiciones de la tradición patriarcal, la clase aristocrática y la adhesión de sus padres a estas. Por ello, la voz narrativa se resignifica desde la inmolación, desde la entrega de su felicidad en apego a un ideal «femenino» con el cual no comulga, pero que decide seguir como muestra de amor y devoción hacia sus padres. Anteponer sus convicciones a las de «otros» le provoca un dolor que agudiza el odio de «sí» y la autorecriminación, marcos referenciales que protagonizan sus crisis existenciales y que no desaparecen de la figuración de su perfil y trayectoria intelectuales.

En suma: leerse desde la culpa, el odio de «sí» y la vergüenza lleva al «yo» autobiográfico a crear un espacio confesional impostado, un sitio oportuno para delinearse «a voluntad» tanto en su vida profesional como en la personal, donde como hemos analizado en otras secciones, la primera absorbe a la segunda, hasta el punto de atrevernos a sostener que es el motivo que sostiene y justifica el ejercicio autobiográfico. Dicho esto, el lugar enunciativo derivado de la lecto-escritura de la culpa al recurrir a la confesión para impostarse, puede llegar a rozar el objetivo-pretensión final de la propuesta experimental de las memorias de infancia de Norah Lange: inventariarse. ¿Acaso el texto de Jurado se mueve en esta línea?

La voz de *Epílogo* [2003] se vincula con su cuerpo desde las retóricas vergüenza, nostalgia y vejez, lazos leídos-escritos desde el lugar de la rememoración. Tras el quebranto de salud sufrido a raíz del accidente de tránsito, el «yo» memorial reflexiona sobre su vida y, al colocarla en perspectiva decide, a sus setenta años, realizar un viaje de despedida a dos ciudades: Londres y París. El sitio de enunciación del «yo» se posiciona en el regreso-revisita a dichos espacios geográficos, donde son convocados otros tiempos y recuerdos, proceso que supone re-leer / re-escribir, es decir, crear una nueva memoria. Rememorar no significa recomponer piezas o experiencias del pasado, sino inventariar desde el presente lo irrecuperable. La distancia entre memoria e imaginación parece acortarse cuando la voz memorial intenta conciliar dos espacios-tiempos: «x» sitio en el presente enunciativo *versus* su recuerdo en el pasado. Imágenes que, inevitablemente, se truecan en texto especular donde también se lee-escibe el perfil de la mujer joven de ayer *versus* la mujer anciana que figura escribir sus memorias.

Situados en este punto, cartografiar la textualización del cuerpo posibilita esbozar los lugares de enunciación de los textos autobiográficos-memoriales en estudio y determinar que, pese a sus particularidades, coinciden en apostar por un proyecto escritural del «yo» como invención, sea desde la posición discursiva experimental, la confesión impostada, la rememoración.

3.4.2. El «yo» como narración

Tras establecer los lugares enunciativos de los textos en estudio, este apartado se detiene a analizar de forma dialógica de qué modo cada propuesta del corpus literario ensaya la empresa de narrar el «yo», cuáles problemáticas registra durante dicho proceso escritural y cuáles funciones expresas desempeña la modalidad autobiográfica-memorial en cada uno de los mundos narrados. Inaugura este recorrido una interrogante clave: ¿resulta escribible el «yo»?

Paul Ricoeur en su obra *Sí mismo como otro* [1996] advierte la necesidad de recordar que «yo» constituye un pronombre personal, un término vacío en sí mismo que introduce « (...) siempre una persona distinta en cada nuevo empleo; «yo», en este primer sentido, se aplica a cualquiera que al hablar se designe a sí mismo y que, asumiendo esta palabra, tome bajo su responsabilidad todo el lenguaje (...)).⁸³⁶ De espaldas a la posición doxológica que abraza el artificio de referencialidad,⁸³⁷ unidad, continuidad identitaria-subjetiva de la primera persona gramatical, lo apuntado por Ricoeur subraya que «yo» no comporta una excepción lingüística y, por tanto, como signo constituye una representación, no el objeto-sujeto en sí mismo, que es en todo caso inaprehensible. Considerar dichas premisas permite aseverar que el «yo» autobiográfico no es ni una entidad concreta ni un punto de partida, sino más bien una situación lingüística creada nueva y repetidamente en / por el texto memorial, lo cual significa que fuera del mundo narrado no existe una persona de «carne y hueso» que responda o constate la narración. La obra autobiográfica-memorial se sostiene en su propia textualidad. Contorneado desde el giro lingüístico, este perfil lecto-escritural, que coincide con la tercera etapa⁸³⁸ de estudio de la autobiografía (*grafía*), define el «yo» autobiográfico-memorial como producto discursivo, creación-invenición, lo cual contribuye a difuminar los rígidos límites que tradicionalmente separan estas narrativas de la ficción. Desplazamiento heurístico que al procurar resolver un problema (el «yo»), agudiza otro (la división: lo real *versus* lo imaginativo).

La reflexión suscitada exige voltear la mirada hacia los textos autobiográficos-memorales del corpus: ¿cómo ensayan la inscripción de la primera persona singular?, ¿cómo lidian con la tradición estético-ideológica que supone narrar el «yo» desde la verdad, lo probatorio, la secuencia cronológica y el lenguaje mimético?, ¿cómo se establecen estas negociaciones desde los sitios de enunciación y los mecanismos retóricos?

⁸³⁶ Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 28-29.

⁸³⁷ ««Yo» designa tan escasamente el referente de una referencia identificante como lo que parece ser su definición, esto es: «toda persona que se designa a sí misma al hablar», no se deja reemplazar por las circunstancias de la palabra «yo». No hay equivalencia, desde el punto de vista referencial, entre «yo estoy contento» y «la persona que se designa está contenta» (...)) (ibíd., 25).

⁸³⁸ Olney establece tres etapas del estudio de la autobiografía: 1. *Bio*, énfasis en la vida del autor, texto como documento histórico; 2. *Auto*, imposibilidad lingüística de plasmar la vida-realidad a través del lenguaje-escritura; 3. *Grafía*, narración del «yo» como figuración, creación lingüística. Cfr. Olney, «Algunas versiones de la memoria...».

Cuando las voces memoriales de *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] descubren en su corporeidad la vacuidad de las normas que rigen sus vidas, ello despierta la curiosidad por experimentar y explorar la realidad al margen del guion dictado, giro que adquiere un papel protagónico, pues llega a convertirse en el lugar de enunciación. Narrar y posicionar el «yo» desde la experimentación estético-discursiva supone trazar una vía distinta para relacionarse con la verdad y el conocimiento, la cual guarda distancia con respecto a las inscripciones autobiográficas-memoriales más tradicionales, apegadas a lo constatable y referencial. De hecho, los textos de Norah Lange burlan ese patrón, ya que ninguno de los textos registra fechas ni secuencialidad cronológica, prevalece a cambio la libertad en la organización de los episodios-recuerdos: profusión, superposición, collage. No existe unidad ni tampoco posibilidad de alcanzarla. La escisión experimentada en el cuerpo y la memoria se prolonga hacia la narración del «yo». Tras recabar indicios, las voces narrativas descubren verdades que condicionan y definen su lugar enunciativo: si los sujetos no pueden acceder a la unidad en su propio cuerpo, si no pueden mirarse más que a través de «otro», si el rostro no traduce las emociones, ni la memoria lo contiene todo,... narrar el «yo» conforma un ensayo de búsqueda y representación en el lenguaje.

En consonancia con lo anterior, el mecanismo discursivo puesto en marcha para posicionar el «yo» en el espacio empírico-vivencial consiste en dar cuenta detallada de la figuración / simulación de los experimentos. *Antes que mueran* [1944] presenta numerosas ilustraciones de esa búsqueda estético-lingüística que comienza por reconocer que las posibilidades de creación y cambio se mueven detrás de las palabras. Al ser pronunciadas –especialmente– cuando se está a solas, las palabras mutan y convocan a otras. El poder de resonancia de la palabra actúa como « (...) si la arrojáramos al agua y los círculos la fueran dispersando, dándole movimiento».⁸³⁹ No obstante, el lenguaje también es opaco, oculta «algo», tal como sucede con el nombre propio. Autonombrarse o llamarse a sí misma puede resultar tan amenazante como enigmático: ¿quién acude cuando te llamas por tu nombre?, ¿es real quien responde o es producto de una treta? La respuesta puede ser algo turbia: «De pronto, sentí miedo, segura de que me había engañado, de que me había ocultado misteriosos

⁸³⁹ Lange, *Antes que mueran*, 7-8.

desenlaces. Me pareció que pronunciar mi nombre a solas era como anunciar un peligro o, peor aún, como si algo, en la oscuridad, me rozara la mano».⁸⁴⁰

Posicionar el «yo» y la escritura autobiográfica-memorial desde la experimentación en / con el lenguaje desplaza la artificiosa e inalcanzable faena de relatar la verdad de una vida y, a cambio de ello, se abre a la posibilidad de crear otras verdades de «sí». En esta línea la voz narrativa explora la existencia de un signo-imagen capaz de contener o guardar todos los recuerdos, un vocablo que al ser pronunciado pueda convocar «todo tal como ocurrió en el pasado». Tras múltiples intentos de búsqueda, un día, de golpe, da con él: «caballo blanco», « ¡era capaz de explicar tantas cosas, tantos ocios, tantas tareas realizadas! (...) sin que ningún recuerdo se equivocara».⁸⁴¹ Figuración elucubrada como «verdad», no en correspondencia con el mundo extratextual, sino como parte del mundo texto-imaginario construido por el «yo» discursivo. Con este ejercicio la narración memorial-experimental remarca la imposibilidad de lo autobiográfico-tradicional: un texto que pacta decir toda la verdad miente porque el pasado y el sujeto son inaprehensibles y lo que la memoria y el lenguaje puedan decir sobre ello es una elaboración creativa. Como claramente lo es el «caballo blanco», con la diferencia de que este se sostiene en su mundo intratextual, no en una secuencia cronológica verificable.

La naturaleza limitante del lenguaje se presenta en la narración como una de las verdades descifradas a través del vínculo experimental con la palabra, la voz del «yo» descubre que el dolor resulta intraducible, se puede rondar su huella, enlistar adjetivos asociados al sentir, no obstante ello no es suficiente para inscribir su sensación e intensidad. «De todos los dolores me pareció (...) el menos narrable (...). Cuando quise contar, describir ese latido afelpado, comprobé que no era un dolor para ser relatado, sino el dolor más solitario e incurable, el dolor más minucioso y triste, el más recóndito, intocable latido».⁸⁴² Lo interesante de este descubrir(se) en la precariedad lingüística radica en que la voz memorial no se paraliza a causa de ello, antes bien, lo convierte en motor de búsqueda estética-escritural y definición del «yo». De allí que no resulten escasos los pasajes que muestran

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, 8-9. Cfr. *supra* 273.

⁸⁴¹ *Ibíd.*, 26. Cfr. *supra* 274.

⁸⁴² *Ibíd.*, 57. Cfr. *supra* 263.

una figura narrativa en busca de palabras nuevas, frente a la página en blanco, en actitud receptiva, a la espera de memorias o rostros que pretendan ser registrados por la pluma y la palabra. Por ello, lejos de asumir la «transcripción» de una vida, los textos memoriales de Norah Lange dan vida a un «yo» en su relación con la palabra, direccionamiento que parece adscribir una función de lo autobiográfico-memorial ligada a lo inventivo.

Cabe advertir, con respecto a este punto, que a diferencia de las obras de Ocampo y Jurado, *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] no explicitan su motivación estética, no obstante su estructura y contenido sugieren una conexión con el movimiento ultraísta (al cual perteneció Lange), cuyos principios se centran en buscar lo novedoso, renunciar a las formas impuestas (rima, ornamentaciones retóricas) y apostar por la síntesis, la metáfora, las fusión de imágenes y la experimentación tipográfica asociada a las figuras plásticas. Fundamentos artístico-literarios que atraviesan las propuestas memoriales, sobre todo en cuanto a la renovación y lo experimental, el modo de relacionarse con la memoria y de plantear la narrativa del «yo» desde el trabajo con el lenguaje, desde la creación. Rastros que la crítica de su momento histórico borró porque resultaba más conveniente reducirlo meramente al recuento inocente de anécdotas infantiles, pues lo escrito por una mujer posee límites definidos y, claramente, los textos de Lange los rebasaron. Injusta condena que tiene como perjuicio la fosilización de obras y autorías.

Contrastar el lugar de enunciación del «yo» y los mecanismos discursivos de las narrativas de Lange con la propuesta de Ocampo crea una distancia abismal, aunque tras un viraje textual, ésta parece acortarse. Inicialmente la voz escritural de *Autobiografía* [1979-1984] se posiciona como un «yo» confeso, hecho que convoca al unísono tradiciones asociadas a la obligación de dar cuenta de sí: realizar el examen de conciencia, reconocer los pecados, mostrar arrepentimiento, cumplir una penitencia; todo ello con el propósito de salvaguardar la dignidad moral y garantizar la salvación del alma. La elección de este sitio enunciativo que responde a la lectura-impresión de la «mancha» inscrita en el cuerpo coloca la verdad como centro gravitacional del espacio escritural, lo cual supone una fuerte presión para la voz yoica que procede a firmar y extender a la lectora / lector el pacto autobiográfico. «Lo que intento escribir se parece a la confesión, porque pretende ser verídico y porque

proclama una fe (...));⁸⁴³ «En las páginas que siguen he anotado detalles –para mí importantes – con toda la fidelidad posible (...)).⁸⁴⁴

La promesa de relatar la verdad crea conjunción con una confianza ciega y desmedida en el lenguaje, donde el registro de un electrocardiograma se iguala al código lingüístico y la operatividad de la memoria: «Estas páginas se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma. No veo por qué ha de ser más fidedigno uno que otro (...)).⁸⁴⁵ Esta cadena de sentido construida en torno al lenguaje procura hacer de éste una herramienta o máquina al servicio de la transcripción y el dibujo de la realidad-vida, una especie de instrumento que se debe utilizar de manera precisa para lograr traducir la verdad.

La obsesiva insistencia en lo verdadero y la necesidad de demostrar el apego fiel a lo vivido conducen a la voz autobiográfica a echar mano de las anotaciones en un diario o libreta, como apoyo / garantía del relato de vida: «Utilizaré notas escritas hace treinta años».⁸⁴⁶ Si bien, enmarcar la escritura a partir de la referencia y transcripción de apuntes tiene como propósito crear un puente entre el pasado y el presente enunciativo, la fiabilidad depositada en las notas es ilusoria, pues aunque hayan sido tomadas en un instante inmediato o cercano al que se intenta narrar, éstas constituyen un punto de vista, una lectura, no la verdad de lo ocurrido. Reconocimiento que le confiere a este recurso un carácter artificioso, figurativo. Otro mecanismo que pretende otorgar veracidad al texto consiste en transcribir de manera parcial o total el intercambio epistolar mantenido por el «yo» autobiográfico con algunas figuras claves. Procedimiento bastante recurrente para mostrar rasgos profundos de sus amistades: posiciones ideológicas, creencias, juicios de valor, dilemas existenciales. Datos reveladores que sirven de prueba de la versión de los hechos presentada por el «yo» y que funcionan como espejo para leerlo en su relación con los «otros». Entre la correspondencia incluida se halla la de Delfina Bunge, Keyserling, Waldo Frank, Drieu La Rochelle.

⁸⁴³ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 19. Cfr. supra 235.

⁸⁴⁴ *Ibíd.*, 24.

⁸⁴⁵ *Ibíd.*, 19. Cfr. supra 240.

⁸⁴⁶ *Ibíd.*, 25.

Este afán probatorio llega incluso a manifestarse en la necesidad de otorgarle otro nombre o etiqueta al texto confesional, en vez de denominarlo Autobiografía o Memorias, la voz narrativa propone designarlo con « (...) un título prudente: Documento. Documento en la tercera acepción del vocablo (diccionario de la Academia Española): «Cualquier cosa que sirve para ilustrar o comprobar algo»». ⁸⁴⁷ La propuesta de rebautizar el texto circunscribe algo más que un cambio nominal, supone un salto de lo confesional a lo documental, que responde a la posición discursiva que el «yo» autobiográfico adquiere al confesar-relatar su vida. Lejos de confesar y aceptar sin reserva la culpa de sus supuestas faltas, la voz yoica impugna lo dictado en su contra, lo desmiente con pruebas, motivo por el cual considera que la nueva denominación calza más a este propósito. El documento posee un valor político, asociado a la apropiación de la palabra y la defensa, ausente en la confesión, donde se exige arrepentimiento, subordinación ante el confesor y la divinidad, penitencia, actitudes y posiciones discursivas que claramente *Autobiografía* [1979-1984] se propone superar. Visto así, lo confesional funciona inicialmente como una vía de acceso a la escritura autobiográfica que luego se ensancha hacia otras posiciones enunciativas.

Aun cuando el texto autobiográfico de Victoria Ocampo edifica y sostiene el relato de vida desde veracidad y la certificación de pruebas que convierten a la voz narrativa en víctima del sistema represor en el cual creció, el relato presenta en su último volumen un giro que sugiere replantear, de manera retrospectiva, el texto. Hablamos de la impostura o la figuración. La voz narrativa introduce esta noción a través de Ravel, para quien « el arte es la suprema impostura» y «la mentira (...) la facultad artista por excelencia». ⁸⁴⁸ El «yo» textual profundiza y cuestiona dichas premisas al comparar el estatus de la biografía *versus* la autobiografía y al referir a *Memorias de Adriano* [1951], obra de Marguerite Yourcenar, donde la autora narra en primera persona la vida de otro. Reflexión que formula, de soslayo, que el «otro» / lo «otro» es parte de la escritura del «yo».

Y puede ocurrir que en las autobiografías en que la preocupación por la sinceridad es ardiente y manifiesta llegue el momento en que aquel que uno fue se sustituye, sin saberlo nosotros, por el que uno hubiera querido ser. Y esta es mi preocupación, mi incomodidad. Desearía que me ocurriera lo

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, 19-20. Cfr. *supra* 239.

⁸⁴⁸ *Ibíd.*, 336. Cfr. *supra* 246.

menos posible. Y al mismo tiempo, si la que fui no está acompañada continuamente por la sombra resplandeciente de la que hubiera querido ser, el todo resultante está como falseado.⁸⁴⁹

¿Es acaso esta propuesta un modo de conceptualizar lo autobiográfico como figuración de la verdad o verdad figurada?, ¿es *Autobiografía* [1979-1984] su demostración? Siguiendo las líneas de análisis y prestando atención al fragmento anterior es claro que la escritura autobiográfica de Ocampo crea la verdad de «sí», lo que evidentemente no se iguala a narrar «la» verdad (lingüísticamente inviable). Hecho que convierte la confesión en una impostura, una representación fingida. Dicho esto la distancia inicialmente percibida entre *Autobiografía* [1979-1984], *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] se achica. El carácter inventivo que define lo experimental se acerca a la naturaleza imaginaria de la simulación, donde habría espacio tanto para lo real como para lo figurado.

Cabe agregar que el traslape confesión-impostura reaparece en el registro de las funciones o motivaciones que guían o mueven la escritura del texto autobiográfico. A diferencia de los textos de Norah Lange, *Autobiografía* [1979-1984] consigna los alcances perseguidos: 1. Auto-liberación: «Aquí la palabra «liberación» es sinónimo de alumbramiento. Nacer de mí misma»; 2. « (...) Tomar la delantera a posibles biografías futuras, con una autobiografía explícita».⁸⁵⁰ El primer motivo al equipar dos actos disímiles: liberarse (confesión) = nacer de «sí» (alumbramiento) plantea el proceso escritural como confesión impostada, creación, auto-concepción. Hecho que posibilita la concreción del segundo objetivo, pues solo si el «yo» autobiográfico alcanza existencia imaginario-discursiva («autoconcepción textual») puede funcionar como referente para «otros» en el tiempo. Declaración que termina de redondear la justificación integral del ejercicio autobiográfico: configurar una imagen personal-autorial «a medida» con la cual la voz narrativa desearía ser recordada. Finalidad que, como se analiza más adelante, posee una connotación política difícil de obviar.

Ahora bien, situados en este punto resulta propicio preguntar si el posicionamiento del «yo» (desde la rememoración) y los mecanismos retóricos de *Epílogo* [2003] se asimilan a las propuestas escriturales de Lange y Ocampo: ¿dónde se sitúa la verdad en el ejercicio de

⁸⁴⁹ *Ibíd.*, 337. Cfr. *supra* 245.

⁸⁵⁰ *Ibíd.*, 338. Cfr. *supra* 241.

hacer memoria?, ¿qué lugar ocupa el recordar con respecto a dibujarse desde la búsqueda en el lenguaje (*Cuadernos de infancia*, 1937 y *Antes que mueran*, 1944) y la creación de un perfil desde la figuración (*Autobiografía*, 1979-1984)?, ¿se encuentran en algún punto?

Si re-memorar significa volver a la memoria, ¿qué implicaciones supone ello? Se tiende a pensar con frecuencia que la memoria constituye una especie de contenedor, archivo o dispositivo de almacenamiento que es posible re-visitarse cuándo y cuántas veces se desee, mas aunque esta idea o proyección pueda resultar tranquilizadora, en realidad, es bastante falaz. Para empezar, la memoria no se instala en un solo lugar, resulta inaprensible, como el tiempo. Los recuerdos de lo vivido y las huellas memoriales no aguardan en ningún sitio a la espera del olvido, una llamada o una visita, pues las memorias son en estado puro creación. No existen por sí mismas, solo a través de la invención, de la convocatoria de la imaginación que re-crea el registro cognitivo-corporal-emocional de lo vivido. Esto quiere decir que re-memorar es volver a crear un recuerdo que en otro momento había sido inventariado, ello valga aclarar no significa que se trata de un calco o una imitación; todo lo contrario, cada memoria empieza de cero y nunca reproducirá a otra, aunque se quiera o se insista, los recuerdos nunca son iguales. El fluir temporal, la acumulación de experiencias y los cambios imperceptibles respecto al vínculo establecido con el recuerdo-creado en el pasado sufren modificaciones y provocan que la configuración memorial nunca pueda ser idéntica a otra. Por tanto, la memoria es, ante todo, creación irrepetible.

Vincular esta reflexión con la propuesta escritural de *Epílogo* [2003] permite leer los viajes de despedida como un espacio de recordación, donde cada sitio-visita brinda una nueva oportunidad de invención en el presente escritural-enunciativo. Perspectiva de lectura que establece una filiación con el alcance-búsqueda implícito en la experimentación propuesta por las memorias de Lange y la impostura, en la obra de Victoria Ocampo: la configuración imaginario-discursiva del «yo». Antes de ahondar en ello, examinaremos los recursos retóricos empleados para inscribir la práctica de recordación, así como el nexo sostenido con la verdad y la referencialidad.

Epílogo [2003] no asume la tarea de rememorar como un acto creativo, sino más bien como una recomposición de tiempos, emociones y recuerdos. Razón por la cual su estructura y mecanismos discursivos están encauzados a anudar esas piezas como si se tratara de una colcha de *patchwork*, cuyas puntadas son tejidas por fuentes de soporte extra-textual: notas, diario, diario de viaje. Dichos textos introducen pasajes o experiencias y, algunas veces, son transcritos de forma integral o parcial en letra itálica o cursiva para establecer distinción entre los registros. La recurrencia a este material extradiegético evidencia preocupación por reconstituir⁸⁵¹ con la mayor fidelidad posible el recuerdo y el pasado; sin perder de vista que ello denota confianza desmedida en el lenguaje y su capacidad de captura de la realidad. Se asume que el diario y las notas al ser registradas en un tiempo casi inmediato a lo vivido poseen un carácter documental; rasgo que comparte con el texto autobiográfico de Ocampo, en especial, con la aportación de las cartas como prueba.

Cabe indicar que el empleo de este recurso no solo responde a la necesidad de certificar los hechos, sino también filtrar los eventos-experiencias más significativos, recomponer la cronología y el ritmo marcado por las estaciones, celebraciones. A diferencia de *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944], las memorias de Alicia Jurado se articulan a partir del rigor de la secuencialidad de los registros en el período comprendido entre 1992-2002. No obstante, el alcance de las notas va más allá. Al observar detenidamente el tejido narrativo se descubre que estas constituyen la base lecto-escritural de las memorias, no simplemente una referencia, hecho que consigna la noción de lo autobiográfico-memorial como: un «yo» que lee «otro-yo», un texto que lee otro texto. En este sentido, las anotaciones se convierten en un espejo que le devuelven al «yo»-enunciativo una imagen de «sí» asociada a su cuerpo, la percepción del tiempo y el hábitat de lo cotidiano, dimensiones marcadas por la vejez, la monotonía, la ciclicidad.⁸⁵²

⁸⁵¹ «Terminaba el mes de marzo y durante ese período de funesta memoria creo que habría olvidado cuanto me sucedió por puro mecanismo de autodefensa, si no hubiese entretenido los largos ocios hospitalarios con algunas anotaciones que hoy me sirven para reconstruir mis desventuras» (Jurado, *Epílogo...*,65). Cfr. supra 298.

⁸⁵² Abundan las secuencias textuales que subrayan el aire cadencioso de las actividades anuales, lo cual les resta trascendencia dentro de la vida de la voz narrativa, sin obviar el tono redundante que ello aporta al mundo textual: «Después, están las cosas que se repiten todos los años. La Feria del Sol, la Casa Foa (...), el Jardín Japonés (...) Noviembre trae la exposición bienal de la Sociedad Argentina de Horticultura (...)» (ibíd., 123); «El año 2000 concluyó con las actividades de siempre: alguna conferencia mía, espectáculos, el

Al revisar mis notas, observo que aumenta mi desgano por apuntar los hechos que considero importantes. (...) Tal vez me pregunte para qué voy a consignar incontables conferencias y mesas redondas en que participo; óperas, películas, exposiciones que veo, libros que leí, reuniones a las que fui: la ronda recurrente de sucesos que pueden ser placenteros pero, cuando una se está acercando cada vez más a los ochenta años, por novedosos que sean tienen siempre un leve tinte de déjà-vu. El 22 de noviembre de 1999 escribo: *Estuvimos brevemente en la estancia, preciosa de verdor y de flores. Trajimos naranjas amargas; hice dulce.* Eso es todo.⁸⁵³

El ejercicio de recomposición subjetivo subsumido en la lectura de las notas se aproxima a la práctica ritual del viaje de despedida, en tanto supone nuevamente leer (se) para escribir (se). Revisitar Londres, París, Madrid se homologa a abrir el diario de viaje del pasado, pasar revista por los recuerdos y escribirse, a partir de su lectura-choque-confrontación, desde el presente de la enunciación. Proceso que genera no solo un conjunto de imágenes-narrativas derivadas de una impresión-interpretación puntuales en el tiempo, sino también una serie de vacíos o baches que deben ser rellenados para crear una secuencia verosímil, sostenida en la continuidad del relato memorial. Por ello, si el registro escrito (notas) y el imaginario (recuerdo) conforman una creación, volver sobre dichas textualidades, tender puentes entre ellas, manipularlas, mezclarlas con otras emociones e imágenes del presente implica una re-invencción total.

Así, cuando el «yo» memorial en *Epílogo* [2003] inscribe en el relato sus distintas visitas, desde el contraste pasado-presente, «yo» joven – «yo» anciana la práctica rememorativa crea una imagen nueva que persigue, con cierta resignación, conciliar los tiempos y las corporeidades que trazan el contorno yoico. La voz memorial a través del ritual de despedida y la escritura procura «coser-se» y alcanzar en el discurso una unidad ilusoria. Propósito perseguido en *Autobiografía* [1979-1984] y, sabiéndolo imposible, también en *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944].

En lo concerniente a la función autobiográfica-memorial, *Epílogo* [2003] explicita una de carácter testimonial, referente a la necesidad de visibilizar y validar el deseo y el derecho sobre el cuerpo de las mujeres adultas mayores: «Quisiera que estas páginas sirvieran para reconfortar y dar esperanzas a otras personas de nuestra edad, que suponen concluida en esa

premio anual de la Academia que recayó en Víctor Massuh, exposiciones (hubo una espléndida de aperos criollos en el Museo de Arte Decorativo), las rosas en el Rosedal, los amigos y la Navidad (...)» (ibíd., 185).

⁸⁵³ Ibíd., 171. Cfr. supra 299.

etapa la vida afectiva y la atracción física. Craso error. Desde el fondo de mi alma, que gobierna el cuerpo, surge una incomprensible juventud que puede revivir el entusiasmo de otrora». ⁸⁵⁴ De este modo, el relato de la experiencia personal adquiere un valor político que no acaba en los límites corpóreos, la vida privada, el mundo narrado, sino que pretende generar eco e impacto en la colectividad, pretensión que esquivo y sobrepasa las fronteras tradicionales de las narrativas del «yo»: lo íntimo-subjetivo. Conviene advertir que el carácter de este propósito textual se prolonga a otra función escritural de *Epílogo* [2003] que, aun cuando no se manifiesta abiertamente, es ineludible. Hablamos de la búsqueda de reconocimiento público y la imperiosa necesidad de esbozar un autorretrato que perpetúe a través de la escritura una imagen autorial y su trayectoria intelectual, intención que comparte con el texto autobiográfico de Victoria Ocampo. Aspecto en el cual ahondaremos en el siguiente apartado sobre la autoría.

Situados en este punto del diálogo parece oportuno recuperar la reflexión metaliteraria desplegada por las obras en estudio, las cuales pese a posicionarse desde distintos sitios de enunciación y ensayar estrategias disimiles para articular sus imágenes yoicas, coinciden en cuestionar la memoria. Para toda narrativa del «yo» el nexo con la memoria es insoslayable, en tanto supone apoyarse / derivarse de su elaboración imaginario-discursiva. El lugar ocupado por esta dentro de la textualidad autobiográfica no solo depende de la relación establecida con la verdad, sino también de las tensiones que puedan surgir en el proceso de relatarla-crearla. Esto significa que las secuencias discursivas están sometidas a un estire y encoge, a una negociación constante con la memoria, plausible en las reflexiones sobre su funcionamiento y naturaleza. En esta línea, los textos de Lange, Ocampo y Jurado atienden, sin excepción, los cuestionamientos asociados a la operatividad del recuerdo: ¿guardan similitud sus consideraciones?

Si bien, *Autobiografía* [1979-1984] de Victoria Ocampo recalca de modo casi obsesivo la veracidad del relato, existen intersticios por los cuales se cuelan reflexiones en torno a la selección de los recuerdos, el peso de las emociones, el juego y la tensión con respecto al olvido e incluso la manipulación expresa de la memoria en respuesta a una huella senso-

⁸⁵⁴ *Ibíd.*, 22. Cfr. *supra* 288.

corpórea, cognitiva. Como se aprecia en el siguiente fragmento, el cuestionamiento del recuerdo evade el vínculo existente entre memoria y figuración imaginaria y, a cambio de ello, asocia lo memorial con la impresión-percepción causada en el sujeto. Sin embargo, el final del pasaje circunscribe la conexión del recuerdo con «una circunstancia que lleva una máscara», lo cual sugiere de modo sutil que lo recordado no es exactamente lo que fue: ¿roza esta imagen las lindes de lo inventivo?, ¿la inclusión de este cuestionamiento coloca en peligro la veracidad del texto autobiográfico o es parte de la impostación?

¿Por qué tal recuerdo y no tal otro? Este es el gran enigma que no ha sido resuelto. Esa elección que se produce, involuntaria como el parpadear cuando se nos entra una nada de polvo en el ojo, ha de estar ligada a la marea baja o alta del inconsciente (¿o subconsciente?), a sus flujos y reflujos. Ha de significar, ha de traducir una naturaleza, una intolerancia para determinadas temperaturas o incitaciones exteriores. Ha de dibujar el carácter de un ser, pues evidentemente recordamos siempre lo que ha causado el mayor impacto o lo que queda asociado a una circunstancia que lleva una máscara.⁸⁵⁵

La incógnita de cómo llegan a tejerse los recuerdos toca también la puerta de *Epílogo* [2003] texto que, como se ha dejado claro, se sostiene a partir de la recurrencia a las notas del diario y relatos de viaje para recomponer la memoria o contrastar recuerdos. Pese a la fuerza de dicho recurso y la confianza depositada en él, la secuencia registra el asombro del «yo» memorial al descubrir, durante un recorrido por la ciudad de San Pablo, que pese haber estado allí antes no guarda ninguna impresión de ese sitio, lo cual atribuye al olvido o a la falta de vínculos emocionales y cognitivos con él. «Es curioso: a lo largo de mi vida estuve varias veces en San Pablo y, sin embargo, sólo reconocí con precisión el museo de arte. (...) Pero miraba la ciudad y no me despertaba recuerdos; tal vez no hubo ninguna demasiado memorable, tal vez los años van borrando todo aquello que no tuvo asociaciones importantes para nuestra mente, ese insondable misterio».⁸⁵⁶

La incertidumbre causada por los hilos que mueven la selección de los recuerdos se pone de manifiesto en este breve parlamento, pero no vuelve a ser motivo de discusión e inquietud a lo largo de la secuencia memorial, el cúmulo de visitas y los recuerdos desprendidos de ellas procuran inclinar la balanza hacia la posibilidad real de recuperarlos. A diferencia de *Autobiografía* [1979-1984] que duda frecuentemente y persigue conciliar a toda costa

⁸⁵⁵ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 21. Cfr. supra 242.

⁸⁵⁶ Jurado, *Epílogo...*, 118. Cfr. supra 300.

verdad-«yo»-memoria, porque de algún modo la voz textual sabe que los puentes entre ellos son frágiles, *Epílogo* [2003] muestra cara de póker y sostiene que sus memorias consignan los recuerdos más significativos entre 1992-2002. Su mundo narrado permanece impávido ante el hecho de presentar como memoria «real» la creación de «otra» memoria. ¿No hablar sobre ello significa que no genera ruido en el proceso escritural?, ¿se pasa por alto porque no se sabe lidiar con ello o porque la reflexión metadiscursiva no constituye el foco de la escritura?

Localizados en el otro extremo se ubican las propuestas literarias de *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944], textos donde la pregunta por la memoria se deriva de la dislocación corpo-lingüística y llega a constituir uno de los eje estructuradores del relato, no parte de una discusión metadiscursiva, como ocurre en los textos de Ocampo y Jurado. La voz enunciativa interroga al recuerdo y lleva a cabo pruebas experimentales vinculadas a su recuperación, incompletud⁸⁵⁷ e invención, ejercicios que se convierten en matriz del discurso autobiográfico-memorial, donde la imposibilidad de aprehender la memoria e inscribir el «yo» en el lenguaje se transforma en motivo central de escritura. En esta línea *Antes que mueran* [1944] presenta numerosas exploraciones de la memoria y una de ellas refiere la invención del recuerdo. De manera progresiva, la voz narrativa relata de qué modo surgen las imágenes en su mente y cómo intenta trasladarlas a la página en blanco, lo cual evidencia que el recuerdo no posee una existencia *a priori* o una exterioridad, sino que surge del acto creativo. Por tanto, recordar no implica calcar, sino crear desde cero. Los recuerdos no permanecen inmutables, siempre están sujetos a retoques, omisiones, olvidos. Nunca se recuerda del mismo modo.

Cuando quiero reconstruirla (...) su recuerdo siempre acontece en esta forma (...) Yo recuperaba una escena casi completa; volvía a quererla procurando agregarle algo que acaso no necesitara y que tal vez fuese su rostro, u otro rostro, y cuando ya me disponía a guardarla, acaso para mucho tiempo, su rostro avanzaba, pálidamente, serenamente, para ordenar los detalles imprecisos. Entonces, segura de que el recuerdo estaba completo, podía guardarlo intacto, imperecedero, con su rostro, con todo su rostro, adentro.⁸⁵⁸

⁸⁵⁷ La voz narrativa refiere la limitación que define la naturaleza memorial y el agobio que ello le representa, pues los recuerdos que posee de su padre son prestados o inventariados por «otros»: «Si hubiésemos podido prometerle algo, o realizar algo que le conceda un sitio en cada día; no esta intercalada realidad que es su recuerdo y que tampoco es un recuerdo completo, sino construido por detalles que nos dan los otros, pedazos que nos entregan para perfeccionarlo» (Lange, *Antes que mueran*, 171). Cfr. supra 268.

⁸⁵⁸ *Ibíd.*, 32-33. Cfr. supra 271.

Como contrapunto de este ejercicio, la voz narrativa refiere otro experimento que subraya el carácter fragmentado de la memoria. El «yo» memorial relata que en una oportunidad al abrir un cajón nota, en el fondo de éste, un ojo y un pedazo de nariz, al tomarlos descubre que se trata de una fotografía amarillenta doblada en varias partes. Realiza esfuerzos por desdoblarla y poder obtener así una visión total del rostro; sin embargo, resulta en vano, las divisiones impedían lograr una imagen completa que lo hiciese reconocible, recuperable. «Fue inútil. Las manos que lo habían doblado como a una carta, lo habían hecho para siempre. Tal vez estuviese mejor así, subdividido, memorable para quién sabe quién en cada una de sus porciones tristes, desechadas».⁸⁵⁹ Pasaje que resulta significativo no solo por mostrar la naturaleza incompleta del recuerdo, sino por convertir ese rasgo-condición en objeto narrativo, lo cual condensa –en cierto modo– la propuesta de Norah Lange sobre lo autobiográfico-memorial.

Con base en lo expuesto, el diálogo establecido entre los diferentes lugares de enunciación del «yo» (experimentación, confesión impostada, rememoración) tiende un puente entre *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944], *Autobiografía* [1979-1984] y *Epílogo* [2003], donde la lectura desde la invención arroja más similitudes que diferencias. Caso contrario ocurre, al examinar el lugar ocupado por la memoria, en especial dentro del espacio metadiscursivo, donde las diferencias afloran porque el nexo y la operatividad del recuerdo deben responder directamente a la máscara discursiva elegida por cada uno de los textos. Así, al recapitular, tendremos entonces que los textos de Ocampo y Jurado, tratarán «con pinzas» lo memorial, en el caso de *Epílogo* [2003] no habrá espacio para confrontar el recuerdo porque se intenta trasladarlo íntegramente de las notas al ejercicio escritural y, en *Autobiografía* [1979-1984], la tensión con la memoria duplica o reproduce la distancia que separa la verdad de la impostación. Mención aparte demandan los textos de Norah Lange, donde la memoria no conforma un problema, sino un centro gravitacional, un móvil de escritura. En conclusión, la diferenciación existente entre las aproximaciones (narración del «yo» y la memoria) revela que discursivamente los textos responden de manera coherente a sus lógicas internas, las cuales son disímiles; no obstante, la lectura transversal de lo que

⁸⁵⁹ *Ibíd.*, 181.

guardan en común lo experimental, lo impostado y lo rememorado, unido a la función de lo autobiográfico-memorial, revela después de todo, textualidades más afines.

3.4.3. Narrativas del «yo» como autorretrato autorial

En el marco de la escritura autobiográfica-memorial narrar el «yo» implica delinear, casi de modo paralelo, un perfil autorial, pues de hecho se espera que quien narra y firma sea el mismo. Lo obvio que esto resulta puede, en ocasiones, eclipsar su relevancia intra y extra textual, oscurecerla o convenientemente borrarla a raíz de su carga política, sobre todo si se trata de autorías femeninas. Siguiendo el planteamiento teórico de este estudio y el análisis del corpus, las narrativas de Lange, Ocampo y Jurado esbozan un autorretrato autorial que llega a convertirse en una función escritural, aunque esto no se manifieste de modo expreso en el relato, pero sí de soslayo. En atención a ello este apartado se enfoca en dilucidar los puntos de encuentro entre las figuraciones autoriales, las pinceladas y rasgos que definen el autorretrato autorial y las inscripciones que sugieren posicionar la figura de la autora como un propósito del ejercicio textual.

Antecedentes de una autoría: al margen de las particularidades de las obras es posible identificar algunas coincidencias en la configuración autorial asociadas, en mayor medida, a rasgos de la personalidad, proclividad y gusto por el arte, apetencia por la adquisición de conocimientos, factores que podrían no solo explicar, sino también justificar el acceso a la escritura y la autoría. Para el corpus en estudio resulta crucial demostrar con ejemplos vivenciales, preferiblemente de la infancia, que las letras no despiertan solo curiosidad, sino que está en juego una vocación que no entiende de imposiciones o expectativas sociales del «deber ser». En esta línea *Cuadernos de infancia* [1937] delinea la voz narrativa-autorial de la mano de una niña que posee y desarrolla una fuerte sensibilidad hacia la palabra, cuyo interés sobrepasa la captación del sentido y se desplaza hacia la resonancia, la experimentación y el juego con el lenguaje, al margen de su uso convencional. Esta imagen es dibujada por un pasaje donde la voz narrativa recorta palabras del periódico sin prestar atención a su significado: «Las palabras con mayúscula, como TWILIGHT, DISCOVERY,

DAGUERROTIPO, LABERINTO, THERAPEUTHIC, me producían, por sí mismas, un entusiasmo y una satisfacción que, ahora, tendría que calificar de estética».⁸⁶⁰

Adscribir, de este modo, la búsqueda del goce estético preconiza la carrera autorial de la voz yoica, la cual discursivamente se intenta teñir de un tono connatural e irrevocable. En sintonía con ello, *Autobiografía* [1979-1984] de Victoria Ocampo ubica en la infancia del «yo» la propensión a las letras y el inicio de su carrera como escritora e intelectual. De acuerdo con la voz narrativa, la experiencia de escribir una carta de protesta a sus padres para acusar a Miss Ellis (su institutriz), por haberla inculcado sin motivo, conforma el primer encuentro con la escritura: «Descubrí que escribir era un alivio»,⁸⁶¹ declaración acompañada de una nota al pie de página que consigna su figuración autorial: «Este fue el comienzo de mi carrera literaria».⁸⁶²

En apoyo a esta premisa, el texto autobiográfico reúne otros indicios para fortalecer la imagen de una autoría por vocación, afinidad y hábito, propósito al cual responden a la perfección la figura de la lectora voraz, la niña aplicada que aprende el francés y se siente más cerca a éste que a su lengua materna, la joven sedienta de conocimiento e interés por el arte en general. Sin obviar el anhelo frustrado de convertirse en actriz. Los pasajes encausados a remarcar estos atributos e inclinaciones no son escasos, se convierten en una especie de prueba de su formación. Ello justifica el desfile de obras leídas,⁸⁶³ parlamentos aprovechados por la voz narrativa para aclarar / denunciar que sus lecturas no fueron más numerosas ni variadas porque su acceso a los textos era limitado, había mucho control en casa, « (...) no podía ir a una librería a comprar cualquier libro que [le interesara] (...) ».⁸⁶⁴

⁸⁶⁰ Lange, *Cuadernos de infancia*, 34. Cfr. supra 276.

⁸⁶¹ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 37.

⁸⁶² *Ibid.* Cfr. supra 247.

⁸⁶³ «A partir de mi adolescencia empecé pues a leer cuanto podía procurarme o cuanto consentían en leerme (...) Conan Doyle, Dickens, Racine, Hugo, Maupassant, Poe, Walter Pater, Verlaine, MME DE Lafayette, Molière, Daudet, Wilde, George Sand (Les Romans champêtres), el diario de María Bashkirtseff, Harriet Beecher Stowe, Rider Haggard, Tolstoi (Ana Karenina), Dostoievski (Crimen y castigo), Barrès, el Tristán de Bédier, Musset (...), Loti, Lamartine (poemas), Mme de Noailles (poemas), Shakespeare, Dante (...)» (*ibid.*, 88).

⁸⁶⁴ *Ibid.*, 87.

Conviene apuntar que la escena de lectura y la alusión al aprendizaje de otras lenguas no son exclusivas de *Autobiografía* [1979-1984], las memorias de Alicia Jurado coinciden en trazar un perfil autorial sustentado en dichas imágenes. La diferencia estriba en que la enumeración de los textos, conferencias, exposiciones, obras dramáticas y conciertos no se ubican en un pasado lejano, sino en uno cercano. En contraste con los textos de Lange y Ocampo, *Epílogo* [2003] no procura situar-justificar una autoría ni carrera intelectual en la infancia, sino todo lo contrario: en la vejez. Por este motivo, la enumeración casi obsesiva de los eventos culturales en los cuales participa y los títulos de sus lecturas⁸⁶⁵ pretenden validar, desde el presente, el ejercicio autorial de la voz narrativa septuagenaria, así como su trayectoria, perfilada por las aptitudes académicas, la afinidad por el arte y el dominio de varios idiomas.

(...) facilidad y gusto por aprender, excelentes notas a lo largo de mis estudios, enorme placer con el conocimiento, la música, las artes plásticas, la literatura; los idiomas que me dieron mis padres, el inglés que me permitió estudiar y viajar, el francés con el que gocé de Francia y sus admirables escritores y luego el italiano, que aprendí sola para entender los libretos de las óperas y el rudimentario alemán con que anduve por Alemania y Austria y pude traducir, diccionario mediante, a Wagner y a Heine».⁸⁶⁶

La estrecha contigüidad entre *Autobiografía* [1979-1984] y *Epílogo* [2003] en cuanto al marcaje de antecedentes a la autoría no constituye un detalle fortuito, antes bien conforma un hilo de enlace que invita a explorar con detalle el modo en el cual ambos textos articulan el autorretrato del «yo» y cómo éste opera en correspondencia con su lugar de enunciación. No menos trascendente resulta determinar si la distancia respecto a *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] radica únicamente en que el abordaje de la autoría se realiza desde la niñez y la experimentación.

Autorretratos autoriales: es posible que la noción de lo autobiográfico-memorial como relato de vida subsuma tanto la figura como la vida autorial porque es claro que la autoría, como rol y práctica, ocupa un espacio dentro de ella; no obstante, en ocasiones la balanza

⁸⁶⁵ «Leí y releí sin descanso: Huxley, Virginia Woolf, Jane Austen, Koestler, el excelente libro de Robert Ardrey *The territorial imperative*, Conrad, Güiraldes, el diario de Samuel Pepys en tres volúmenes. Por primera vez, *The stones of Venice* de Ruskin y el curioso relato de Melville titulado *Bartleby*. Por segunda vez y entera, la *Divina Comedia*, ahora en la edición que le dedicó a Borges el autor de las notas, Sapegno, y él a su vez me regaló a mí» (Jurado, *Epílogo...*, 214).

⁸⁶⁶ *Ibíd.*, 215. Cfr. supra 307.

de la narrativa del «yo» se inclina, por mucho, hacia el lado de la autoría, donde contar la vida se convierte en un camino (excusa o trampolín) para esbozar un autorretrato autorial. Esto parece sugerir la autobiografía de Victoria Ocampo y el relato memorial de Alicia Jurado, con ciertos matices.

La propuesta autobiográfica de Victoria Ocampo posee cinco volúmenes, de los cuales tres se enfocan de lleno en la configuración de la imagen autorial del «yo» aunque, como se sostuvo, los antecedentes autoriales se esbozan desde la infancia y la adolescencia, etapas comprendidas por los dos primeros volúmenes. La construcción de la voz narrativa como escritora se enmarca en la contextualización social de la niñez y la genealogía familiar (ejes ausentes en las obras de Lange y Jurado), correlatos que determinan y condicionan tanto su vida-relato como su acceso a la literatura. Pesan sobremanera el abolengo de la familia y su posición económica; la rigurosidad, conservadurismo y apego a la tradición de los padres; los valores de la clase aristocrática a la cual pertenecen y la educación victoriana recibida través de las institutrices a cargo de la enseñanza de idiomas y música.

El apellido y el poder adquisitivo de la familia no le garantizan al «yo» autobiográfico el acceso a todas las oportunidades,⁸⁶⁷ el pensamiento patriarcal, aristocrático y religioso se convierte en limitación y condena. «La educación que se daba a las mujeres era por definición y adrede incompleta, deficiente. «Si hubiera sido varón, habría seguido una carrera», decía mi padre de mí (...).»⁸⁶⁸ Inmerso en un mundo asociado a viajes, joyas, mansiones, servidumbre, vestidos de alta costura y una educación «femenina» con miras a «cazar» marido, las ansias autoriales e intelectuales del «yo» autobiográfico desencajan y, en consecuencia, reciben como respuesta un rechazo rotundo. De este modo el perfil autorial del «yo» se construye a partir de la tensión entre el deseo de acceder a la escritura y la obstaculización de los «otros»: los padres, la crítica, los amigos intelectuales. Son copiosos los pasajes de obstrucción del ejercicio autorial y la libertad,⁸⁶⁹ mas entre ellos

⁸⁶⁷ «A pesar de «haber consagrado a los escritores «mi parte de credulidad» desde muy niña (...) no tuve la fortuna de conocer a gentes del oficio o interesadas por los libros, sino con cuentagotas» (Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 92).

⁸⁶⁸ *Ibíd.*, 74. Cfr. *supra* 233.

⁸⁶⁹ Cabe mencionar acá la decisión desesperada y escapista de contraer matrimonio para salir de casa de sus padres y alcanzar libertad: «Las absurdas costumbres de la época favorecían espejismos con consecuencias

resulta determinante la prohibición parental de estudiar teatro porque se argumenta que ser actriz es propio de mujeres libertinas, vinculación nada honorable para una dama y familia aristócratas.

Las restricciones que circundan lo «femenino» se prolongan más allá del arbitrio de los padres y colocan la figura del «yo» autorial en un espacio público-literario que actúa en su contra de manera despiadada. El círculo intelectual no le niega la entrada a las letras *ad portas*, sin embargo se regocija en criticar mordazmente su trabajo, piensan que la pluma no es un «asunto de mujeres». La lluvia de objeciones y juicios de descrédito suscitada a raíz de la primera publicación, en el diario *La Nación*, delinea un perfil autorial censurado por escribir en francés algo más que versos «femeninos» y por atreverse a realizar una lectura crítica de la *Divina Comedia* de Dante. En suma, por haber rebasado los márgenes de lo admisible «femenino» en la escritura: expresar criterio, crear, tener voz.

En aquellos años, la actitud de «la sociedad» argentina frente a una mujer escritora no era precisamente indulgente. Lo que decía Jane Austen a mediados del siglo XIX seguía en vigencia: «Una mujer, si tiene la desventura de saber algo, deberá ocultarlo tan cuidadosamente como pueda». Era escandaloso, tanto como manejar un auto por las calles de Buenos Aires. Por último recibí copiosa lluvia de insultos. Y lo que me gritaban los transeúntes cuando me veían pasar sentado en el auto, con el volante en la mano, lo pensaban cuando leían mis artículos. Pero el público de *La Nación* no era tan espontáneo como los peatones. Opinaban, sin embargo, lo mismo.⁸⁷⁰

Las constantes críticas y operaciones de rebajamiento crean una silueta replegada del «yo» autorial. De pronto, las figuras de la niña y la joven que se reconocían frente a la vocación escritural y el conocimiento adquirido a través de la lectura de grandes autores, pierde fuerza, se achica y se perfila desde la inseguridad: «El fondo de mi pensamiento era firme; la forma insegura le quitaba fuerza. No estaba preparada para el oficio de escritora, a pesar de mi inclinación por lo escrito desde mi niñez».⁸⁷¹ La carga peyorativa de los juicios emitidos sobre su trabajo-imagen crea tensión entre su autopercepción y el lugar designado por la sociedad y la élite intelectual-literaria, lo cual se traduce en el texto como una tachadura autorial. Es decir, el «yo» se delinea como escritora y, acto seguido, se anula. Se

desdichadas. El túnel desembocaba, para una muchacha de imaginación viva, en lo que podía resultarle (o no resultarle, si tenía una suerte descomunal) una prisión y un castigo tremendo e inmerecido: el matrimonio y la equivocación» (ibíd., 81). Cfr. supra 234.

⁸⁷⁰ Ibíd., 173. Cfr. supra 250.

⁸⁷¹ Ibíd.

reproduce el patrón de inclusión-exclusión implementado por el aparato crítico: inscribir para deslegitimar.

Ahora bien, esbozar el autorretrato autorial constituye una negociación conciliatoria no solo a nivel social, sino también subjetivo. Autopercibirse carente de experticia y despojada de destreza y facultades necesarias para pertenecer al mundo de las letras guían al «yo» a examinar sus decisiones pasadas y evaluar el nivel de entrega a sus ideales. Durante este proceso el «yo» se reprocha el haber antepuesto otros motivos (como el amor hacia sus padres, amante, amigos y ciudad) a su ambición de ser escritora. Se achaca la falta de autodeterminación y la excesiva complacencia a los principios dictados para «una mujer de su clase social»:

(...) si hubiera vivido en París (y tenía los medios materiales para hacerlo), si me hubiera consagrado en cuerpo y alma, si me hubiera limitado a escribir en francés, sin importarme un bledo de lo demás, si hubiera aprovechado al máximo mis dones naturales (...) quizá habría publicado un libro significativo, si no perfecto.⁸⁷²

Obstáculos, detracciones de la crítica y autocuestionamiento conforman capas epidérmicas del rostro autorial a las cuales se suma su red intelectual. Cuando el texto autobiográfico presenta al «yo» autorial en su relación con otras personalidades del mundo artístico-literario, en ocasiones, delinea el contorno de una autora tímida, obnubilada ante otros intelectuales, dominada por sentimientos de inferioridad que la obligan a permanecer callada por temor a quedar en ridículo o no «estar a la altura». En muchos de estos casos, la narración figura una autora en busca de aprobación, reconocimiento y apoyo fraterno, propósito que no siempre se torna exitoso, sobretodo porque las identificaciones del «yo» muchas veces están mediadas por la idealización. El «yo»-autorial homologa, a través de sus lecturas, obra y personalidad, proyección que le causa grandes decepciones a nivel personal y profesional, pues descubre que dicha equivalencia no tiene lugar la mayor parte del tiempo.

La secuencia autobiográfica es incisiva en presentar la imagen autorial del «yo» en su nexo amistoso-intelectual con personalidades notables de la esfera cultural, resulta primordial

⁸⁷² *Ibíd.*, 205. Cfr. *supra* 253.

crear un autorretrato de la autora como parte de una red, pues indirectamente le confiere un espacio, un «estar adentro». Son cuantiosos los relatos y la correspondencia que detallan con minuciosidad afinidades, desavenencias, lecturas y discusiones filosóficas con figuras como Tagore, Ortega y Gasset, Virginia Woolf, Hermann Keyserling, Drieu La Rochelle. La inclusión de estas conexiones-experiencias se ofrece como un recurso doble para posicionar la autoría: por un lado, se persigue alcanzar un estatus y una validación social, al asociar sus nombres-imágenes con el «yo» autobiográfico; y por otro lado, hablar sobre cada uno de ellos se brinda como una oportunidad impostada para hablar del «yo». En otras palabras, leerse-escribirse a través del «otro».

El cuarto volumen de *Autobiografía* [1979-1984] titulado «Figuras simbólicas» evidencia a cabalidad el empleo de este recurso para trazar el contorno autorial. En él la voz narrativa desarrolla con detalle las intrincadas relaciones con Keyserling y Drieu La Rochelle. Las discrepancias ideológico-afectivas y los juicios de rebajamiento e infravaloración emitidos por ambos en su contra, a razón de «ser mujer», son leídos como un despertar a la vocación escritural: « (...) ciertas facultades que yo creía tener reclamaban más y más ser utilizadas (...) gozar de una libertad duramente conquistada, pagada con un precio muy alto, el de los años de juventud sacrificados».⁸⁷³ La cicatriz que dejan estas «figuras simbólicas» se transforma, en el discurso yoico, en impulso de la carrera profesional y la fundación de la revista *Sur*, proyecto que llega a convertirse en la partida de nacimiento autorial del «yo» autobiográfico.

Contraponer este autorretrato autorial con el de *Epílogo* [2003] subraya la diferencia que separa narrar la vida desde la infancia hasta los cuarenta años (como en *Autobiografía*) y concentrarse en las vivencias de los últimos diez años de una escritora septuagenaria (1992-2002). La narración de Alicia Jurado trabaja con la imagen existente del «yo»-autorial, esto significa que sus memorias re-crean tanto los viajes a distintas ciudades, las experiencias cotidianas como la figura autorial que firma dicha práctica escritural. El autorretrato de la autoría se articula a partir de dos operaciones: demostrar que se es una escritora en ejercicio y recordar la trayectoria artístico-intelectual.

⁸⁷³ *Ibíd.*, 251.

Sin duda alguna el acto probatorio de ejercer una autoría en la senectud y contar con una participación pública en eventos académicos-culturales constituye un rasgo determinante del contorno autorial y del texto memorial en sí. La «recomposición de la experiencia» por medio de los recuerdos –evocados por las notas y diarios– al registrar de manera exhaustiva las conferencias impartidas, la asistencia a congresos, los textos traducidos, las reseñas, críticas y artículos publicados, da cuenta de la prolífica labor intelectual del «yo» autorial, hecho que transforma la edad «avanzada» en signo de erudición y prestigio. En esta línea se sitúa la persistente urgencia de inventariar una vida cotidiana pos-jubilación definida por el balance entre el mundo doméstico, el mundo académico y la escritura, donde esta última conforma una necesidad transcendente. De allí que la voz narrativa brinde detalle sobre el trabajo escritural de su novela *Trenza de cuatro* [1999] y la compilación de artículos de prensa *Revisión del pasado* [2001], publicaciones que coronan el autorretrato autorial.

En concomitancia con este perfil, siguiendo los pasos de *Autobiografía* [1979-1984], la voz narrativa de *Epílogo* [2003] circunscribe su autoría a un grupo fraterno-intelectual, donde destaca la filiación con Borges y otras figuras del círculo literario argentino: «(...) tuve amigos entre los grandes escritores de la Argentina: Borges durante más de treinta años, Victoria Ocampo cuya casa visité a menudo, Manuel Mujica Láinez a quien veía en Buenos Aires y también en Córdoba, Eduardo González Lanuza, Olga Orozco (...)».⁸⁷⁴ Autorretrato acompañado por la recapitulación de los alcances profesionales del «yo» autorial, donde sobresale la obtención de dos becas para realizar estudios en el extranjero e ingresar a la Academia Argentina de Letras, donde sucede a la escritora Victoria Ocampo.

(...) y es tal el número de cosas que hice, de congresos a que asistí, de conferencias que di en el país y en el extranjero, que ni puedo recordarlas. Tuve la beca Guggenheim durante un año y la Fullbright por seis meses, el Consejo Británico me becó en Inglaterra y en Escocia y acabé siendo miembro de número de la Academia Argentina de Letras, donde tuve el honor de recibir de Borges las palabras de bienvenida; allí trabajé después durante más de veinte años.⁸⁷⁵

A diferencia de *Autobiografía* [1979-1984], la voz autorial de *Epílogo* [2003] no remarca las limitaciones del ingreso a las letras, sino las ventajas: aprendizaje de idiomas, educación universitaria, becas de estudio, conexiones dentro de la esfera literaria; posibilidades no

⁸⁷⁴ Jurado, *Epílogo...*, 216.

⁸⁷⁵ *Ibíd.* Cfr. supra 306.

disponibles en el contexto de la voz narrativa de *Autobiografía* [1979-1984] (excepto el estudio de idiomas). Aspecto que subraya tanto la brecha generacional que separa a ambas autoras⁸⁷⁶ como las transformaciones histórico-políticas, gestadas a través del tiempo, en materia de adquisición de derechos de las mujeres: ejercicio del sufragio, ingreso al mercado laboral, acceso a la educación. Reivindicaciones que incidieron favorablemente en las condiciones del ejercicio autorial de mujeres como Alicia Jurado y sus contemporáneas, sin que ello se signifique –por supuesto– que en el presente no existan trabas a la escritura simplemente por el «hecho de ser mujer».

Conviene advertir que los puntos de encuentro entre los autorretratos autoriales de las obras de Ocampo y Jurado no se extienden a *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] pues, estas memorias no responden a la referencialidad contextual, no persiguen contar una verdad ni tampoco recordar un pasado: buscan trabajar (se) el /con lenguaje. Se centran en narrar la vida desde la mirada de un «yo»-niña, razón por la cual la imagen autorial se perfila desde el juego, el experimento, el antecedente-motivo vocacional. La voz narrativa transforma las limitaciones impuestas a su cuerpo y expresividad en vehículo de experimentación y búsqueda de conocimiento a través de la vivencia sensorial de la palabra y el goce estético. Escenario donde no cabe enumerar obras leídas, brindar credenciales, enlistar vínculos intelectuales, destacar el número de lenguas aprendidas, referir la opinión de la crítica sobre las obras escritas, hablar de libros publicados, conferencias impartidas, reconocimientos. Todo ello resulta innecesario, los autorretratos autoriales de los textos de Lange se articulan desde el acto-ejercicio escritural en sí mismo (y su proyección futura).

Cuadernos de infancia [1937] esboza el perfil autorial de la voz narrativa al presentarla como creadora de un poema que comparte con una condiscípula, quien luego de leerlo sentencia: «–Elegiste lo más difícil, lo que yo quisiera ser. Pero ya tengo todo arreglado». (...) De un modo u otro, ¿no llegarías siempre a tener la razón?». ⁸⁷⁷ Breve pasaje que identifica la escritura y su ejercicio como un acto electivo de la voz narrativa, pese a lo escabroso que ello pueda ser por alejarse del guion preconcebido para las mujeres. La

⁸⁷⁶ Cuando Ocampo debutaba en *La Nación* en 1924, Jurado era una niña de tan solo dos años.

⁸⁷⁷ Lange, *Cuadernos de infancia*, 133. Cfr. supra 278.

validación de dicho criterio toma forma al final de la entrada textual, cuando irrumpe la voz narrativa y une el pasado-recordado y presente-enunciativo, hecho que le concede mayor fuerza a la imagen, pues confirma –en efecto– que resultó ser así. En línea con ello, *Antes que mueran* [1944] pinta un autorretrato de modo más explícito que el episodio antes referido, ya que el relato en sí mismo presenta un doble alumbramiento: textual y autorial, es decir, traza el contorno de la autora en su proceso inventivo (parto creativo).

Miré la hoja blanca que tenía frente a mí. Me parecía imposible encontrar palabras para cubrirla. Todas las que acudían a mi memoria habían sido usadas innumerables veces. Ansiaba palabras nuevas que aún no hubiese rozado, que movieran, a lo lejos, zonas recién descubiertas, recién previstas. Largo rato pasé con la mano pronta, sosteniendo el lápiz, empeñada en hallar la palabra inicial, la que atrae a las otras, la que posee la clave y el misterio.⁸⁷⁸

Texto y autoría se desprenden del mismo acto escritural, del contacto y la experimentación con / en el discurso. La figura autorial no precede ni es exterior a la textualidad, nace del encuentro con la palabra, en los vórtices de su exploración, cadencia, armonía, pluralidad: « (...) Entonces escribí esta página por la cual no pasa la palabra que todavía busco».⁸⁷⁹ Fragmento del cual se infiere que la autoría conforma una búsqueda perenne, inacabada, así como una invitación abierta a crear (se), una vía alternativa a la reproducción de los hijos dentro del sistema heteronormativo: concepción y maternaje de una creación imaginario-discursiva, por tanto, la ruptura de un patrón genérico-sexual.

Al margen del carácter disonante que estos perfiles autoriales presentan con respecto a los propuestos en los textos de Victoria Ocampo y Alicia Jurado, su inclusión evidencia que el autorretrato de la autoría forma parte, sin excepción, de la agenda de todos ellos. Sea que la narrativa del «yo» circunscriba un período o etapa concreto de la vida (niñez, adultez, vejez) o un lapso más extenso, el posicionamiento en el discurso y la toma de la palabra por parte de la figura yoica constituye, sin duda, un eje fundamental. A contracorriente de posturas estereotípicas y patriarcales, el corpus en estudio evidencia que las mujeres no escriben acerca de sus vidas para contar exclusivamente sobre su discurrir doméstico-familiar, sus dilemas existenciales, decepciones amorosas, pasiones, niños, vida marital; sus antecesoras estuvieron forzadas a hacerlo para lograr incursionar en las letras, moverse

⁸⁷⁸ Lange, *Antes que mueran*, 159. Cfr. supra 280.

⁸⁷⁹ *Ibíd.* 160.

dentro de un marco de lo permitido y, una vez allí, filtrar «desvíos» e idear estrategias para disfrazar contenidos censurables, recursos y figuras narrativas fuera de los límites de «lo femenino». Gracias a esta audacia, saldada a un alto precio, autoras posteriores como las estudiadas introducen la autoría como un tópico urgente y, en algunos casos, lo convierten en el nudo de su escritura, rasgo que conduce a repensar las funciones de las retóricas autobiográfico-memorales.

Negociación de la autoría como función discursiva: la autoría conforma tanto una posición con respecto al discurso como dentro del espacio social. La noción contemporánea se aparta de construcciones románticas asociadas al genio, el ente iluminado, la inspiración divina y a cambio adquiere, dentro del marco de la modernidad y el desarrollo capitalista, el rostro de un productor, cuyos bienes simbólicos, al igual que su imagen, compiten en el mercado como cualquier otra mercancía. Por tanto, ejercer la autoría no se reduce sin más a escribir y sacar a la luz dichos textos, implica insertarse dentro de una dinámica socio-literaria para alcanzar la validación de los productos literarios y consolidar una firma-imagen autoriales. Al margen de toda concepción sublime e idealizada, el arte y sus creadores constituyen bienes de consumo, su existencia social y circulación dependen de estrategias mercantiles y la construcción de un nombre, algo cercano a una marca registrada.

Si bien (auto) gestionar la representatividad y el reconocimiento social del trabajo realizado dentro del ámbito literario-intelectual no es propio de la autoría «femenina» es claro que su estatus y sus requerimientos de validación no resultan homologables al ejercicio autorial sin ningún adjetivo, es decir, la pluma por antonomasia: la «masculina». Pese a la inserción de las mujeres a las letras, gracias a las luchas libradas por las escritoras de generaciones anteriores, el corpus autorial femenino aun carga con el estigma de la transgresión, unas veces disimulado, otras atenuado, pero nunca extinto. La autora encarna lo abyecto, en tanto sus «inclinaciones» se rebelan contra el reparto simbólico del mundo, sus «ansias» de expresión la desplazan fuera del replegamiento asignado a su sexo-género (domesticidad, reproducción) y la colocan a las puertas de lo público e inventivo, movimiento que desde la perspectiva misógina comporta una osadía que debe ser refrenada por medio de todos los francos. Siendo así, resultaría miope equiparar el proceso de negociación autorial de las

mujeres-escritoras al de sus colegas hombres, pues para ellas tomar la pluma inaugura un perpetuo proceso de filtración y escrutinio liderado por el aparato crítico que, en complot con las estructuras de poder, tratará de resituirlas en el replegamiento, rebajar o anular sus propuestas o, bien, desplazarlas a los lugares «femeninos» de la escritura: los mal llamados «géneros menores» y las temáticas ligeras, lacrimosas.

Siendo así, para las mujeres-escritoras la consolidación de la autoría supone validar el sexo-género «femenino» en cada una de sus estrategias, movimientos, (auto) figuraciones, ya sea frente a sí misma, la familia y la maternidad, un sello editorial, para asegurarse un puesto dentro del círculo intelectual, un lugar en la historia literaria, el mercado y el imaginario social. De cierto modo cada acto performativo de su rol autorial conforma una prueba de fuego, donde tiene a cargo la extenuante demostración de que ningún órgano ni función fisiológica define destinos ni facultades, que las mujeres así como pueden parir criaturas de carne y hueso, también pueden dar a luz seres y mundos imaginarios.

Observar a través de este prisma los autorretratos autoriales del corpus permite reconocer en sus contornos y estrategias un carácter político y performativo. La narrativa memorial-autobiográfica se brinda como espacio propicio para posicionar, crear y reclamar la autoría «femenina» hasta convertirse en una de sus funciones discursivas. Ello se evidencia claramente en la autobiografía de Victoria Ocampo y las memorias de Alicia Jurado donde se negocia el lugar de la autora frente a la escritura y se valida-visibiliza su imagen en el proceso de toma de la palabra; mientras en las obras de Norah Lange, este objetivo resulta menos evidente, pues no responde a datos referenciales ni probatorios, aunque adquiere un tono performativo de gran fuerza, conexo a la búsqueda estética del movimiento artístico al cual se hallaba adscrita.

Sin temor a errar cabría afirmar que tramitar una posición autorial conforma, de principio a fin, el propósito primordial de la narración autobiográfica de Victoria Ocampo. Uno de los pasajes que permite sostenerlo se ubica en el primer volumen del texto, cuando al referir las batallas libradas y los logros alcanzados por sus antepasados, la voz narrativa declara entre líneas: « (...) yo también he tratado de negociar un reconocimiento. (...) Y viviendo mi

sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar».⁸⁸⁰ Manifestación clave y significativa que procura afianzar un lugar dentro de la genealogía familiar y el mundo artístico-cultural. La voz narrativa recurre al espacio autobiográfico para inventariar-perpetuar una imagen autorial definida a partir del anhelo personal, pero condicionada por «otros», a quienes debe rendir explicaciones sobre su vida y pedirles perdón por haber infringido las normas del «deber ser» de su época. Y es justamente en este punto donde dar cuenta de «sí» se figura como un mecanismo capaz de allanar el terreno de la validación, de crear aliados futuros que, en vez de condenarla como sus contemporáneos, logren reconocer su talento y trayectoria como escritora e intelectual. Intencionalidad que coincide con la publicación póstuma del texto [1979-1984], escrito en los años cincuenta.

El cierre del relato vuelve a suscribir la búsqueda del reconocimiento autorial como una de sus funciones discursivas. La autobiografía concluye con la fundación de la revista *Sur*, hito homologado en la narración al alumbramiento autorial-profesional del «yo»: «En el verano de 1931 nació SUR. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista. Todo lo que dije e hice (y escribí) está en SUR y seguirá apareciendo mientras dure la revista».⁸⁸¹ Finalizar la historia de vida con la gestación del proyecto que consagra al «yo» como figura representativa del mundo literario argentino-latinoamericano confirma que la finalidad escritural consiste en crear, conciliar, legitimar el perfil incipiente de una autora con una figuración y trayectoria posterior: gestora cultural, directora de la revista y la editorial *Sur*, mecenas, primera mujer miembro de la Academia Argentina de Letras. Objetivo que si bien persigue el interés personal de perpetuación y la respuesta política a la deslegitimación y el replegamiento, también encierra un motivo que roza lo histórico-literario. A través del posicionamiento-figuración de la autoría «femenina» se develan las obstrucciones interpuestas a las mujeres-escritoras en los diversos momentos históricos y los recursos ideados para enfrentarlos. Dialéctica que revela la elección de la narrativa del «yo» como lugar de creación-reivindicación de la autoría «femenina».

⁸⁸⁰ Ocampo, *Darse. Autobiografía...*, 12. Cfr. supra 246.

⁸⁸¹ *Ibíd.*, 373. Cfr. supra 254.

Distanciado en el tiempo mas no en su propósito, el autorretrato autorial de las memorias de Alicia Jurado persigue la perpetuación de un lugar social e imaginario, de algún modo, ya «ganado» o «conquistado», pero que requiere ser recordado, repetido. Ubicado en el otro extremo del trabajo autobiográfico de Ocampo, centrado en un período temprano de la vida, antes de alcanzar la notoriedad autorial, el texto de Jurado se enfoca en validar la última etapa vital de la escritora septuagenaria al crear continuidad entre la imagen conocida por todos y la que figura seguir siendo en el presente enunciativo. El sobreesfuerzo discursivo por demostrar valía, productividad y participación pública activa certifica que las memorias no fueron escritas únicamente con la finalidad de despedirse de los recuerdos y sitios significativos, sino también para inventariar una imagen autorial con la que el «yo» quiere ser recordado-fijado en el tiempo.

En *Epílogo* [2003] los indicios retóricos de convertir la negociación de la autoría en función discursiva son múltiples, no obstante destaca el anteponer la imagen-rol autorial a la vida personal. Los detalles del mundo íntimo-privado son escasos, se reducen al conflicto existencial vivido a raíz de saberse interesada emocionalmente en su antiguo amor juvenil y la tortuosa estancia en el hospital. Las memorias se inclinan con preponderancia hacia la evocación-conciliación de la mujer-joven y la mujer-senil, el recuento de actividades académicas y culturales en las cuales participa el «yo» narrativo, la escritura de su libro, las traducciones; en suma, la figuración de la vida de una autora retirada. A este recurso se une la inclusión de una semblanza autorial que cierra el relato de vida y despeja toda duda sobre el motivo que mueve la escritura memorial: « (...) y es tal el número de cosas que hice, de congresos a que asistí, de conferencias que di en el país y en el extranjero (...) Tuve la beca Guggenheim durante un año y la Fullbright por seis meses, el Consejo Británico me becó en Inglaterra y en Escocia y acabé siendo miembro de número de la Academia Argentina de Letras (...)».⁸⁸² Cumplida la misión de extender este recordatorio a futuros lectores y eventuales biógrafos, el «yo» narrativo sella su despedida con unos versos de Walter Savage Landor, los cuales convierte en su epitafio yoico-autorial.

⁸⁸² Jurado, *Epílogo*..., 216. Cfr. supra 306; 343.

No menor alcance poseen los textos de Norah Lange que, posicionados desde una narrativa memorial no-referencial, perfilan en la figura-voz-cuerpo de una niña el trabajo creativo, sensorial y experimental con el lenguaje, aptitudes que preludian / auguran una imagen autorial en potencia, en su despertar y autodescubrimiento. Una lectura sesgada de las obras de Lange, en su momento histórico, definió su propuesta como el relato anecdótico de una niña, de allí que la inscripción del goce estético, la búsqueda expresiva, la experiencia corpo-sensorial de la palabra, el performance lingüístico, el cuestionamiento de la memoria y el lenguaje fueran considerados juegos ingenuos, elaboraciones fantasiosas derivadas de la imaginación y el aburrimiento de una candorosa niña. A la crítica de entonces le resultó más conveniente reducir las producciones a este enfoque complaciente que legitimar en ellas algo novedoso y fuera de los límites genéricos (sexuales y literarios).

En respuesta a este inmerecido trato, este estudio plantea que las narrativas de Norah Lange encarnan en la figura infantil femenina el potencial y el ingenio de la creación. La imagen extraliteraria de la escritora que permanece anclada a márgenes expresivos se proyecta en el perfil de la voz narrativa, quien alcanza a transformar la limitación (corpo-discursiva) en estímulo-vía para inventariar su propio mundo a través de la palabra. A sabiendas de que ningún ensayo escritural puede aproximarse a la unidad o la verdad, inaprehensibles por demás. El valor de la práctica escritural recae sobre el acto en sí mismo, no en la ilusoria llegada a un destino.

En concordancia con lo anterior, la autoría se re-crea como el encuentro intra-textual con la palabra, escenario donde lo referencial no tiene cabida. Se trata de un acto performativo metaliterario. La autora nace de su escritura, se crea a sí misma en la palabra, dentro del mundo construido a través de ésta. Conforman un parto creativo, donde la voz memorial se corona madre creadora. Así lo figura el siguiente pasaje de *Antes que mueran* [1944].

Estaba allí, mirándome, acercándose letra por letra – como una guarda en relieve en torno a mi cuarto –, o al abrir el cajón de mi mesa surgía su vocal más sonora, su sílaba más expresiva y atrayente (...) Cuando su rumor conocido tornábase insistente, interponiéndose entre las cosas como si tratara de adjudicárselas, incapaz de resistirme más, yo tomaba un lápiz y escribía la palabra innumerables veces.⁸⁸³

⁸⁸³ Lange, *Antes que mueran*, 194-195. Cfr. supra 279.

La fuerza alcanzada por esta imagen y otras similares apunta la urgencia subyacente en estos relatos por convertir el espacio memorial en sitio de configuración y posicionamiento de la autoría femenina, al margen de toda evidencia probatoria (asociada a lo mimético, referencial). Propuesta que, pese a su distancia retórica, tiende un puente con las obras de Ocampo y Jurado, pues aun cuando los relatos memoriales no negocian una autoría preexistente; sí la fundan y posicionan en el discurso, debería decirse: la llevan a la acción, la representan. ¿Acaso no es esta una función política? Despojados del desmerecido candor atribuido por la crítica de su época, los *performances* autoriales de *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944], eco de una búsqueda estética vanguardista (ultraísta), sientan como precedente otra forma de posicionar la figura autorial femenina dentro de estas textualidades, al tiempo que, de modo perspicaz y subversivo, sofocan los límites de las narrativas del «yo», como lo hacen –desde otros lugares– la novela autobiográfica, la autoficción.

3.5. Coda: puentes textuales

Este apartado capitular presenta de manera exhaustiva tanto el análisis crítico del corpus de estudio como su diálogo intertextual. Sus aproximaciones se fundamentan en una propuesta teórica que al reconocer el nexo y relación causal existentes entre cuerpo (corpus), práctica escritural y construcción de la autoría femenina crean una perspectiva de lectura que tiende un puente entre los textos. A razón de ello, el capítulo se estructura en cuatro secciones, las tres primeras conforman el acercamiento a las narrativas del «yo» de Victoria Ocampo, Norah Lange y Alicia Jurado, respectivamente; mientras la cuarta, retoma dichas lecturas para establecer un ejercicio dialógico-comparativo, cuyo interés recae en identificar puntos de encuentro, divergencia y continuidad entre las obras.

La lectura puntual de las narrativas sigue el esquema analítico dictado por los ejes teóricos. Esto significa que el cuerpo constituye el punto de partida del abordaje de las obras: cómo se narra o se coloca en escena, cuál es su lugar en la escritura, cuáles son las marcas corpóreas que definen la voz autobiográfica-memorial. Volcar la atención hacia el cuerpo textualizado implica reconocer un proceso lecto-escritural que determina y desencadena

todo intento de relatar la experiencia subjetiva. Así, cuando un sujeto en la posición «yo» pretende contar (colocar en el lenguaje) su vida o lo vivido, este registro-escritura subsume la lectura previa de las retóricas y cicatrices impresas en su cuerpo, así como el vínculo fijado por su decodificación. En este sentido, la lectura texto-corpórea determina cómo el sujeto se reconoce para sí y, en consonancia, qué sitio elige ocupar para narrarse. De este modo el corpus conduce a la escritura del «yo».

Situados en el proceso de escritura el interés se enfoca en explorar los recursos discursivos empleados por las distintas narrativas para sostener el lugar de enunciación del «yo» y para delinear los rasgos de los perfiles yoicos. En un nivel metaliterario, atañe examinar los problemas y las contradicciones presentadas por los textos al asumir la tarea de narrar el «yo», así como las reflexiones en torno a los límites del género literario y el lenguaje y, no menos trascendente, el lugar de la verdad y la operatividad de la memoria. Aproximación que no podría obviar la pregunta por la función discursiva de lo autobiográfico-memorial subyacente o explícita en las obras.

Mirar a contraluz las distintas propuestas figurativas de las obras conduce a plantear, en un tercer nivel de análisis, que la negociación de la autoría femenina constituye una función escritural de las narrativas del «yo» en estudio. Motivo por el cual se estudian los perfiles autoriales esbozados por las distintas secuencias textuales, ejercicio que permite deducir que las figuras yoicas contorneadas por los relatos memoriales o de vida no se reducen a describir o dar cuenta del mundo privado y cotidiano de una mujer, como han querido fijarlo algunas lecturas críticas. Las obras del corpus, en concordancia con su lugar de enunciación y mecanismos retóricos, crean un autorretrato autorial del «yo», cuya finalidad posee un carácter político, pues a través de sus figuraciones se reclama representatividad socio-histórica y reconocimiento público. Proyección que transforma lo memorial-autobiográfico en espacio de resignificación de los límites impuestos a los géneros tanto escriturales como sexo-genéricos.

Propuestas las lecturas de *Autobiografía* [1979-1984], Victoria Ocampo; *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944], Norah Lange y *Epílogo* [2003], Alicia Jurado, el último apartado capitular, «Diálogos postergados», establece un diálogo entre las distintas aproximaciones. Para ello se mantienen tres líneas de abordaje correspondientes a los ejes analizados a lo largo del estudio. En relación con el cuerpo precisa cartografiar los puntos de conexión y distanciamiento respecto al lugar ocupado por éste en el texto, las marcas corpóreas y los nexos que la voz narrativa establece a partir de ellas, centro de gravedad donde se origina la postura enunciativa. Luego, desplazándose al plano de la escritura, la mirada dialógica se concentra en contrastar los lugares enunciativos ensayados por los relatos para narrar el «yo»: confesión e impostura, experimentación, acto rememorativo. Aquí se presta atención al modo en que dichas textualidades buscan salida a las preguntas, vacíos y limitaciones implícitos en el ejercicio de escribir el «yo» y se intenta detectar si las propuestas narrativas coinciden o divergen en cuanto a las funciones discursivas adscritas a la práctica memorial-autobiográfica. En último lugar, la conversación intertextual se orienta hacia la autoría. Para ello se colocan en perspectiva los autorretratos autoriales delineados por los textos y se procura identificar en ellos «rasgos faciales» análogos, así como mecanismos discursivos que guardan continuidad o relación. Acercamiento que permite reconocer en los contornos de sus perfiles un carácter político y performativo asociado a la negociación de la autoría como función discursiva. Hallazgo que, al convertirse en punto de encuentro textual, confirma la pertinencia y el acierto de la propuesta de lectura, pues al tiempo que tiende un puente entre obras y autoras de distintas generaciones, lanza una reflexión historiográfica sobre las posibilidades desplegadas por la narrativa autobiográfica-memorial. Las pautas señaladas por estas reflexiones, así como las interrogantes suscitadas a partir de ellas guiarán el cierre de esta investigación.

Epílogo: ensanches y oberturas

Al inicio de este recorrido se afirma que las inquietudes son puertas abiertas que invitan, bajo riesgo propio, a ingresar a una cadena superpuesta e interminable de puertas. Prestarles atención, acudir a su llamado despliega oberturas, bifurcaciones más que destinos o puntos de llegada. La inquietud implica movimiento, incomodidad, no saber oclusivo y fosilizado.

La práctica de narrar la vida se convierte, como la vida misma, en una interrogante del / por el «yo». Volcarse sobre la página en blanco supone repensar concepciones consabidas y lanzar respuestas hipotéticas a preguntas incómodas y perturbadoras para constituir un sustrato en el cual asir el discurso-imagen yoico: ¿es el «yo» un sujeto «real» o acaso un producto de la vida narrada?, ¿es la vida una concreción o un relato más entre muchos otros?, ¿qué se hace al narrar el «yo»? y la inquietud medular ¿es después de todo narrable? La apertura de la obra *Antes que mueran* [1944] de la escritora argentina Norah Lange enmarca la escritura desde esta maraña y propone, desde un acto performativo, una noción metatextual de lo autobiográfico-memorial en tanto pregunta-llamado del «yo». Tras identificar-bautizar el «yo» a través del nombre propio (dado por «otros»), la voz narrativa procede a interpelarse. ¿Quién debe acudir a su auto-convocatoria?, ¿quién está detrás de su nombre?, ¿el «yo»?

-¿Norah?

Pronunciado por mí, mi nombre cambiaba de sentido, no parecía un nombre. Seguí llamándome:

-¡Norah! ¡Norah!

Mi nombre emergía de mí y regresaba, porque era yo quien me llamaba sin lograr responderme (...)

Mi nombre se agrandaba, se internaba en zonas desconocidas, regresaba, de golpe, al fondo de mí misma.

De pronto, sentí miedo, segura de que me había engañado, de que me había ocultado misteriosos desenlaces. Me pareció que pronunciar mi nombre a solas era como anunciar un peligro o, peor aún, como si algo, en la oscuridad, me rozara la mano.⁸⁸⁴

A través de una imagen lúcida, la secuencia inscribe el «yo» como materialidad lingüística y delinea lo autobiográfico-memorial como proceso performativo derivado del «llamado a sí». Práctica-noción que remarca uno de los nudos axiales más problemáticos de narrar el «yo», ya que lenguaje e identidad se articulan a partir de una posición externa, de «otro»

⁸⁸⁴ *Ibíd.*, 8-9. Cfr. *supra* 273; 323-324.

dador de sentido, cuyas funciones de interpelación y reconocimiento hacen operar en aparente coherencia el andamiaje de las subjetividades y sus expresiones. Por ello, la faena que a contracorriente aspira a otorgarse lugar desde «sí» conduce a experimentar el vértigo de abismarse a lo ignoto. A leguas de distancia de una tradición clásica que vislumbra en «la inquietud de sí» un modo de acceder a la verdad, el conocimiento y la proximidad con lo divino, convocar el «yo» en la escritura se homologa al peligro y la desapropiación. Al «invocarse» frente a la página en blanco, la autobiógrafa-memorialista percibe el roce de lo fantasmal: no hay un «yo», una Norah, y si la hubiera sería plural, multidimensional. El «yo» solo adquiere la forma de una pregunta insondable.

En medio de esta encrucijada, ¿desde dónde se articula el «yo» escritural? Desparrramados por doquier tiempos, espacios, recuerdos y «yoes», la voz autobiógrafa-memorialista se haya forzada a crear en la escritura una exterioridad desde la cual lecto-escribirse. Proceso rematado, en un segundo momento, por la lectora/lector, quien en su quehacer de leer (se) escribe-dota de rostro-sentido al «yo» textual. Operación que crea una cadena superpuesta de lugares-posiciones de escritura-lectura que sufre modificaciones al desplegarse en el tiempo. Esta dinámica, precisamente, permite concebir la escritura autobiográfica-memorial como modalidad lecto-escritural definida por la transversalidad de tiempos y sujetos, donde no caben fosilizaciones, solo re-visitas.

Partiendo de esta noción, la lectura de los textos autobiográficos-memoriales presentada en este estudio no persigue dictar punto final, sino contribuir a la reflexión sobre las narrativas del «yo» escritas por mujeres en el contexto latinoamericano, sea a través del enfoque teórico-metodológico o el diálogo entre las obras. En línea con ello este epílogo constituye una obertura más que un cierre, una oportunidad de volver sobre los ejes claves no para entronizarlos, sino cuestionarlos y proponer nuevos ensanches. Ejercicio que atiende tanto la metodología comparativa como la naturaleza histórica-dialéctica del hecho literario.

Antes de ensanchar las coordenadas que permitieron cartografiar las narrativas del «yo» de las argentinas Victoria Ocampo, Norah Lange y Alicia Jurado, resulta preciso insistir en la premisa que no solo determina, sino también justifica la propuesta y el método analítico de

este estudio: la doble naturaleza genérica de la escritura autobiográfica-memorial, literaria y sexual. Explorar el surgimiento y desarrollo histórico-literario de la práctica de narrar la vida evidencia dos hechos que, por obvios y naturalizados, suelen pasar desapercibidos al efectuar la lectura de dichas prácticas. Relatar la vida coloca en escena dos figuras: el «yo» y el autor, ambas masculinas por antonomasia. Los hombres «ilustres» y los santos dan cuenta de sus vidas con el propósito de posicionarse en la esfera pública, perpetuar una imagen de sí, defender su nombre, buscar reconocimiento, fortalecer ideales y servir de modelo. En contraposición, las mujeres desde la precaria asignación del espacio privado como habitáculo, la maternidad como destino ineludible y lo emocional como naturaleza no son siquiera consideradas sujeto político, por tanto, la posibilidad de articularse desde sí en tanto subjetividad o figura autorial es impensable, risible. Prueba de ello es que las primeras autobiógrafas-memorialistas, las monjas conventuales, toman la pluma por mandato de sus superiores eclesiásticos para demostrar su entrega y sacrificio a la doctrina y a la divinidad; textos que, muchas veces, fueron manipulados a voluntad y conveniencia de sus confesores. Por tanto, hablar de un sujeto «yoico» y una autoría femenina en este contexto y otros venideros (escritura epistolar, salones literarios, poesía en francés, folletines, manuales) implica asumirlos desde el control, la estrechez, el encierro, lo impuesto y condicionado; en suma, desde la subordinación y el menoscabo. Prestar atención a estas circunstancias al leer las autobiografías-memorias de tres escritoras latinoamericanas del siglo XX conduce a cavilar en los antecedentes, redes y transformaciones que debieron gestarse para posibilitar estas escrituras-autorías: ¿qué historia invisible se teje para que estos textos puedan llegar a nuestras manos?, ¿qué vía o vías permiten indagarlo?, ¿cuáles enfoques permiten ensanchar el estudio de lo autobiográfico-memorial?

Reconocer la historicidad y multidimensionalidad de los géneros literarios permite situar el espacio autobiográfico-memorial dentro de un ordenamiento filosófico, epistémico y sexo-genérico, cuya configuración lecto-escritural lo convierte en constructo reproductor de dichos paradigmas. En consecuencia, el «yo» y la autoría se anudan alrededor de la estructura binaria del mundo, esto es la distribución de espacios, roles, naturalezas basada en el valor-significado atribuido al cuerpo (entendido como socio-texto), donde según qué órgano se alberga entre las piernas se es o no sujeto de conocimiento, sujeto político, sujeto autorial. Admitir sin reserva el condicionamiento-obstaculización del espacio yoico-autorial

debido al veto sexo-genérico traza la ruta de aproximación a las narrativas del «yo» escritas por mujeres latinoamericanas. Así, lo que ha funcionado como justificante de exclusión y borramiento se brinda como categoría de lectura: el cuerpo (corpus). Elección que apunta a dos nortes: cuestionar la noción «autobiografía-memoria» (naturaleza, límites, vacíos) y repensar el «yo» en su narración desde lo encarnado, lo histórico-social, el poder y sus retóricas. En respuesta a este propósito se teje la triangulación: cuerpo, escritura, autoría, tres espacios que reandaremos en busca de preguntas y ensanchamientos.

Si narrar la vida encierra la pregunta por el «yo», considerar lo anterior implica desplazar dicha pregunta al cuerpo, devolverle su sitio en la configuración yoico-escritural. El cuerpo, aunque no se le reconozca, siempre ha sido parte constitutiva del «yo»; de hecho, lo corpóreo conduce al «yo» a partir de la experiencia. No hay experiencia sin cuerpo (sea individual o colectiva), porque ésta para «ser» requiere pasar, atravesar, marcar el cuerpo: hacer sentir y ello solo se logra a partir de un cuerpo sensible que la capte, in-corpore, despliegue en su devenir como código. Profundicemos. La experiencia no comporta un compendio de anécdotas «pasadas», «idas». Si bien, como acontecimiento-acto «pasa», en realidad no lo hace del todo, pervive en su huella-impresión necesariamente corpórea (sensorial, cognitiva, emocional). Dichas marcas no calcan lo vivido tal cual, no son pegatinas adheridas a la piel ni fotografías que penden de sus extremidades, sino patrones de decodificación. El sujeto se lee-escrbe en su experiencia a partir de su historia personal, referentes y constructos narrativos impuestos: nombre propio, clase social, sexo-género, etnia, normativas, leyes, estereotipos, juicios de valor...Proceso lecto-escritural que resulta determinante porque al tiempo que reconoce en su corporeidad una experiencia concreta, funda un nexo-código que le permite entablar un vínculo consigo mismo («yo»), los «otros» y el mundo. Esto significa que la experiencia del cuerpo o el cuerpo experiencial, devenido textualidad, participa de la configuración del «yo» en tanto marca corpo-textual, posición-lugar de enunciación, de existencia lingüística. Cuerpo y «yo» no se encuentran dislocados, una narrativa conduce a la otra en perpetua negociación-interpretación de la experiencia (el pasado, el recuerdo, lo identitario).

Trasladar estas consideraciones a la lectura de las obras de Ocampo, Lange y Jurado abre la posibilidad de repensar y concebir la escritura autobiográfica-memorial como un proceso corpo lecto-escritural del «yo», donde cuerpo-«yo» constituyen textualidades que se leen-escriben en la práctica-pretensión de narrar la vida. Esta concepción de lo autobiográfico resulta clave no solo porque traza un punto de partida para el estudio, sino también porque alcanza a problematizar la estrechez de los paradigmas ideológicos e histórico-literarios que han condicionado y determinado tanto la narrativa del «yo» como la escritura de mujeres: género autobiográfico-memorial (apego a la cronología, referencialidad, verdad, fidelidad a los hechos-recuerdos) y género sexual (configuración de lo «femenino» ligado al mundo privado donde no existe espacio para el posicionamiento autorial). Este ejercicio unido a la metodología comparativa logra dinamizar la conceptualización de lo autobiográfico-memorial en tanto recupera y coloca como centro gravitatorio la dimensión corpórea y le devuelve así un valor político asociado a la configuración de un «yo»-autorial «femenino».

Al margen de las particularidades, tal como lo consigna el diálogo intertextual, las marcas corpóreas desde las cuales se articulan las voces narrativas de *Autobiografía* [1979-1984], *Cuadernos...* [1937], *Antes que mueran* [1944] y *Epílogo* [2003] resultan similares; pese a la distancia temporal que las separa y lo distintas que son las etapas de vida que abarcan sus escrituras. Esta desalentadora correspondencia da cuenta del sostenimiento generacional de las plataformas ideológicas del orden-control del cuerpo y permiten cartografiarlo como un continuum. Límites expresivos, espaciales y corpóreos se repiten y reproducen como mandato-destino, donde el sujeto que emerge de ellas se lee y establece un nexo que inaugura el lugar desde el cual se define para sí, el mundo y los «otros». En suma, el cuerpo desde su lecto-textualidad crea una de exterioridad de «sí» desde la cual se despliega como escritura-«yo».

Compartir plataformas narrativas e históricas-sociales no se homologa, en lo absoluto, a leerse del mismo modo y esto lo evidencian con claridad los textos de Ocampo, Lange y Jurado al posicionar su escritura-yo desde sitios diferentes: experimentación, impostación, rememoración. Resulta conveniente insistir en que el lugar enunciativo de estas narrativas autobiográficas-memoriales comporta el nudo de esta propuesta de lectura, en tanto permite

aglutinar conceptual y metodológicamente cuerpo y escritura del yo. Tras estas posiciones-figuras discursivas se mueve un ajedrez que muestra cómo la lectura corpo-textual conduce a la escritura; cómo las voces de *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944], *Autobiografía* [1979-1984] y *Epílogo* [2003] procuran conciliar una existencia «real» y el lugar de la escritura necesariamente imaginario;⁸⁸⁵ de qué modo la experimentación, la impostación y la rememoración colocan en escena un «yo», cuya configuración propone una noción metaliteraria de lo autobiográfico-memorial que, desde sus matices distintivos, subrayan el derivarse de una posición lecto-escritural asida a lo corpóreo.

Mirar de forma contrastiva y dialógica la escritura del «yo» como experimento, impostura y rememoración subraya el carácter bidimensional de la narrativa autobiográfica-memorial, tantas veces señalado por los estudios teóricos: escritura y lectura. Al ubicarse en el plano escritural es posible comprobar que los sitios enunciativos no solo se anudan alrededor de la lecto-escritura de las marcas corpóreas, también conforman una respuesta tentativa a las interrogantes, contradicciones y desafíos que acompañan la pretensión de narrar-se. Los vacíos en torno a la práctica de «escribir el yo» son numerosos, mas el acento de los textos en estudio se halla en el lugar de la verdad y la operatividad de la memoria-recuerdos. De modo tácito o explícito las secuencias narrativas adoptan una postura respecto al régimen mimético, referencial, veraz, probatorio que ha definido la tradición autobiográfica, sea apego, evasión, cuestionamiento, subversión. El corpus ilustra este abanico: *Epílogo* [2003] inscribe el «yo» desde la rememoración, entendida intra-textualmente como recomposición fiel del pasado-sujeto; *Autobiografía* [1979-1984] oscila entre lo confesional y la impostura para enunciar el «yo»; *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] apuestan por un «yo»-experimento del lenguaje.

Observar a contraluz las propuestas textuales remarca dos caras contrapuestas: la dinámica cambiante de lo autobiográfico (y con ello la obsolescencia de sus demarcaciones) y el peso-eco de la tradición que conduce a obviar la naturaleza inventiva de la escritura del «yo». Quizás estaríamos tentados a sostener que los textos más recientes adoptan una posición más reacia respecto al paradigma autobiográfico tradicional (debido al relativismo,

⁸⁸⁵ Cfr. Miraux, *La autobiografía...*

la narrativa posmoderna, el giro lingüístico); no obstante, el corpus revela lo opuesto: *Epílogo*, obra publicada en el año 2003, se muestra incólume ante el roce ficcional de la rememoración y esquivo todo bache de la memoria o cuestionamiento referente al género textual; mientras las obras de Norah Lange, *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944], presentan una propuesta alternativa que da la espalda al modelo ilusorio de narrar la verdad de la vida, del yo. Estos hallazgos (que no constituyen conclusiones porque no son un punto final) abren signos de interrogación y tejen conexiones que sobrepasan los textos analizados: ¿cuáles motivos, además de la tradición histórico-literaria, explican el apego de los textos autobiográfico-memorales a la verdad?, ¿cuál es la incidencia de la retórica sexo-genérica en la relación verdad-escritura autobiográfica?, ¿acaso escribir desde el apego a la verdad se brinda como sitio seguro para la autora, donde goza de una inmunidad relativa o aceptabilidad?, ¿es la postura de verdad una máscara, una estrategia o un modo de burlar el paradigma?

Ahora bien, al desplazarnos a la dimensión de lectura, las divergencias del plano escritural antes apuntadas se diluyen, pues desde la mirada externa de este estudio cimentado en las teorías de la etapa gráfica (Paul De Man, Derrida) y el giro lingüístico (Foucault, Butler, Ricoeur) narrar-posicionar el «yo» desde la experimentación con el lenguaje, la figuración de la impostura y la invención del recuerdo (rememorar) se encuentran en equivalencia: son creaciones orquestadas desde el lenguaje y la imaginación. No hay un «yo» que narra la vida, la narración crea el «yo». Narrar es crear, por tanto, el «yo» comporta una figuración, un ejercicio lingüístico. Por ello, en los textos del corpus el compromiso de decir la verdad, la secuencialidad cronológica, el registro de fechas, locaciones geográficas y nombres propios, la inclusión de fragmentos de notas, diarios, epístolas, así como las reflexiones metaliterarias sobre la memoria son considerados mecanismos discursivos que procuran sostener tanto el lugar de enunciación como el perfil yoico delineado desde él. En vista de ello, lo autobiográfico-memorial y el «yo» desprendido de su textualidad constituyen un punto de encuentro entre las posiciones / momentos / sujetos de lectura-escritura, siempre cambiantes, nunca los mismos.

Plantear esta aproximación teórico-analítica invita asimismo a reflexionar en torno a la nomenclatura con la cual han sido socializadas las obras de Ocampo, Lange y Jurado (sea a partir del título, la crítica e historia literarias o el cuestionamiento metaliterario), pues ello contribuye a dinamizar la fosilizada noción de lo autobiográfico-memorial y sus fronteras. El texto de Victoria Ocampo es bautizado desde el título como *Autobiografía* [1979-1984] y aunque su estructura y mecanismos narratológicos se esfuerzan por entrar en ese corsé categórico, la secuencia presenta algo de incomodidad con las etiquetas y un interés muy marcado por flexibilizarlas. De allí que el texto fluctúe entre distintas designaciones: confesión, documento, memorias. Estrategia que responde a la posición enunciativa del texto: la impostura, cuya extrapolación permitiría leer la narración como figuración del «yo» y del género autobiográfico. Acotación que no sugiere ni rebautizar ni adjudicarle la denominación autoficción; no obstante, resulta innegable que existen en la obra ocampiana visos de inconformidad que podrían hacerle un guiño sutil a su búsqueda estética, como sucede cuando tras comparar la autobiografía y la biografía se concluye que todo en el arte es resultado de la impostación.

En el caso de la obra de Alicia Jurado, *Epílogo* [2003] lleva por subtítulo *Memorias (1992-2002)*. La designación genérica impone a priori un camino de lectura que no coincide «exactamente» con la propuesta de su contenido, pues en vez de abordar un acontecimiento o hecho colectivo-histórico, la narración se vuelca hacia el espacio íntimo. Si bien, en ciertos momentos se alude a actividades culturales, apariciones en público y viajes, el relato se inclina hacia el trabajo de rememoración de la vida del «yo» y la despedida de los sitios con los cuales mantuvo un vínculo de carácter afectivo-significante. De hecho el empleo excesivo de notas del diario y registros de sus viajes motiva a repensar tanto los límites de los géneros como las motivaciones que subyacen en la elección de determinado patrón de lecto-escritura: ¿por qué memorias y no un diario o un relato de viaje?, ¿qué licencias o posibilidades de ensanchamiento guardan las memorias?, ¿acaso se persigue su estatus político?

La desmerecida clasificación otorgada a *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944] de Norah Lange cifró una lectura infravalorada no solo por incluirla dentro de un «género menor», sino por enmascarar de candor e inocencia una propuesta de ruptura a nivel literario y sexual. Las obras desatienden todo orden cronológico y referencial para apostar por la innovación y el fragmentarismo (siguiendo los principios ultraístas); en concomitancia, se desoyen las asignaciones sexistas que regulan lo socialmente aceptable y pertinente en la escritura de las mujeres. Se esperaba que Lange escribiera sus anécdotas infantiles, mas no que utilizara ese motivo para crear ficción, mucho menos innovar o problematizar categorías. En pago de la afrenta a estos órdenes, los textos de la escritora argentina fueron leídos como se suponía que debieron ser escritos: desde los cotos corpo-expresivos «femeninos». Y es justo en el reconocimiento de estos espacios de estrechez donde comienza el trabajo crítico para saldar la deuda historiográfica pendiente con estas obras. Labor que dista de la operación de cambiar de estante los textos. Se dirá, entonces, si no son memorias, qué son: ¿novelas autobiográficas, autobiografías ficticias, autoficción (que parece a veces un cajón de sastre)? Se podrían lanzar hipótesis y, tras un debate, «tramitar el traslado» genérico. Mas, ¿qué alcance habría en ello? Quizás la clave se halla en el ensanchamiento, no en la reasignación ni la creación de categorías. Leer-pensar en / desde las nomenclaturas que han dictado cómo escribir-leer no conforma un ejercicio retrospectivo-crítico que involucra únicamente textualidades, sino también estructuras de pensamiento y configuraciones socio-históricas. La precariedad que determinó el trabajo de Ocampo, Lange y Jurado no debería prolongarse a la lectura que realicemos en el presente.

Por tanto, las preguntas que nos entrega en nuestras manos esta lectura gravitan en torno a cómo ensanchar esta dinámica que atraviesa las categorías genéricas, las obras y las autorías. En el campo de la literatura latinoamericana es ardua e impostergable la labor, pues lo pendiente no contempla solo el análisis de autobiografías y memorias, debería ampliarse a epistolarios, relatos de viaje, diarios, testimonios; en suma, literaturas y autoras dispersas. Ocupan particular atención las obras que por inclasificables han flotado en el limbo, incluso fuera de la periferia de lo literario-femenino, así como aquellas escrituras surgidas en espacios de inmigración. Quehacer al cual se suma el esfuerzo por rastrear y visibilizar las redes intelectuales continentales y transatlánticas tejidas por las autoras

latinoamericanas, con el afán de realizar aportaciones a una genealogía de la autoría de las mujeres y, en adición, reclamar un lugar dentro de las historias de la literatura, no como apartado o adenda.

Y es que tal como lo muestra el diálogo intertextual sostenido en este estudio, las escrituras autobiográficas-memoriales están dotadas de doble valor político, en tanto perfilan un «yo»-cuerpo femenino y paralelo a él una figura-voz autorial. El carácter englobante de narrar la vida o parte de ella puede llegar a eclipsar, por conveniencia ideológica, lo obvio: una narración del «yo» es también (o ante todo) el relato de una autora-autor. Por ello, lecturas que ubican un texto como un anecdotario infantil o una confesión cierran, de un portazo, la posibilidad si quiera de un asomo de la autora. Esa clase de bautismo arrebatada la búsqueda política que encierran, en mayor o menor medida, las narrativas del «yo».

La autoría comporta el lugar-perfil donde confluyen cuerpo y escritura y, por tanto, donde se evidencia la doble naturaleza genérica de la categoría autobiográfica (literaria y sexual). Con matices distintos *Autobiografía* [1979-1984], *Cuadernos de infancia* [1937], *Antes que mueran* [1944] y *Epílogo* [2003] configuran desde el relato de vida una imagen-yo autorial. Las coincidencias no son escasas. Los textos registran mecanismos discursivos similares para posicionar la voz autorial (antecedentes de la infancia que justifican la vocación e inclinación por las letras y el arte; destrezas cognitivas; interés por el conocimiento; avidez por la lectura) y convergen en la demanda de reconocimiento social, como lo constatan las obras de Ocampo y Jurado donde se persigue negociar y perpetuar una imagen. Responde a este fin la construcción de *Autobiografía* [1979-1984] como justificación de vida y modo de conciliar el pasado (primeros años de la escritora) con el perfil construido como autora consagrada. Propósito certificado por el texto al cerrar el relato de vida con la fundación de la revista *Sur*, hito homologable a su nacimiento-parto autorial. A corta distancia se halla el autorretrato profesional esbozado por la voz narrativa de *Epílogo* [2003] para legitimar su perfil y trayectoria como escritora y las auto-representaciones autoriales de *Cuadernos de infancia* [1937] y *Antes que mueran* [1944], donde sin mediar referencialidad alguna las secuencias narrativas dan a luz a una autora frente a la página en blanco, en su proceso

creativo (meta-figuración de la práctica misma que le da lugar). Flota en el aire: ¿es acaso la pretensión de narrar la vida una excusa o vía para reclamar-legitimar la autoría?

Al margen de la singularidad que define el posicionamiento de la autoría en las obras, la dimensionalidad que cobra intra y extra textualmente suscita considerarlo una función escritural de la narrativa autobiográfica-memorial. Desde la perspectiva de este estudio, el germen de dicha búsqueda estético-ideológica responde no solo a la definición tradicional y valga decir masculina de lo autobiográfico, sino también a la historia de lucha, tetras, enmascaramiento-juego figurativo que ha acompañado y definido la toma de la palabra por parte de las mujeres. Considerar dichas condiciones circunscribe la carga política de situar y validar la autoría de las mujeres-escritoras dentro del proceso de escritura-lectura de lo autobiográfico-memorial. Criterio que dentro del diálogo intertextual permite establecer claras conexiones entre el desempeño de la autoría, la clase social (aristocracia) y las transformaciones sociales derivadas de los cambios en materia de derechos de las mujeres, en especial los que favorecen su ingreso a la educación, al espacio público y el alcance de su autonomía. Dentro del corpus existe marcada diferencia entre las condiciones sociales que determinan la construcción autorial de Ocampo y Lange en contraposición a Jurado. Reconocimiento que coloca las variables clase social y condiciones contextuales como categorías analíticas ineludibles en la dinamización de lo autobiográfico-memorial y el estudio de la autoría de las mujeres. El trabajo comparado que se inaugura en esta línea para el caso latinoamericano es vasto y espinoso, pero impostergable. Su abordaje vuelve sobre la necesidad de analizar a profundidad la creación de nexos intelectuales entre las escritoras, sus alianzas e intercambios, hallazgos que se sumarían a la configuración si no de una tradición escritural, al menos, de una red literaria a la cual se unirían cada vez más autoras y obras.

Trazadas estas coordenadas, este estudio espera haber contribuido tanto al ensanchamiento como a la incomodidad, pues la comodidad crea moldes, posturas fijas, géneros y rigidez. Si estas páginas han provocado inquietud o desacomodo, me doy por satisfecha, significaría que nos hemos movido mínimamente y de eso va el conocimiento-aprendizaje.

Bibliografía

- Acedo Alonso, Noemí. «Poética de la escucha. Un estudio de la representación del dolor físico infligido y el sufrimiento en la escritura testimonial de Nora Strejilevich». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
<http://hdl.handle.net/10803/325413>
- Aguiluz Ibarгүйen, Maya. «Memoria, lugares y cuerpos». *Athenea Digital*, n.º 6 (2004):1-15.
<https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.161>
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Alberca, Manuel. «Entrevista Philippe Lejeune». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 649-650 (2004): 271-278.
- _____. «¿Existe la autoficción hispanoamericana?». *Cuadernos del CILHA*, n.º 7-8 (2005):115-127. Acceso el 07 de enero de 2021.
<https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523003.pdf>
- _____. «¿Es literario el género autobiográfico?». Ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre, 1994.
- _____. «Las novelas del yo». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, 123-150. Madrid: Editorial Arco / Libros, 2012.
- _____. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Altamirano, Carlos. «Introducción general». En *Historia de los intelectuales en América Latina. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, dirigido por Carlos Altamirano, 9-28. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- Álvarez, María Antonia. «La autobiografía y sus géneros afines». *Epos. Revista de Filología*, n.º 5 (1989): 439-450. <https://doi.org/10.5944/epos.5.1989.9637>
- Amaro Castro, Lorena. «Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas». *Literatura y Lingüística*, n.º 26 (2012):15-28.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112012000200002>
- _____. «Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 78 (2011): 5-28.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952011000100001>

- Antelo, Raúl. «Voces en la sala». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti y Nora Domínguez, 130-162. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- Arambel-Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martin. *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Araújo, Helena. *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- Arfuch, Leonor, comp. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Argentina: Prometeo Libros, 2005.
- Arnés, Laura. «Afectos y disidencia sexual en Sur: Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y Cía.». *Badebec*, vol.6, n.º 12 (2017):154-167. Acceso el 04 de mayo de 2019.
<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/186>
- Arroyo Redondo, Susana. «La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género». Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2011.
<http://hdl.handle.net/10017/16941>
- Assman, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilizations. Arts of Memory*. England: Cambridge University Press, 2012.
- Astutti, Adriana. «La hora del caballo: Norah Lange». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez, 54-63. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- _____. «Victoria Ocampo: V.O.». *Boletín Grupo de Estudios de Teoría literaria*, n.º 3 (setiembre 1993). Acceso el 07 de enero de 2021.
https://www.cetycli.org/cboletines/1d8cd98f00-astutti_b3.pdf
- Azúa, Ximena. «Abriendo nuestros propios cofres. La escritura de las monjas coloniales en Chile». Tesis Doctoral. Universidad de Chile, 2011.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108715>
- _____. «Abrir los propios cofres. La escritura como conocimiento de sí misma». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 19-28. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

- Balduzzi, María. «Una caja de mariposas. Luces y sombras en el feminismo de Victoria Ocampo». Conferencia pronunciada en el Centro Cultural Universitario, Argentina, 12 de octubre, 2016.
- Barahona Esteban, María; Antonio Cabaco, José David Urchaga y Elena Sánchez Zaballos. «El perdón en la memoria autobiográfica: la reescritura de los acontecimientos vitales». *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, vol. 4, n. °1 (2014):103-11. <http://dx.doi.org/10.17060/ijodaep.2014.n1.v4.594>
- Barcia, Pedro. «Una platicada amistad intelectual: Victoria Ocampo y Pedro Henríquez Ureña». Conferencia dictada en homenaje a Victoria Ocampo en el 40° aniversario de su ingreso a la Academia Argentina de Letras, Argentina, 12 de junio, 2017.
- Barrantes Martín, Beatriz. «Encuentros y desencuentros en la búsqueda de la identidad argentina: Victoria Ocampo y Herman Von Keyserling». *Cartaphilus*, vol.1 (2007): 9-18. <http://hdl.handle.net/10201/36897>
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI editores, 1996.
- _____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 2009.
- Bartrina, Francesca. «Caterina Albert versus Víctor Català». En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras, 143-172. Barcelona: Icaria Editorial, 2019.
- Bastos, María Luisa. «Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y *Los testimonios* de Victoria Ocampo». *Revista Iberoamericana*, n° 110-111 (1980):123-137. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1980.3439>
- Bauer, Irene. «Victoria Ocampo en su autobiografía: entre Virginia Woolf, Vita Sackville-West y Orlando». *Gamma*, n.° 3 (2010): 65-74. Acceso el 04 de mayo de 2019. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1959/2485>
- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Valencia: Ediciones Cátedra, 1999.
- Berensmeyer, Ingo; Gert Buelens, Marysa Demoor. «La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales». En *Los papeles del autor/a*, compilado por Aina Pérez y Meri Torras, 205-242. Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2016.
- Biancotto, Natalia. «Escenas singulares de una infancia compartida: las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo». *Anclajes*, vol. 19, n.° 1 (2015): 1-13. Acceso el 07 de enero de 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5136054>

- Blaisse, Dorothee. «La correspondencia entre Victoria Ocampo y Gabriela Mistral. Lazos, nexos y diferencias». Tesis de maestría. Universidad de Ámsterdam, 2004. Acceso el 07 de enero de 2021. <http://doro.utopica.com/doro.pdf>
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.
- Bonatto, Adriana. «Reseña: Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.). La mujer de letras o letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX». *Olivar*, año X, n.º 13 (2009): 243-248. Acceso el 07 de enero de 2021. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3877/pr.3877.pdf
- Bonnet, Jean-Claude. «El fantasma del escritor». En *Los papeles del autor/a*, compilado por Aina Pérez y Meri Torras, 307-342. Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2016.
- Borges, Jorge Luis. «Manifiesto Ultraísta». *Revista Ultra* (1921). Acceso el 07 de enero de 2021. <https://literatura4ima.files.wordpress.com/2016/09/manifiesto-ultraista.pdf>
- Bradú, Fabienne. «La vida que vale. Autobiografías mexicanas». *Literatura mexicana*, vol. XXII, n.º 2 (2011): 183-201. Acceso el 07 de enero de 2021. <http://www.redalyc.org/pdf/3582/358233190009.pdf>
- Bruss, Elizabeth. «Actos literarios». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 62-77.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.
- _____. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009a.
- _____. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 2016a.
- _____. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009b.
- _____. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder Editorial, 2016b.
- Buttafuoco, Annarita. «Historia y memoria de sí: feminismo e investigación histórica en Italia». En *Feminismo y teoría del discurso*, editado por Giulia Colaizzi, 45-66. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Caballé, Anna. *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla: Editorial Fundación José Lara, 2015. Edición Kindle.

- Cabello-Hutt, Claudia. «Redes transatlánticas y estrategias de profesionalización en Gabriela Mistral, Carmen Conde y Concha Espina (1932-1936)». En *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, ed. por Pura Fernández, 369-388. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Calafell, Núria. «Textualidades femeninas: la auto (bio) grafía en Victoria Ocampo, Norah Lange, Alejandra Pizarnik». *Extravío Revista electrónica de literatura comparada*, n.º 2 (2007): 88-103. Acceso el 07 de enero de 2021.
<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2208/12857>
- Calefato, Patrizia. «Génesis del sentido y horizonte de lo femenino». En *Feminismo y teoría del discurso*, ed. Giulia Colaizzi, 109-126. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Camarero, Jesús. *Autobiografía. Escritura y existencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2011.
- Cano, Amelia. «El diario en la Literatura. Estudio de su tipología». *Anales de Filología Hispánica*, n.º 3 (1987): 53-60. Acceso el 07 de enero de 2021.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1300735>
- Cánovas, Rodrigo. «Úrsula Suárez (monja chilena, 1666-1749): la autobiografía como penitencia». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 35 (1990): 97-115. Acceso 22 abril, 2019. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40165/41728>
- Cantero, María Ángeles. *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de «ser mujer»*. España: Editorial Universidad de Granada, 2004.
- Cantero, Mayte. «Salvo si susurra...: Reformulaciones contemporáneas de la instancia autorial». *Tropelías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015):134-139. http://dx.doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241148
- Casas, Ana. comp. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Editorial Arco/Libros, 2012.
- Castelán, Roberto. «Mujeres, modernidad y construcción de la Nación». En *Mujeres que escriben en América Latina*, ed. Sara Beatriz Guardia, 493-501. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Castro-Klarén, Sara. *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

- Chikiar, Irene. «Victoria Ocampo y Virginia Woolf: escritura autobiográfica, encuentros y lecturas». Tesis de maestría. Universidad Nacional de la Plata, 2014.
<https://doi.org/10.35537/10915/103771>
- _____. «Virginia Woolf y Victoria Ocampo: el arte de conjugar modernismo con una domesticidad sin restricciones». *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 6 (2016): 1-17. Acceso el 07 de enero de 2021.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/16382/19451>
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea. Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- Colaizzi, Giulia, ed. *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Corbin, Alain; Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello. *Historia del cuerpo. Volumen I. Del Renacimiento al siglo de las luces*. Madrid: Ediciones Santillana, 2005a.
- _____. *Historia del cuerpo. Volumen II. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Ediciones Santillana, 2005b.
- Costamagna, Alejandra. «El boom latinoamericano fue totalmente machista». *El País*, 09 mayo, 2019. Acceso 23 de julio de 2020.
https://elpais.com/sociedad/2019/05/03/actualidad/1556909365_543868.html
- Crossley, Nick. «Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology». *Body & Society*, n.º 1 (1995): 43-63. <https://doi.org/10.1177/1357034X95001001004>
- Cuasante Fernández, Elena. «Las escrituras del yo y sus variantes funcionales». *Revista de Filología*, n.º 37 (2018): 25-39. Acceso el 07 de enero de 2021.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6466638>
- Cuello, Silvina. «Cuerpo y filosofía. Apropiación del cuerpo de la mujer en Occidente». Tesis de maestría. Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
<https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/180>
- Dalmaroni, Miguel. «La providencia de los literatos: escritores argentinos y Estado durante la modernización (1888-1917)». *Iberoamericana*, n.º 21 (2006): 7-24.
<https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.21.7-24>
- Darío, Rubén. *Azul*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores, 2013.
- De Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1968.

- De Castro García, María Isabel. «Novela actual y ficción autobiográfica». En *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid: Visor Editores, 1993.
- De Man, Paul. «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 113-118.
- De Navascués, Javier. «Las miedosas memorias de Norah Lange». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, n.º 2 (1997): 419-429. Acceso el 04 de mayo de 2019. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797220419A>
- Derrida, Jacques. «La ley del género», 1980. Acceso el 28 de febrero de 2018. <https://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>
- _____. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Descartes, René. *Discurso del método. Las pasiones del alma. Meditaciones metafísicas*. Madrid: Prisa Innova, 2009.
- De Vos, Sarah. «Género y autobiografía: un análisis feminista de *Autobiografía* de Victoria Ocampo». Tesis de Licenciatura. Universiteit Gent, 2009.
- Diaconu, Diana. «La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género». *La Palabra*, 30 (2017): 35-52. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>
- Di Pietro, María Virginia. «Representaciones del mundo rural en los textos autobiográficos de Alicia Jurado y Grazia Deledda». Tesis de maestría, Universidad Nacional de la Plata, 2015. <https://doi.org/10.35537/10915/48278>
- Domínguez, Nora. «Los rostros de Norah Lange». *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti y Nora Domínguez, 42-53. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. París: Galilée, 1977.
- Dulcey, Elisa. *Envejecimiento y vejez. Categorías y conceptos*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2015. Edición kindle.
- Eakin, Paul. «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 79-92.
- Escaja, Tina. *Invención de una periferia: las poetas del modernismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Acceso 15 de marzo de 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp28v2>

- Even-Zohar, Itamar. *Polisistema de cultura (un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2007-2011. Acceso el 17 de abril de 2019.
<https://studylib.es/doc/7294636/itamar-even-zohar--polisistemas-de-cultura>
- Fallas Arias, Teresa. *Escrituras del yo femenino en Centroamérica 1940-2002*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013.
- Feixa, Carles. «La imaginación autobiográfica». *Nómadas*, vol. 18 (2003): 80-93.
<http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2011.56.29462>
- Fernández, Nancy. «Reseña: Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange. Adriana Astutti y Nora Domínguez (comp.). Beatriz Viterbo, 2010». *Orbis Tertius*, vol. XVI, n.º 17 (2011): 1-3. Acceso el 04 de mayo de 2019.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4943/pr.4943.pdf
- Fernández, Pura. «No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)». En *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, editado por Pura Fernández, 9-57. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Ferreira, María Cecilia. «Una autobiografía fantástica de Norah Lange: Antes que mueran». *Estudios Románicos*, vol.26 (2017):173-184. Acceso el 04 de mayo de 2019.
<https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/311051/218791>
- Ferrús, Beatriz. «Hereder la palabra: vida, escritura y cuerpo en América». Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2005a. Acceso el 15 de marzo de 2019.
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9818/ferrus.pdf;jsessionid=AECF85C6560FCD515CE0D244C4FEE129.tdx2?sequence=1>
- _____. «Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual». *Extravío Revista electrónica de literatura comparada*, 2 (2007):104-115. Acceso el 10 de marzo de 2019. <http://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2209>
- _____. «¿Suspender los sentidos? Autobiografía y mística». Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de la AEELH, Universidad de la Coruña, 2005b.
- _____. «Yo-cuerpo y escritura de vida. (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. IX (2004): 67-77. Acceso el 22 de febrero de 2019.
<https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5132>
- _____. «El yo imposible: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la escritura autobiográfica». Ponencia presentada en el Congreso Internacional «La lengua, la academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos». Universidad de Alicante, 2003.

- Fletcher, Lea. «La profesionalización de la escritora y de sus protagonistas. Argentina, 1900-1919». *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 206 (2004): 213-224.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2004.5593>
- Font Paz, Carme. «Genealogía de las autorías femeninas en los siglos XVII-XVIII: ¿Historiografía o ecología autorial?». En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras, 73-96. Barcelona: Icaria Editorial, 2019.
- Forest, Philippe. «Ego-literatura, autoficción, heterografía». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, 211-235. Madrid: Editorial Arco / Libros, 2012.
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- _____. *Historia de la sexualidad*. Tomo III. Madrid: Siglo XXI Editores, 2009.
- _____. «Qu'est-ce qu'un auteur?». *Dits et écrits*. París: Gallimard, 1994.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.
- Frederick, Bonnie K. «Borrar al incluir: las mujeres en *La historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas». *Feminaria literaria*, n.º 15 (1995): 2-3. Acceso 10 de marzo de 2019. <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria15.pdf>
- Freixas, Anna. «Envejecimiento y género: otras perspectivas necesarias». *Anuario de Psicología*, n.º 73 (1997): 31-42. Acceso el 17 de agosto de 2020.
<https://revistes.ub.edu/index.php/Anuario-psicologia/article/view/9032>
- Freixas, Anna y Bárbara Luque. «El secreto mejor guardado: la sexualidad de las mujeres mayores». *Política y sociedad*, vol. 46, n.º 1-2 (2009): 191-203. Acceso 17 agosto de 2020. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0909130191A>
- Freixas, Anna, Bárbara Luque y Amalia Reina. «El ciclo vital revisado: las vidas de las mujeres mayores a la luz de los cambios sociales». *Recerca: revista de pensamiento y análisis*, n.º 9 (2009): 59-80. Acceso el 17 de agosto de 2020.
<https://www.raco.cat/index.php/RecercaPensamentAnalisi/article/view/183149>
- García Aguilar, Olimpia. «La voluntad de escribir y la persuasión de su palabra: tres textos femeninos novohispanos». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 133-144. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.

- García Hubard, Gabriela. «Del cambio de autor al autor espectral». *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015):140-156.
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241149
- _____. «De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora». En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez y Meri Torras, 265-289. Barcelona: Icaria Editorial, 2019.
- Garrido Donoso, Lorena. «Género epistolar y hermandad artística en la poesía de mujeres de la primera mitad del siglo XX». *Literatura y Lingüística*, n.º 29 (2014): 15-32.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100002>
- Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Editions du Seuil, 2008.
- _____. «La autonarración». En *La autoficción. Reflexiones teóricas*, comp. Ana Casas, 177-210. Madrid: Editorial Arco / Libros, 2012.
- Gatti, Giuseppe. «Reseña: Marisa Martínez Pérsico: Tretas del hábil. Género, humor, imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange». *Cartaphilus*, n.º 11 (2013): 184-187. Acceso el 08 de abril de 2019.
<https://revistas.um.es/cartaphilus/article/download/192901/159111>
- Gerassi-Navarro, Nina. «Las autobiografías de Eva Perón y Victoria Ocampo: dos voces que se desdicen». *CiberLetras.Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 9 (2003). Acceso 10 marzo, 2019 www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/EvitayOcampo1.html
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Goicochea, Adriana. «El relato testimonial en la literatura argentina de fin de siglo». Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata, 2000.
<https://doi.org/10.35537/10915/3120>
- Golubov, Nattie. «Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista». *Mundo Nuevo. Revista de estudios latinoamericanos*, año VII, n.º 16 (2015): 29-48. Acceso 08 abril, 2019. <https://www.academia.edu/18929012>
- Gómez Arévalo, José Arles y Sastre Cifuentes Asseneth. «En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales». *Hallazgos*, n.º 9 (2008): 119-131. Acceso el 22 de febrero de 2019. <https://www.redalyc.org/pdf/4138/413835170007.pdf>
- González Álvarez, José. «Reseña: Marisa Martínez Pérsico. Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange». *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 14 (2014): 27-30. Acceso el 15 de marzo de 2019.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5000576>

- González Roux, Maya. «Lecturas y autoconfiguración: Sylvia Molloy lectora de Victoria Ocampo». *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, n.º 250 (2015): 201-216. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7247>
- Goswitz, María Nelly. «Del salón finisecular y las Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti al salón virtual. Escritoras latinoamericanas del Diecinueve (ELADD)». En *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, editado por Pura Fernández, 131-146. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Gramuglio, María Teresa. «Sur: una minoría cosmopolita en la periferia occidental». En *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, dirigido por Carlos Altamirano, 192-210. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Guardia, Sara Beatriz. «Literatura y escritura en América Latina». Biblioteca virtual FAHUSAC, (s.f.). Acceso el 08 de abril de 2019. <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3460>
- _____. (ed.) *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La mujer en la Historia de América Latina CEHMAL, 2007.
- Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie*. París: Odile Jacob, 1991a.
- _____. «Condiciones y límites de la autobiografía». *Anthropos*, n.º 29 (1991b): 9-18.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. «Espacio, género y escritura. La autobiografía de una monja poblana del siglo XVIII». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 43-58. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Heilbrun, Carolyn G. «No-autobiografías de mujeres «privilegiadas»: Inglaterra y América del Norte». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 106-112.
- Henríquez Betancor, María. «Introducción a la escritura autobiográfica de mujeres en el siglo XX: retos, cambios y reinenciones». En *Y las letras encontraron su asiento. Mujer y literatura*, editado por Germán Santana, 11-42. Madrid: Ediciones clásicas, 2011.
- Hermann, Eliana. «Reseña: María Esther de Miguel. Norah Lange. Buenos Aires: Planeta, 1991». *Chasqui*, n.º 1 (1993): 92-94. <https://doi.org/10.2307/29740539>

- Hermida, Carola. «Juegos, camelos, representaciones: lecturas de los *Discursos* de Norah Lange». *Confluencia*, Revista hispánica de cultura y Literatura, n.º 1 (2002b): 81-90. Acceso el 08 de abril de 2019. <http://www.jstor.org/stable/27922885>
- _____. «Mujeres de letras: figuraciones y tensiones en el campo cultural argentino de principios de siglo XX». *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n.º 21 (2002a). Acceso 08 abril, 2019. http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/m_letras.html
- Howes, Davis. «El creciente campo de los estudios sensoriales». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre el Cuerpo, Emociones y Sociedad*, n.º 15 (2014):10-26. Acceso el 07 de enero de 2021. www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/319/314
- Huidobro Vicente. «Arte poética». En *El espejo de agua*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores, 2011.
- _____. *Non serviam*. Manifiesto presentado en el Ateneo de Santiago de Chile, 1914. Acceso el 15 de enero de 2019. <https://vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm>
- Iglesia, Cristina. «La escritura de Victoria Ocampo: malestar, destierro y traducción». *Feminaria literaria*, año VIII, n.º 15 (1995): 4-6. Acceso el 09 de enero de 2021. <http://res-publica.com.ar/Feminaria/Feminaria15.pdf>
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Iuliano, Rodolfo. «La producción social de la vejez: un recorrido en clave constructivista». *Tiempo. El portal de psicogerontología*, n.º 34 (2017). Acceso 09 de enero de 2021. <http://www.psicomundo.com/tiempo/tiempo34/iuliano.htm>
- Izaguirre, Belén. «Fantasear con la imagen, manipular el recuerdo: Norah Lange ante el espejo en *Antes de que mueran*». Ponencia presentada en Jornadas sobre la Cuestión Malvinas: Investigaciones y Debates a 35 años de la Guerra, Argentina, 10 de noviembre de 2017.
- Jaggar, Alison. «Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology». *Inquiry* 32, n.º 2 (1989):151-176. <http://dx.doi.org/10.1080/00201748908602185>
- Jurado, Alicia. «La amistad entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LIV, n.º 213-214 (1989): 523-561. Acceso el 07 de enero de 2021. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>
- _____. *Epílogo. Memorias (1992-2002)*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2003.
- _____. «Gabriela Mistral». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, n.º 291-292 (2008):17-28. Acceso el 07 de enero de 2021. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>

- _____. «Nuestro idioma español». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXIX, n.º 273-274 (2004): 69-71. Acceso el 07 de enero de 2021.
<http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>
- _____. «Recuerdos de Victoria Ocampo». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXI, n.º 239-240 (1996): 81-90. Acceso el 07 de enero de 2021.
<http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>
- _____. «El placer de la lectura». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, n.º 289-290 (2007): 11-14. Acceso el 07 de enero de 2021.
<http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>
- _____. «Victoria Ocampo, mi predecesora». Discurso de recepción a la Academia Argentina. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XLVI, n.º 179-182 (1981): 81-95. Acceso 07 enero, 2021.
<http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>
- Komi, Christina. «Te haré ver lo que recuerdo haber visto... Memoria, percepción y escritura en *Cuadernos de infancia* de Norah Lange». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 42 (2009). Acceso el 04 de mayo de 2019.
<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/nolange.html>
- Kottow, Andrea. «Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile». *Atenea*, n.º 508 (2013): 151-169.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622013000200011>
- Krauss, Werner. «Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios». Ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universidad de Salamanca, agosto, 1971.
- Lafleur, Héctor René; Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Argentina: Centro Editor de América Latina, 1962.
- Lamas, Marta. «Cuerpo: diferencia sexual y género». *Debate feminista*, vol.10 (1994): 3-31. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1792>
- Lange, Norah. *Antes que mueran*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.
- _____. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.
- Lavabre, Marie-Claire. «Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria». En *Historizar el pasado vivo en América Latina*, dirigido por Anne Pérotin-Dumon. Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2007. Acceso el 04 de mayo de 2019.
<http://www.historizarelpasadovivo.cl/>

- Lavrin, Asunción. «La madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 29-42. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Lavrin, Asunción y Rosalva Loreto, eds. *Monjas y beatas: la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana: siglos XVII y XVIII*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Acceso el 22 de febrero de 2019.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx0s1>
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995.
- _____. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Lecarme, Jacques. «Autofiction: un mauvais genre?». En *Autofictions & CIE*, auteurs Serge Doubrovsky; Jacques Lecarme et Philippe Lejeune. París: Université de Nanterre, 1994.
- Ledesma, Manuela. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. España: Universidad de Jaén, 1999.
- Legaz, María Elena. «Las metáforas de la muerte». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez, 79-91. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- Legazpi, Sara. «¿Autobiografía o memoria? El discurso de la identidad en el caso irlandés». *Océánide*, n.º 4 (2012). Acceso el 09 de enero de 2021.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3842349>
- Lejeune, Philippe. *Moi aussi*. París: Éditions du Seuil, 1986.
- _____. *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Lindstrom, Naomi. «Norah Lange: Presencia desmonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina». En *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*, compilado por Carlos García, Dieter Reichardt y Dirk Eifler, 279-294. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Lluch-Prats, Javier. «La Argentina moderna: mujeres de letras en el entorno del primer centenario de la nación». En *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, editado por Pura Fernández, 265-284. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.

- Lojo, María Rosa. «Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escrituras y personajes de novela». *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 41 (2011): 36-55. Acceso el 09 de enero de 2021. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5338/lit-mod-41-completa.pdf
- _____. «La literatura argentina del siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción». *Cuadernos de Literatura*, vol.19, n.º 37 (2015): 285-312. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-37.lads>
- _____. «María Rosa Oliver (1898-1977) y Victoria Ocampo (1890-1979): Dos maneras de narrar el yo». *Mora*, n.º 23 (2017): 149-158. Acceso el 04 de mayo de 2019. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/5206>
- _____. «Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero». *Lectura y signo*, n.º 2 (2007): 355-366. <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i2.3206>
- Loreto, Rosalva. «Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México. Siglos XVII y XVIII». *Estudios de Historia Novohispana*, n.º 23 (2000): 67-95. <http://dx.doi.org/10.22201/iih.24486922e.2000.023.3521>
- Loureiro, Ángel. «Problemas teóricos de la autobiografía». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 2-9.
- Ludmer, Josefina. «Tretas del débil». En *La sartén por el mango*, editado por Patricia González y Elena Ortega, 47-54. Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1984.
- Luongo, Gilda y Alicia Salomone. «Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres». *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 28 (2007b): 59-70. <http://dx.doi.org/10.17141/iconos.28.2007.213>
- _____. «Discurso y maternidad: Entre el mandato y la (des) obediencia. Poetas latinoamericanas a comienzos del siglo XX». En *Mujeres que escriben en América Latina*, compilado por Sara Beatriz Guardia, 481-492. Lima: Centro de Estudios La mujer en la Historia de América Latina CEHMAL, 2007a.
- Mangueneau, Dominique. «Escritor e imagen de autor». *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015):17-30. Acceso el 19 de febrero de 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5148104>
- Majstorovic, Gorica. «Un paso de América: Alfonso Reyes, Victoria Ocampo y el cosmopolitismo de la década de 1930». *Vegueta*, n.º 14 (2014): 339-351. Acceso el 04 de mayo de 2019. <http://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/285>
- Mancini, Adriana. «Los dos retratos o una manera eficaz de fisgonear la muerte». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti y Nora Domínguez, 92-100. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.

- Manzoni, Celina. «Norah, Macedonio y los giros de la autobiografía». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti y Nora Domínguez, 101-120. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- Marechal, Leopoldo. «Los días y las noches, por Norah Lange». *Revista Martín Fierro*, n.º 36 (1926). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maristany, José. «Maestras que escriben: entre el aula, el público y la academia». *La Aljaba*, vol. III (1998):177-197. Acceso el 15 de marzo de 2020.
<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/v03a10maristany.pdf>
- Martin de Blassi, Fernando. «Acerca de la recuperación en clave filosófica de 338171 T.E. de Victoria Ocampo». *Literatura y Lingüística*, n.º 33 (2016): 477-486. Acceso el 04 de mayo de 2019. <https://www.redalyc.org/pdf/352/35245697024.pdf>
- Martínez Bonatti, Félix. *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. España: Universidad de Murcia, 1992.
- Martínez Pérsico, Marisa. «Gravitación del expresionismo en la poesía ultraísta de Norah Lange (1922-1929)». *Hispanamérica*, año 42, n.º 125 (2013): 11-20. Acceso el 04 de mayo de 2019. <https://www.jstor.org/stable/43684246>
- Martínez Sariego, Mónica. «Por amor al estudio: la vocación intelectual de la mujer en la literatura». En *Y las letras encontraron su asiento. Mujer y literatura*, editado por Germán Santana Henríquez, 119-161. Madrid: Ediciones clásicas, 2011.
- Mattalía, Sonia. «El saber de las otras: hablan las mujeres». En *Mujeres: escrituras y lenguajes* (en la cultura latinoamericana y española), editado por Sonia Mattalía y Milagros Aleza, 21-30. España: Universitat de València, 1995.
- May, Georges. *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Mc Phail Fanger, Elsie. «Autobiografías y género». *Argumentos*, vol. 19, n.º 51 (2006): 93-114. Acceso 22 de febrero de 2019. <http://www.redalyc.org/pdf/595/59505104.pdf>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Mesa Gancedo, Daniel. «Argentinidad y literatura en Ricardo Rojas: esa «cosa sutil»». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin American* (2010): 371-394. <https://doi.org/10.1080/14753821003710984>
- Miguel, Luna. *El coloquio de las perras*. Madrid: Capitán Swing, 2019.

- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. «Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo». *Cuadernos de literatura*, vol. XXI, n.º 42, (2017): 179-198. Acceso el 04 de mayo de 2019.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/20751/16102>
- _____. *At face value: autobiographical writing in Spanish America*. New York: Cambridge University Press, 1991a.
- _____. «Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration». In *Women Writing in Latin America. An Anthology* edited by Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy and Beatriz Sarlo. Boulder CO: Westview Press, 1991b.
- _____. «Una tal Norah Lange». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, compilado por Adriana Astutti, Nora Domínguez, 15-32. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010b.
- _____. «Victoria viajera: crónica de un aprendizaje». En *La viajera y sus sombras: crónica de un aprendizaje*, Victoria Ocampo, 9-42. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010a.
- Morales, Leónidas. «Memoria y géneros autobiográficos». *Anales de Literatura chilena*, año 14, n.º 19 (2013): 13-24.
- Moreiras, Alberto. «Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)». *Anthropos*, n.º 29, (1991): 129-135.
- Muschietti, Delfina. «Traducir el género en los géneros, hallar la casa-lengua». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez, 64-78. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- Musitano, Julia. «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos». *Acta Literaria*, n.º 52 (2016):103-123.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2016.
- Navarro, Juan. «La revista Martín Fierro de Alberto Ghirardo o un anarquismo (casi) nacional y popular». *Biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, n.º 4-5 (2006): 408-414. Acceso el 10 de marzo de 2019.
<http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/La-Biblioteca/Archivos/No4-5.pdf>

- Negrete, Julia. «Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea». *De raíz diversa*, vol.2, n.º 3 (2015): 221-242.
<http://dx.doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2015.3.58594>
- Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Ocampo, Victoria. *Darse. Autobiografía y testimonios*. Madrid: Edición Fundación Banco Santander y Fundación Sur, 2016.
- _____. «Discurso de recepción de doña Victoria Ocampo». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XLII, n.º 163-164 (1978): 51-61.
- _____. «La mujer y su expresión». *Debate Feminista*, vol.21 (2000): 61-69.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2000.21.258>
- Oliveto, Mariano. «Las polémicas en torno al lenguaje en los años veinte: el caso de Victoria Ocampo». Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 18-20 mayo, 2009.
- Olney, James. «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 33-46.
- _____. *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- Ostrov, Andrea. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Argentina: Alción Editora, 2004.
- Ovando d' Avis, Gabriela. «Benditas plumas. Desde cuándo y desde dónde escribimos las mujeres latinoamericanas. Escritura fundacional, marginalidad, gozo y liberación a partir del siglo XVI». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 107-118. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Pacheco, Bettina. «La autobiografía del escritor latinoamericano contemporáneo o la revelación de la individualidad diferente en el continente». Ponencia presentada en el XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, México, 19-24 julio, 2004.

- Pardo, Carlos. «Introducción: La vida copia a la literatura». En *Darse. Autobiografía y testimonios*, autora Victoria Ocampo, xi-xxiv. Madrid: Edición Fundación Banco Santander y Fundación Sur, 2016.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Peluffo, Ana. «Rizomas, redes y lazos transatlánticos: América Latina y España (1890-1920)». En *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, editado por Pura Fernández, 207-224. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Peppino, Ana María. «Escritura femenina desde la clausura carmelita». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 59-72. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Percas, Helena. «Norah Lange y su poesía». *Hispania*, vol. 36, n.º 1 (1953): 79-84.
<https://doi.org/10.2307/334745>
- Pérez, Aina. «Algo me mira sin verme: Una introducción miope a la cuestión del autor». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015): 100-123. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241146
- Pérez, Aina y Meri Torras. «La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24 (2015):1-16. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138
- _____. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2016.
- _____. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria Editorial, 2019.
- Picard, Hans Rudolf. «El diario como género entre lo íntimo y lo público». 1616 *Anuario de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, n.º 4 (1981): 115-122. Acceso 07 de enero de 2021.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdf734>
- Pini, Ivonne. «Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20». *Ensayos Historia y Teoría del Arte*, 4 (1997): 99-113. Acceso 15 marzo,2020. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46497/47986>
- Pizarro, Ana. *Hacia una historia de la Literatura Latinoamericana*. México: Colegio de México, 1984.
- _____. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina, 1985.

Plotkin, Mariano. «Aprendiendo a entender. Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos». *Anuario de Estudios Americanos*, tomo LIX, n.º 2 (2002): 565-588.

<https://doi.org/10.3989/aeamer.2002.v59.i2.186>

Podlubne, Judith. «La autobiografía de Victoria Ocampo, un autorretrato edificante». *Cuadernos del Sur*, n.º 43 (2013): 201-219. Acceso 04 de mayo de 2019.

<http://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/1527>

_____. «Compromiso espiritual e independencia creadora. Una moral humanista para la literatura en la revista *Sur* (1935-1945)». *Iberoamericana*, vol. IX, n.º 35 (2009): 19-38. Acceso 04 de mayo de 2019. <https://www.jstor.org/stable/41676900>

_____. «Sur en los 60. Hacia una nueva sensibilidad crítica». *Badebec*, vol.1, n.º 2 (2012): 43-62. Acceso 04 de mayo de 2019.

<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/26>

_____. «Victoria Ocampo. La autobiografía como aventura espiritual». *Políticas de la memoria*, n.º 17 (2016): 86-95. Acceso 04 de mayo de 2019.

<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/65601>

Ponce, Liliana. «Ojo abierto en la penumbra. Acerca de *Personas en la sala* (1950)». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez, 33-41. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.

Pozuelo, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

Preciado, Paul B. *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2020.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Queirolo, Graciela. «Victoria Ocampo (1890-1979): Cruces entre feminismo, clase y élite intelectual». *Clío & Asociados: La historia enseñada*, n.º 13 (2009): 135-159. Acceso el 04 de mayo de 2019.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4628/pr.4628.pdf

Quispe-Agnoli, Rocío. «¿Cómo hablar hoy de una identidad femenina colonial?: entre la representación de la realidad y el simulacro discursivo». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 121-132. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.

- Rice, Robin Ann. «La loa como autobiografía intelectual: El mártir del sacramento, san Hermenegildo de Sor Juana Inés de la Cruz». En *Mujeres que escriben en América Latina*, editado por Sara Beatriz Guardia, 79-86. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La función narrativa y el tiempo*. Argentina: Editorial Almagesto, 1992.
- _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2010.
- _____. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1996.
- _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Editorial Siglo XXI, 2003.
- Rigo de Alonso, Viviana. «Mujeres y escritura de vida: la autobiografía femenina en la Argentina del siglo XX. María Rosa Oliver, Victoria Ocampo, Alicia Jurado». Tesis doctoral. Universidad de Montreal, 2010.
<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/41687n398>
- Rodríguez Ávila, Yildret. «Mujer, infancia y autobiografía en *Cuadernos de infancia* de Norah Lange». *Letras*, n.º 75 (2007): 145-164. Acceso el 04 de mayo de 2019.
http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S045912832007000200005&lng=es&tlng=es
- Rodríguez Martín, María del Carmen. «Borraduras: presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández». *Thémata. Revista de Filosofía*, N°38 (2007): 213-224. Acceso el 15 de marzo de 2019.
<http://institucional.us.es/revistas/themata/38/art13.pdf>
- _____. «La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia: estrategias de legitimación femenina en la Argentina de los años veinte». En *No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas*, editado por Pura Fernández, 347-367. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Roger, Julien. «Infancias en crisis. Norah Lange y Silvina Ocampo». *Cuadernos LIRICO*, vol. 11 (2014): 1-10. Acceso el 04 de mayo de 2019.
<https://journals.openedition.org/lirico/1729>
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Argentina: Beatriz Viterbo Editores, 2004.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. España: Editorial Dos Bigotes / Editorial Barret, 2018.

- Russotto, Margara, comp. *La ansiedad autorial. Formaci3n de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2006.
- Sabido, Olga. «Cuerpo y sentidos: el análisis sociol3gico de la percepci3n». *Debate Feminista*, vol. 51 (2016): 63-80. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.04.002>
- _____. «Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepci3n». *Revista mexicana de Sociología*, n.ó 2 (2017): 373-400. Acceso 18 mayo 2019. <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/57667>
- _____. *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigaci3n social y los estudios de género*. México: Universidad Aut3noma de México, 2019.
- Sáez Tajafuerce, Begonya, ed. *Cuerpo, memoria y representaci3n. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria Editorial, 2014.
- Salomone, Alicia. «El dialogismo sexo-genérico en la crítica feminista latinoamericana». *Revista Universum*, vol.2, n.ó 22 (2007): 243-253. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000200016>
- _____. «Virginia Woolf en los *Testimonios* de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo». *Revista chilena de Literatura*, 69 (2006): 69-87. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952006000200004>
- Salvador, Álvaro. «El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década del ochenta». *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, año 21, n.ó 41 (1995): 165-175. <https://doi.org/10.2307/4530802>
- San Agustín. *Confesiones*. México: Editorial Porrúa, 1991.
- Sánchez Alonso, Fernando. «El diario íntimo. Técnicas de retoque con el photoshop literario». *Clarín: Revista de nueva literatura*, año 16, n.ó 95 (2011): 3-16. Acceso 07 de enero de 2021. https://revistaclarin.com/wp-content/uploads/2011/10/el_diario_intimo.pdf
- Sánchez Dueñas, Blas. *Literatura y feminismo. Una revisi3n de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2009.
- Sánchez Zapatero, Javier. «Autobiografía y pacto autobiográfico: revisi3n crítica de las últimas aportaciones te3ricas en la bibliografía científica hispánica». *Ogigia: revista electr3nica de estudios hispánicos*, 7 (2010): 5-17. Acceso el 22 de febrero de 2019. <http://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=3123733>
- Santana Henríquez, Germán, ed. *Y las letras encontraron su asiento. Mujer y literatura*. Madrid: Ediciones clásicas, 2011.

- Saona, Margarita. «La autobiografía intelectual como antinomia en la escritura de mujeres». En *Mujeres que escriben en América Latina*, ed. Sara Beatriz Guardia, 95-106. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL, 2007.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007a.
- _____. «Historia y Literatura». *Boletín de Historia Social Europea*, n.º 3 (1991): 25-34. Acceso el 15 de marzo de 2020.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2418/pr.2418.pdf
- _____. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007b.
- _____. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Sartelli, Silvina. «Ficciones autobiográficas y memorias de Alicia Jurado». *Plurentes: Artes y Letras*, vol. 7, n.º 8 (2018): 1-14. Acceso el 04 de mayo de 2019.
<https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/4963>
- Schiess, Amy. «Manipulaciones de la carta: tres escritoras hispanoamericanas». En *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina*, comp. por Mágara Russotto. Caracas: Editorial Equinoccio, 2006.
- Schwartz, Jorge. «La vanguardia en América Latina: una estética comparada». *Revista de la Universidad de México*, n.º 21 (1983): 12-16. Acceso el 15 de marzo de 2020.
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/11641/1/Schwartz.la.vanguardia.pdf>
- _____. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Scramim, Susana. «Norah Lange y Oswald de Andrade: infancia e historia en América Latina». En *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, comp. Adriana Astutti y Nora Domínguez, 121-129. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- Seoane, María. *Argentina: el siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*. Buenos Aires: Crítica, 2004.
- Smith, Sidonie. «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 93-106.
- _____. *Subjectivity, Identity and the body. Women's autobiographical practices in the twentieth century*. EE.UU: Indiana University Press, 1993.

Sontag, Susan. «The double standard of aging». *Saturday Review* (1972): 29-38. Access July 29, 2020. <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1972sep23-00029>

_____. *Sobre la fotografía*. México: Random House Mondadori, 2013.

Spelman, Elizabeth. «Anger and Insubordination». In *Women, Knowledge, and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*, edited by Ann Garry y Marilyn Pearsall. Boston: Unwin Hyman, 1989.

Sprinker, Michael. «Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía». *Anthropos*, n.º 29 (1991): 118-128.

Stanford Friedman, Susan. «La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario». En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, ed. Aina Pérez y Meri Torras, 173-218. Barcelona: Icaria Editorial, 2019.

Streppone, María Victoria. «Victoria Ocampo: un proyecto estético desde el cine y la arquitectura». En *Creatividad, fantasía, anécdota e ideación. Curiosidades estéticas e historiográficas en el arte y la cultura visual*, dirig. Manuel Viera de Miguel, 149-163. La Rioja: Aguja de Palacio, 2018.
<http://hdl.handle.net/10278/3706579>

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós, 2008.

Torras, Meri. «El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente». *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, 27 (2012): 107-118. Acceso 21 mayo, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5209679>

_____. «La epístola privada como género: estrategias de construcción». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 1998.
<https://hdl.handle.net/10803/32188>

Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Valdés, Adriana. «Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile». *Memoria chilena*. Biblioteca Nacional Digital de Chile, n.º 31 (1992): 149-166. Acceso 08 de abril de 2019.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000076.pdf>

Vannini, Phillip, Dennis Waskul and Simon Gottschalk. *The Senses in Self. Society and Culture. A Sociology of the Senses*. New York / London: Routledge, 2012.

Vázquez, María Celia. «Carácter y destino: en busca del modo de leer de Victoria Ocampo» *Biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, n.º 4-5 (2006b): 234-241. Acceso 04 mayo de 2019. <http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/La-Biblioteca/Archivos/No4-5.pdf>

- _____. «Las cartas entre Victoria Ocampo y Arturo Jauretche, casi un duelo literario». Ponencia presentada en el II Congreso Internacional CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata, 25-27 noviembre, 2004.
- _____. «Literatura y vida. Una lectura de Victoria Ocampo». *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año 11, n.º 12 (2006a): 1-9. Acceso 04 mayo, 2019. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.219/pr.219.pdf
- _____. «Políticas de la amistad, el don del perdón y el recuerdo del amor: los testimonios de Victoria Ocampo in memoriam de Pierre Drieu La Rochelle». Ponencia presentada en el III Coloquio Internacional. Escrituras del yo. Rosario, Argentina, 2014.
- _____. «Victoria Ocampo y las escrituras del yo: entre la afirmación y el olvido». *Taller de Letras*, n.º 29 (2001):135-145. Acceso el 08 de abril de 2019. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:251701>
- Vega Mackler, Adriana. «Victoria Ocampo, ensayista: el testimonio como estrategia». *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol.1, n.º 81 (2015): 523-537. Acceso el 04 de mayo de 2019. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/18/>
- Vélez, Irma. «La legobiografía de Victoria Ocampo: evocaciones de una lectora (des) autorizada». *Cuadernos LIRICO*. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, n.º 1 (2006a): 203-217. <https://doi.org/10.4000/lirico.811>
- _____. «Victoria Ocampo (1890-1979): V.O. del lado de allá o el despertar del Sur-consciente (1896-1931)». En *Escritores de América Latina en París*, coordinado por Milagros Palma, 45-59. París: Índigo & côte-femmes éditions, 2006b.
- Vera, Liliana. «Sur: empresa cultural y refugio de una escritora, Victoria Ocampo». *Revista Confluencia*, año 3, n.º 6 (2007): 147-164. Acceso el 07 de enero de 2021. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3665/veraconfluencia6.pdf
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia 1920-1930*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2011.
- _____. «Recuerdos de infancia y adolescencia en la literatura argentina». *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 36 (2006):185-206. Acceso el 10 de marzo de 2019. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1184>
- Villanueva, Darío. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994.

- _____. «Literatura comparada, *World Literature* ante la Globalización». *Cuadernos de la Literatura comparada*, n.º 30-6 (2014): 477-502. Acceso el 15 de marzo de 2020. <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/320>
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1974.
- Viñuela, Cristina. «Lo biográfico y lo autobiográfico en Alicia Jurado». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXI, n.º 283-284 (2006): 135-165. Acceso el 10 de marzo de 2019. <http://www.catalogoweb.com.ar/boletin.html>
- Violi, Patrizia. «Sujeto lingüístico y sujeto femenino». En *Feminismo y teoría del discurso*, editado por Giulia Colaizzi, 127-142. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Warley, Jorge. «Reseña: Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9: El oficio se afirma». *Anclajes*, año VIII, n.º 8 (2004): 390-397. Acceso el 10 de marzo de 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5878455>
- Weintraub, Karl J. «Autobiografía y conciencia histórica». *Anthropos*, n.º 29 (1991):18-32.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Wilson, Patricia. «El intelectual y el artista: Diálogo de lecturas, Victoria Ocampo: Pierre Drieu La Rochelle». *Hispanamérica*, año 36, n.º 108 (2007):17-30. Acceso el 04 de mayo de 2019. <https://www.jstor.org/stable/20540801>
- _____. «Traducción y primera persona en Victoria Ocampo». En *V.O.*, comp. por Adriana Bocchino, 103-117. Mar del Plata: Editorial Estanislao Balder, 2006.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Austral Editorial, 2018.
- Zapata, Rodrigo. «La dimensión social y cultural del cuerpo». *Boletín de Antropología*, vol. 20, n.º 37 (2006): 251-264. Acceso el 08 de abril de 2019. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/6898>
- Zenarruza, Silvia. «De género y de géneros: Victoria Ocampo, traductora de Colette: Gigi». *Transfer*, vol. 5, n.º 2 (2010): 23-46. Acceso el 09 de enero de 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6547058>