

**OSCILACIONES ESTÉTICAS EN LA NARRATIVA DE CUATRO AUTORAS
SUDAMERICANAS: NORAH LANGE, MARÍA LUISA BOMBAL,
ARMONÍA SOMERS Y CLARICE LISPECTOR**

by

Ana M. Miramontes

Profesora en Letras, Universidad de Buenos Aires, 1987

Licenciada en Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994

Master of Arts, University of Oregon, 1999

Submitted to the Graduate Faculty of
College of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2005

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by
Ana Miramontes

It was defended on
December 12, 2005

and approved by

Gerald Martin, Andrew W. Mellon Professor, Dept of Hispanic Languages and Literatures

John Beverley, Chair, Department of Hispanic Languages and Literatures

Bob Chamberlain, Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

Kenya C. Dworkin y Méndez, Assistant Professor, Department of Modern Languages

Carnegie Mellon University

Copyright © by Ana M. Miramontes

2005

AESTHETIC OSCILLATIONS IN THE NARRATIVES OF FOUR FEMALE AUTHORS
FROM THE SOUTHERN CONE: NORAH LANGE, MARÍA LUISA BOMBAL,
ARMONÍA SOMERS Y CLARICE LISPECTOR

My dissertation is an examination of the work of several key women writers from the Southern Cone (Argentina, Chile, Uruguay, and Brazil), and an evaluation of the literary criticism that affected women's writing from the 1930s to the 1980s. It therefore questions the critical establishment and addresses a range of problems related to aesthetic values. It deals with several kinds of writing –by both female authors and male authors to whom they are compared and contrasted– within the context of the tradition to which they belong. What is significant is that each of these women writers (Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers, and Clarice Lispector) has at least two modes of writing, and both of them are examples of “women's writing” / “feminine writing”, but not as fixed essences.

What I have undertaken to identify in their narratives is a range of problems related to aesthetic values and these problems are more evident when viewed from the perspective of gender. In other words, how do they stand in relation to the aesthetic values of the Avant-garde? On the one hand, their writing embodies the aesthetic values promoted by the Avant-garde. Yet they also write narratives that are not considered to display these aesthetic values (e.g., melodramatic ones). Thus, there are two groups of issues to be considered. On the one hand, writing centered on Vanguard aesthetic values, and on the other hand, writing on the margins of Vanguard aesthetic values, including the melodramatic on three levels (as genre, as theme, and as a form of cultural agency).

Therefore, within institutional spaces such women's writing either does or does not become legitimated, creating a kind of oscillation between these two trends. This phenomenon has

become even more pronounced as the market in the field of culture has grown. In summary, both the common ground and the zones of tension between gender and aesthetic values have become increasingly visible as these values have been constituted and consolidated within the vanguard and as the market in the field of culture has grown. It is from this perspective that I analyze the narrative works of these four twentieth-century women authors.

TABLE OF CONTENTS

AESTHETIC OSCILLATIONS IN THE NARRATIVES OF FOUR FEMALE AUTHORS FROM THE SOUTHERN CONE: NORAH LANGE, MARÍA LUISA BOMBAL, ARMONÍA SOMERS Y CLARICE LISPECTORIV	
INTRODUCCIÓN 1	
1.0	CAPÍTULO 1. CENTRAMIENTOS. NARRATIVAS QUE SE AFIRMAN Y LEGITIMAN DENTRO DE LA ESTÉTICA VANGUARDISTA. POSIBLES PUNTOS DE TENSIÓN 10
1.1	INTRODUCCIÓN Y MARCO GENERAL..... 10
1.2	POR QUÉ LANGE Y BOMBAL 19
1.3	NORAH LANGE 31
1.4	MARÍA LUISA BOMBAL 51
2.0	CAPÍTULO 2: DESCENTRAMIENTOS. NARRATIVAS QUE ENFRENTAN LA ESTÉTICA VANGUARDISTA. EMERGENCIAS. CENTRALIDAD DE LOS MÁRGENES. 68
2.1	INTRODUCCIÓN 68
2.1.1	Lo melodramático como diferencia y margen estético en el contexto de la vanguardia porteña (décadas de 1920 y 1930)..... 72
2.1.2	Las relaciones con la tradición y con el nuevo público lector. 77
2.1.3	El desenmascaramiento del pacto con el lector 84
2.2	LA PROSA EVAPORADA DE NORAH LANGE 87
2.2.1	“Norah-ángel” por todos construida..... 91
2.2.2	<i>Voz de la vida</i> : “Prohibición voluntaria” 94
2.2.3	<i>Cuarenta y cinco días y treinta marineros</i> : “Jugar con fuego”. 103
2.3	MARÍA LUISA BOMBAL: LITERATURA Y CINE. 107
3.0	CAPÍTULO 3: CENTRAMIENTOS 114
3.1	INTRODUCCIÓN 114

3.1.1	Escritura y género: horizonte crítico.	118
3.2	ARMONÍA SOMERS: <i>LA MUJER DESNUDA</i> (1950)	132
3.3	CLARICE LISPECTOR: <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i> (1943), <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H.</i> (1964) Y <i>ÁGUA VIVA</i> (1973)	147
4.0	CAPÍTULO 4: DESCENTRAMIENTOS.....	171
4.1	INTRODUCCIÓN.....	171
4.1.1	Lugar de enunciación: versiones de lo doble, disonancias, dislocaciones	177
4.2	CLARICE LISPECTOR: <i>A HORA DA ESTRELA</i> (1977)	184
4.3	ARMONÍA SOMERS: <i>SÓLO LOS ELEFANTES ENCUENTRAN MANDRÁGORA</i> (1986)	204
4.3.1	La mujer dividida en el tiempo coagulado de la prehistoria	213
4.3.2	“En esta pieza reina Scheherezada...”	224
	CONCLUSIONES.....	233
	BIBLIOGRAFÍA.....	241

INTRODUCCIÓN

En mi estudio sobre la producción narrativa de cuatro autoras sudamericanas analizo en términos de centramientos y descentramientos sus oscilaciones con respecto a los valores estéticos impulsados por la vanguardia. Estas autoras son: Norah Lange (Argentina, 1906-1972), María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980), Armonía Somers (Uruguay, 1914-1994) y Clarice Lispector (Brasil, 1920-1977).

La selección del corpus de textos abarca, en principio, un período que va desde la publicación de la primera novela de Lange, *Voz de la vida* (1927) hasta *A Hora da Estrela* (1977), la última publicada en vida de Lispector, y se extiende hasta la publicación de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1984) de Armonía Somers, novela que también incluyo por las proyecciones que allí alcanza lo melodramático y por sus posibles contrastes con *Voz de la vida* como punto de partida. Las primeras novelas de Clarice Lispector (*Perto do Coração Selvagem*, 1943) y de Armonía Somers (*La mujer desnuda*, 1950) son contemporáneas de las últimas novelas de Norah Lange, pero he preferido considerar a esta última junto con María Luisa Bombal en vista de que ambas comienzan a publicar en el contexto de la vanguardia porteña hacia las décadas del '20 y del '30. Con posterioridad, se expanden progresivamente las condiciones de producción y recepción a las que se enfrenta la escritura de las autoras en general, junto con sus posibilidades de legitimación institucional, en gran parte debido a cambios en el horizonte de recepción crítica que merecen ser tenidos en cuenta. De los '70 a los '90, cuando se

publican los últimos textos de Lispector y Somers, esas mismas instancias de legitimación (literatura, canon, valor estético, crítica literaria) han comenzado a ser cuestionadas y “descentradas” en un sentido más amplio. Por eso, hablar de centramientos en una estética que tiende al descentramiento es comprensible dentro de las contradicciones propias de la vanguardia, que al constituirse en agencia hegemónica de la modernidad ejerce una autocrítica del arte moderno y de la cultura burguesa que lo genera. En estos descentramientos, se participa de los márgenes culturales de la modernidad y se cuestiona la autorreflexividad de la llamada “alta cultura” como fundamento del valor estético. Considero en particular las inclusiones atípicas de lo melodramático provenientes de autoras vanguardistas como Lange y Bombal. En Somers y, sobre todo, en Lispector, el melodrama aparece tematizado como encrucijada estética. La elección de un corpus de textos literarios escritos por autoras supone una lectura desde la perspectiva de género (*gender*). Y en el hipotético caso de que esa perspectiva no se hiciera explícita desde el abordaje crítico, habría ciertas preguntas previsibles desde la recepción: por qué autoras, por qué mujeres. La legitimidad que los estudios de género han alcanzado en las últimas décadas dentro del campo académico convierte a esas preguntas en un hecho consumado: precisamente por ser mujeres autoras. Surgen inevitablemente otras preguntas más o menos obvias: si escriben como escriben porque son mujeres o si escriben como escriben sin que el hecho de ser mujeres tenga un peso determinante en su escritura, en cuyo caso, la elección del corpus y de los problemas a analizar podría extenderse a autores varones. La acepción más o menos generalizada del término “género” como construcción cultural de la diferencia sexual acaba por relegar esta última exclusivamente al plano biológico aunque, como veremos, esto resulte un poco más complejo, especialmente si esta categoría entra en relación con la de valor estético.

En líneas generales, la “feminización” de la escritura ha estado asociada a diversos movimientos literarios como un desafío radical a un orden simbólico dominante fundado en una razón instrumental ligada a la producción y a la represión e identificada con lo masculino, o al menos con cierta idea de masculinidad. La huida de ese orden simbólico suele asociarse con lo femenino como arquetipo. Y en tal sentido, la valoración del arte experimental impulsada por la vanguardia estética encontrará puntos de contacto con los planteos de varios teóricos y críticos posestructuralistas –Jacques Derrida, Hélène Cixous, entre otros-- en su crítica a la razón clásica y a la noción de sujeto. Pero lo cierto es que en esta fragmentación del sujeto y del signo, la diferencia sexual acaba por diluirse en pura diferencia o indiferenciación¹.

Para mi propio enfoque elijo, por el contrario, una perspectiva que incorpora la idea de “aracnología” propuesta por Nancy Miller, en oposición a la “hyfología” barthesiana, para recuperar la figura autoral de firma femenina como agencia². Sigo, además, a Patrizia Violi, quien postula la idea de “anclaje” de la subjetividad femenina en un lugar de enunciación que incorpora la experiencia real de las mujeres, su historicidad, y pone en tensión la sobredeterminación de la mujer en el lenguaje, es decir, “lo femenino” ahistórico, la mujer como soporte material de un orden simbólico que remite a una subjetividad descorporeizada y autorreflexiva³. En mi enfoque incorporo también a Adriana Cavarero quien plantea que la

¹ Esto es precisamente lo que algunas teóricas feministas interpretan como el último subterfugio del falocentrismo tal como sostiene Naomi Schor en “Dreaming Dissymetry: Barthes, Foucault, and Sexual Difference” (1987). Y también, dice Patrizia Violi retomando a Braidotti: “como convincentemente sostiene Rosi Braidotti, de forma paragógica la ‘feminización’ de la consciencia se configura como sexualmente indiferenciada: ‘El ocaso de la noción de sujeto anula también la posibilidad del surgimiento de la diferencia sexual [Braidotti 1985]’ ” (Violi, *El infinito singular* 154).

² Sigo el marco teórico desarrollado por Nancy Miller (“Arachnologies”) y por Patrizia Violi (*El infinito singular*), partiendo de la articulación propuesta por Alicia Genovese en *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas* (1998).

³ Agrega Violi: “En otros términos, la mujer que habla y se inscribe en el discurso señalando en él las huellas de su propia enunciación, ya está configurada, por ser mujer, en un espacio de significado, es ya forma significante (y ello

diferencia sexual se inscribe en lo real pero no queda restringida al plano biológico o al sociológico sino que es posible localizarla en la intersección de ambos niveles con la dimensión simbólica. En suma, al hablar de oscilaciones estéticas, examino de qué manera responden las autoras a su sobredeterminación como mujeres en el lenguaje y cómo se relacionan con las convenciones. Esto implica considerar no sólo la búsqueda de un lugar de enunciación propio, sino también las dislocaciones necesarias con respecto a los lugares preestablecidos.

Por otra parte, es cierto que esa zona de tensión entre género y valor estético cobra mayor visibilidad con la consolidación de las vanguardias y con la expansión del mercado en el campo de la cultura⁴. En *The Gender of Modernity*, Rita Felski analiza las metáforas de género que saturan los textos culturales de la modernidad y encuentra altamente problemática esa mistificación de lo femenino como indeterminación e inestabilidad en el lenguaje, no sólo porque diluye y niega la realidad de la diferencia sexual sino que la reinscribe nuevamente en el nivel simbólico como relación jerárquica que se traslada incluso a los géneros literarios. Precisamente, como veremos en el caso de Lange y de Bombal, sus oscilaciones estéticas dan cuenta de opciones casi maniqueas en materia de géneros discursivos, con las debidas sanciones que eso supone por parte de la crítica.

En tal sentido, si la diferencia sexual se inscribe en lo real y es localizable en esa intersección del plano biológico y el sociológico con la dimensión simbólica, es porque las mujeres ya están

es válido, obviamente, en forma diversa para el hombre). Por tanto, para poder leer e interpretar correctamente las formas de su enunciación no se puede suprimir el conjunto de los procesos de significación que la han constituido como un cierto tipo de ‘actor social’. Es precisamente en la realidad psicofísica del individuo en la que se basan los procesos de construcción de la sexualidad como hecho significativo, realidad que constituye en cierta medida su soporte” (*El infinito singular*, 160-61).

⁴ Tal como plantean Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Mora: “[...] el problema que surge de la irrupción de la mujer en la literatura tiene su correlato, a un nivel más general, en las contradicciones que provoca la producción artística en el seno de la sociedad capitalista. Este mismo gesto pone en evidencia, finalmente, que no se puede movilizar la significación mítica sin remover, al mismo tiempo, las condiciones históricas que la producen” (*Las poetas del buen amor* 24).

significadas en la construcción cultural y jerárquica de esa diferencia sexual; es decir que como género “la mujer” es forma significante. Por eso, frente a la escritura de cada autora, las preguntas a plantearse son: cómo es posible “anclarse” en un orden simbólico que la expulsa y la confina a lo a-histórico, cómo “tejerse” a sí misma sin caer necesariamente en lo femenino como arquetipo, cómo enfrentarse a ese matricidio simbólico que sirve de fundamento al patriarcado. En este intento por formular cierta especificidad de la escritura, no cabe la posibilidad de plantearse un adentro y un afuera del orden patriarcal; sin embargo, pueden percibirse las entradas y salidas de ese orden simbólico a la manera de una cinta de Moebius, tal como veremos en el caso particular de Somers y su mujer dividida en el tiempo coagulado de la prehistoria. En otras palabras, lo que estoy considerando es una dimensión de lo real desde la cual, dadas ciertas condiciones de producción, emergen las agencias que ofrecen una representación simbólica alternativa de las mujeres y la posibilidad de “leerse” a sí mismas desde un lugar diferente⁵. Al hablar de descentramientos examino un conjunto de dislocaciones en el lugar de enunciación y en la voz narrativa que afectan la idea misma de valor estético. En tanto estas dislocaciones cuestionan el fetichismo lingüístico, implican un cambio de valor (o cambio de “moneda”) que deja entrever una resignificación del orden simbólico como narrativa.

Al examinar esta relación entre género y lenguaje, mujer y orden simbólico, el psicoanálisis no podía estar ausente, pese a su relación problemática con el feminismo. Como señala Jacqueline Rose, la cuestión central a debatir es si tomar al psicoanálisis como descriptivo o como prescriptivo, y en este caso acaba por convertirse en cómplice de la mirada patriarcal. Por mi parte, elijo seguir una línea crítica como la que postula Juliet Mitchell desde *Psychoanalysis and*

⁵ Kemy Oyarzún plantea la necesidad de un espacio de crítica autogestionadora en “Edipo, autogestión y producción textual” (1989): “Leer las prácticas femeninas (literarias o no) más allá de lo sintomático es empezar a trabajar con la mujer como sujeto plural y autogestionador (mujer-persona). Ver solamente sus vacíos, interrupciones, ausencias y carencias es ver aún con los ojos de Edipo, para quien la mujer es siempre Echo (reproductora de las voces de Narciso)” (616).

Feminism hasta sus trabajos más recientes (*Mad Men and Medusas* y *Siblings*) en los que retoma los debates que se dan dentro del psicoanálisis en las décadas del '20 al '30, y confronta el concepto de “masquerade” sugerido por Joan Rivière con ciertos postulados del psicoanálisis clásico (Freud, Lacan). Mitchell concluye que en esos debates se advierte cómo el psicoanálisis divide a la mujer al feminizar la histeria. En vez de la madre preedípica, ahistórica, circunscrita al nivel de lo imaginario, que funciona exclusivamente como sostén del patriarcado, Mitchell plantea la coexistencia de un “complejo partenogenético” (Ley de la Madre) con el “complejo de castración” (Ley del Padre). Incorporo estos planteos para enmarcar una discusión sobre el valor y una resignificación del orden simbólico como narrativa, desde la cual es posible leer otra textura de lo humano, otro texto.

En el capítulo 1, analizo como centramientos en la estética vanguardista la prosa consagrada de Norah Lange, es decir, la que mantiene una línea de continuidad con sus poemas ultraístas, casi “poemas en prosa”: *Cuadernos de infancia* (1937), *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956). Analizo también las dos novelas que María Luisa Bombal publica durante su residencia en Buenos Aires: *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938), con las que obtiene el reconocimiento de la crítica.

En el capítulo 2, tomo como descentramientos las primeras incursiones de Lange en la narrativa: su novela epistolar *Voz de la vida* (1927) y *45 días y 30 marineros* (1933), en la que el humor le permite satirizar ciertos estereotipos de género. Por muchos años, ambas novelas fueron la prosa “evaporada” de los catálogos de la autora, aunque recientemente han vuelto a editarse en sus Obras completas. En el caso de Bombal, analizo su inusitado acercamiento al melodrama desde la revista *Sur* con la publicación de una reseña cinematográfica, y con su posterior participación en el guión de otra película. Me refiero también a las transformaciones que sufre *La última*

niebla reescrita como *House of Mist*, ante la perspectiva de vender sus derechos cinematográficos a la industria cinematográfica estadounidense, de lo cual resulta otro libro completamente diferente del primero.

En los centramientos del capítulo 3, incluyo tres libros de Lispector que abarcan un período de treinta años para rastrear ciertas líneas de continuidad en su búsqueda estética: su primera novela, *Perto do Coração Selvagem* (1943); *A Paixão Segundo G.H.* (1964), su primera novela escrita en primera persona y *Água Viva* (1973), donde la temporalidad narrativa se reduce a ese “instante-ya”, en el que parecen coincidir el tiempo del discurso y el de la historia. En el mismo capítulo, incluyo también *La mujer desnuda* (1950), primera novela de Armonía Somers, en la cual el registro poético se alterna con el humor.

En el capítulo 4, considero una problematización de la literatura partiendo del descentramiento de la idea de autor y de lo convencionalmente aceptado como literario, ya sea como estética de la pobreza en Lispector, o del exceso en Somers. Tanto en *A Hora da Estrela* (1977) como en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1984) se advierte la intertextualidad con sus primeras novelas: *O Lustre* (1946) y *La mujer desnuda* (1950), respectivamente.

Para examinar la complejidad de la red de problemas surgidos de la tensión entre género y valor estético, adopto un enfoque necesariamente ecléctico que me permite explorarlos desde diferentes perspectivas, retomando y conectando ciertas líneas de discusión para ir abriendo otras.

En el caso de las autoras seleccionadas, todas ellas provenientes de la burguesía, la interrelación entre su clase social y su género les permite insinuarse desde lugares más o menos marginales e inscribirse en los espacios de poder, sin establecer necesariamente alianzas definitivas. Si, en líneas generales, el melodrama se dirige tradicionalmente a un público femenino conectado con

un imaginario sentimental, suele serlo desde una perspectiva hegemónica que desvaloriza ambos términos. Por el contrario, en algunos textos de estas autoras encontramos que esa imagen “mimética” vuelve resignificada. Tal gesto implica asumir, por un lado, lo que es esperable de ellas como mujeres aunque no como escritoras que buscan legitimidad dentro de una estética (masculina). Y aun cuando esta posición de enunciación no sea constante a través del tiempo, vale en sí misma como emergencia que deja su huella.

Por su condición de latinoamericanas, el hecho de haber accedido a una situación de autonomía discursiva como escritoras tiene especial importancia en un continente donde a vastos sectores de la población se les niega tal posibilidad debido a la marcada desigualdad socioeconómica, y donde la inserción de las mujeres en la modernidad ha encontrado no pocos obstáculos. En tal sentido, la escritura sigue siendo un espacio posible para la construcción de nuevos significados tendientes a redefinir el orden social, un espacio desde el cual puedan proyectarse éstas y otras agencias, incluso, provenientes de otra clase social con escasos recursos para sostener esa autonomía discursiva. Y tomo como ejemplo, el caso particular de *La Voz de la Mujer*, primer periódico feminista-anarquista dentro de los movimientos de trabajadores de Latinoamérica, publicado en Argentina a fines del siglo XIX. Dirigido a mujeres trabajadoras, en su portada, podía leerse la inscripción: “Aparece cuando puede y por suscripción voluntaria” (58).

Elijo referirme brevemente a esta publicación --cuyo análisis excedería los propósitos del corpus previamente delimitado—por dos razones. Primero, porque para presentar algunos testimonios de mujeres trabajadoras bajo diversas formas de opresión, recurre a matrices melodramáticas. Segundo, porque dentro del imaginario que despliega *La Voz de la Mujer* aparece la crítica a la “acostumbrada filosofía” de los “modernos cangrejos” (57), imagen paradójica si las hay como para retratar las contradicciones de la modernidad que parece retroceder y desandar su camino

cuando posterga a las mujeres, o cuando niega la incidencia de su producción simbólica en el terreno de la cultura. Para analizar esa paradójica relación temporal con la modernidad y la posmodernidad⁶, la narrativa aporta algunas claves, especialmente en la intersección del valor estético con la diferencia sexual convertida en género.

⁶ En *Doing Time*, Rita Felski elude definiciones normativas de lo que sería el posmodernismo, la posmodernidad y la modernidad, para reflexionar sobre la política cultural del tiempo, desde una perspectiva que ubica a las mujeres en el centro de su análisis, tal como ya lo había hecho en *The Gender of Modernity*. Analiza también el estatus del arte y de la estética en este cruce entre feminismo y (pos)modernidad. Encuentro mucha afinidad con sus planteos, algunos de los cuales retomaré en los capítulos 3 y 4.

1.0 CAPÍTULO 1. CENTRAMIENTOS. NARRATIVAS QUE SE AFIRMAN Y LEGITIMAN DENTRO DE LA ESTÉTICA VANGUARDISTA. POSIBLES PUNTOS DE TENSIÓN.

1.1 INTRODUCCIÓN Y MARCO GENERAL.

En 1939 aparece en la revista *Sur* una nota de Leopoldo Marechal titulada “Victoria Ocampo y la literatura femenina” referida a dos conferencias –“Emily Brontë” y “Virginia Woolf, Orlando y Cía.”-- escritas y publicadas por la directora de la revista. Marechal comienza explicando el por qué del título elegido para su nota:

No es el hecho de que ambas conferencias estén dedicadas a mujeres escritoras lo que me ha movido a escribir en el título, junto al nombre de Victoria Ocampo, aquella continuación o apéndice que dice “y la literatura femenina”: algunas observaciones realizadas en el texto y la recordación de ciertas virtudes que la mujer posee, si no en exclusividad, al menos en alto grado de excelencia, me hacen advertir la posibilidad, creo que no manifestada todavía, de dar un valor genérico a la literatura femenina y de sustraerla, por lo tanto, a los errores de comparación y a la injusticia de los críticos, mediante el reconocimiento de algunos caracteres que le son propios y que le dan la investidura de un hecho nuevo e independiente. (66)

Este cuestionamiento a la autoridad crítica masculina es casi más relevante que el hecho mismo de hacer referencia a una literatura femenina, de la cual otros ya se habían ocupado aunque con una actitud claramente displicente¹. Por otra parte, Marechal retoma las palabras de Ocampo

¹ Delfina Muschietti cita como ejemplo “La literatura femenina en Sud América” de José Gabriel, una nota publicada en la revista *El Hogar* (nro. 588, 1921), en la que el autor “lamenta la uniformidad que campea en la

acerca del personaje creado por Woolf: “Orlando ve a los hombres rehusando a las mujeres la más mínima instrucción, por miedo de que un día se rían de ellos. [...] Hay realmente motivo para sentir rebeldía ante estos reyes de la creación” (66). Sus palabras parecen inquietar un tanto a Marechal quien se apresura a encontrar la solución conciliadora suministrada de algún modo por la androginia misma del personaje:

¡Diablo, es la guerra declarada! Y si me animo a terciar en ella sin otras armas que las que me ofrecen algunos conocimientos de la metafísica, es con el solo deseo de hacer que la paloma simbólica vuele sobre mi comentario, y movido, además, por el hecho singularísimo de que Virginia Woolf, acaso sin saberlo, resuelve simbólicamente la vieja contienda, en el extraordinario personaje de su obra. (66, énfasis mío)²

En esos años en que la vanguardia porteña ya había pasado por su momento de esplendor, la nota de Marechal aparece como una apertura audaz a la discusión sobre género y estética. En primer lugar, no sólo se refiere a la literatura escrita por mujeres, sino también a la crítica ejercida por mujeres, y en este caso, nada menos que por la directora de la revista que publica su nota. Lo inusual de las circunstancias mismas de enunciación abre un juego diferente al convencional entre las relaciones de género, con un efecto algo risueño, explicable no tanto por la prisa de Marechal en darle la razón a la directora de la revista, sino más bien por su ansiedad en poner fin rápidamente a esta contienda entre los géneros que se hace evidente a medida que van transformándose las condiciones de producción, circulación y recepción del texto literario:

Razón tiene Victoria Ocampo al enojarse con los críticos ingleses que menospreciaron una gran novela de Emily porque la firmaba

literatura femenina sudamericana (limitada, por otra parte a las ‘poetisas’), que no conoce ‘otro mundo que el de los amores ya en forma idílica o pasional’ y ‘cuya característica esencial está constituida por un íntimo horror a expresar la vida real y ordinaria, o, en caso de expresarla, a llamar las cosas por su nombre’(Muschiatti, “Mujeres: feminismo y literatura” 131).

² Por cierto, ese “acaso sin saberlo” guarda cierta reminiscencia con la “involuntaria virtud” que Borges atribuye a Bombal cuando reconoce su talento como autora de *La amortajada*, también en esa misma época y desde las páginas de *Sur*.

una mujer. Es el mismo género de críticos que advierten la inferioridad de la mujer en el hecho de que la mujer no ha dado nunca una metafísica: con igual razón demostrarían la inferioridad del olmo, que no da peras, o la del peral, que no da rosas.

Y aquí entramos en el fin de la guerra, mediante la reconciliación de dos partes o dominios que necesitan unirse para formar una verdadera unidad, ya que cada uno, por sí mismo, no puede realizarla. (68)

En segundo lugar, cabe preguntarse de qué literatura femenina está hablando Marechal, “acaso sin saberlo”, cuando hace referencia a la *firma* de autora. En principio, recurre a Virginia Woolf, para referirse a una cierta especificidad de la literatura femenina reconocible a partir de “ciertos caracteres propios de la mujer en su relación con el mundo, los cuales, aplicados a la creación literaria, pueden dar un valor genérico a la literatura femenina” (68). Estas diferencias entre una y otra forma de percibir el mundo hallan consenso a partir de algunas ideas tradicionalmente aceptadas:

Y justamente, observadores de todas las épocas han coincidido en afirmar que la mujer se mueve en el mundo cambiante del suceder con mayor soltura que en el mundo de los principios inmutables. Nadie como ella pone una atención tan aguda en el desfile de imágenes que constituyen la realidad inmediata y el mundo de los sentidos. [...]

Distinta es la posición del hombre frente al mundo de los fenómenos: es característica del hombre el no resignarse ante la mutación de las cosas, y el buscar, detrás de las imágenes mudables, la razón inmutable que organiza y dirige la danza. Por eso, la metafísica es dominio del hombre, así como la física es dominio de la mujer. Entre un dominio y otro no hay contrariedad, sino complemento: son “distintos”, y cada uno halla en el otro lo que a sí mismo falta. (68)

Es cierto que la apelación a la metafísica a veces se da en un tono menor: “sin otras armas que las que me ofrecen algunos conocimientos de la metafísica”, “si me resolviese a hacer un poco de metafísica de salón”. Y aunque la reconciliación de contrarios que pone “fin a la guerra” se explica retomando el mito del andrógino primitivo con la correspondiente cita de autoridades

(Aristófanes y Platón), Marechal admite que no siempre esta distinción complementaria resulta tan claramente atribuible a uno u otro sexo. Es entonces cuando la literatura femenina empieza a convertirse en otra cosa:

Pues bien, el estudio y la expresión de ese fluir, el idioma de la pasión consiguiente, el dolor de perder la imagen en el tiempo y la dulzura de recobrarla en la memoria, todo esto constituye, a mi juicio, una materia literaria sobre la cual puede la mujer alegar derechos “casi naturales”. Y digo “casi naturales”, porque, como ya lo he adelantado, la mujer no posee dicho carácter en exclusividad, sino en alto grado de excelencia, con respecto al hombre: la literatura de Proust, sin embargo, revela mucho de tal carácter; bien es cierto que hay en toda ella un “tono” femenino que no deja de llamar la atención. (68)

La disyuntiva planteada en estos términos por Marechal sigue vigente aún hoy, y consiste en dar cuenta de una literatura / escritura femenina desde una supuesta “esencialidad” femenina o bien en plantéarsela como una cuestión de estilo. En uno y otro caso, la diferencia sexual se diluye en una esencia a-histórica o se convierte en indiferenciación. Por eso creo que vale la pena volver sobre esa idea de “firma de mujer”, a la que aludía Marechal refiriéndose a la novela de Emily Brontë y su recepción crítica. En definitiva, al referirnos a la diferencia sexual estamos considerando necesariamente la idea de autor/a³. Pero, esto implica ir más allá del “cuarto propio” reivindicado por Virginia Woolf, concretamente ir más allá de las condiciones de producción del texto literario. Es preciso, además, considerar las condiciones de recepción, habida cuenta de que las autoras han sido leídas desde un doble estándar que habrá que hacer explícito cuantas veces sea necesario⁴. Al referirse a una posible especificidad de la escritura de las mujeres, Rita Felski insiste en este aspecto:

³ Es la categoría de autor/a, la que nos permite reintroducir el tema de la diferencia sexual desde otro lugar, como bien lo señala Nancy Miller en *Subjects to Change: Reading Feminist Writing* (1988). Véase capítulo 4, nota 10.

This specificity, it should be emphasized, should not be seen as simply internal to a text; rather, it is fundamentally shaped by the particular meaning and effects which accrue to discourses publicly authored by women. The gender of authorship is a crucial factor influencing the circulation and reception of textual meaning. (*The Gender of Modernity* 33)

Las grandes transformaciones sociales protagonizadas por mujeres durante el siglo XX incluyen no sólo la emergencia de muchas escritoras sino también un aumento en el número de lectoras, y una ampliación en el horizonte de la recepción crítica, como observa Paula Allen:

For the feminine, the twentieth century has been spring after a long dormancy enforced by the lack of language adequate to define the properties of the feminine.

The turn of the century should not be constructed, however, as an absolute market for the change in the production of women's writing, but rather, generally speaking, a change in the focus of the texts as they were perceived. In the words of Claire Kahane, "Literary meaning . . . is located not absolutely in the text, as something to be objectively perceived, but in the dynamic relation between reader and text". (Allen 11-12)

Digamos que durante el siglo XIX, ser mujer y escribir constituía algo así como una paradoja, o cuando menos una anomalía. La autora era aceptada como tal en la medida en que *parecía* un hombre, por lo que *tenía* de masculino el hecho mismo de escribir. Algunas autoras incluso "aceptaron" las reglas del juego y lograron un reconocimiento de su obra sin revelar su condición de mujeres y adoptando una figura travestida de autor que presenta variaciones según el caso (George Sand, George Eliot, Fernán Caballero)⁵. Y curiosamente, aun cuando esta identidad

⁴ En este sentido, sigue vigente el trabajo de Elaine Showalters "Women Writers and the Double Standard" (1971). Si bien ella se circunscribe a la recepción crítica de las autoras inglesas del siglo XIX, también encontramos muestras de este doble estándar a lo largo del siglo XX. El caso paradigmático, según creo y como explicaré más adelante, lo constituye María Luisa Bombal. Hablar de un doble estándar, por otra parte, resulta mucho más apropiado que referirse meramente a una "crítica masculina", como lo hice al comienzo de este capítulo al retomar las palabras de Leopoldo Marechal.

⁵ Los mismos ejemplos aparecen mencionados en "¿Basta ser mujer para escribir como mujer?" de Rocío Silva Santisteban y "Rite of Passage: Latin American Women Writers Today" de Lucía Guerra Cunningham. Dice esta última: "These pseudonyms are, in fact, the powerful visible sign of the intrinsic complexities of women's writing

masculina no sea adoptada por la autora del siglo XIX, se le impone muchas veces en el reconocimiento mismo de su talento, como en el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien mereció este “elogio” de un contemporáneo suyo, Bretón de los Herreros: “¡¡¡Es mucho hombre esta mujer!!! Así, triplicados los signos de admiración” (citado en Catena 22)⁶. Por su parte, Charlotte Brontë hace explícito este doble estándar:

Most significantly, many critics bluntly admitted that they thought the book was a masterpiece if written by a man, shocking or disgusting if written by a woman. In an angry rebuttal of these reviews, written to her publisher, Charlotte Brontë eloquently defended her human and literary rights: ‘Jane Eyre is a woman’s autobiography; by a woman it is professedly written. If it is written as no woman would write, condemn it with spirit and decision –say it is bad, but do not eulogize and then detract. . . . To such critics I would say, ‘To you I am neither man nor woman—I come before you as an author only. It is the sole standard by which you have a right to judge me—the sole ground on which I accept your judgement’. (Showalter 341)

Si bien el doble estándar persiste en el tránsito del siglo XIX al XX, también es cierto que ya comienzan a producirse otros cambios a medida que crece la presencia de las mujeres en el campo de la cultura. En términos de recepción se percibe un fenómeno diferente: en vista de que no se puede “evitar” que las mujeres escriban, lo que de ellas se espera es que “eviten” el riesgo de parecer masculinas al escribir o al desarrollar cualquier actividad intelectual. De este modo la mujer que escribe no sólo tiene que hacer valer su producción sino también hacer explícita su condición de mujer en términos de *una cierta feminidad* que se espera de ella. En este sentido,

within a social context where language and the different interpretations of the world were manufactured mainly by men” (5).

⁶ En su libro *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth -Century Literary Imagination* (1979), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar analizan otra cara de este fenómeno que por cierto se extiende más allá del siglo XIX: el modelo dominante y excluyente de la creatividad artística como cualidad específicamente masculina se impone como modelo a imitar o como obstáculo a superar para las mujeres con una iniciativa creativa. Lo que estoy considerando es el reverso de lo mismo: el auténtico desconcierto o la animadversión más explícita son algunas de las actitudes que adopta cierta crítica frente al talento de una escritora percibido como anomalía.

resulta bastante esclarecedor el trabajo de Joan Rivière “Womanliness as Masquerade”⁷, publicado en 1929 en medio de un debate entre psicoanalistas sobre la diferencia sexual y en particular, sobre la sexualidad femenina. Rivière comienza planteando lo siguiente:

[...] women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men. It is with a particular type of intellectual woman that I have to deal. Not long ago intellectual pursuits for women were associated almost exclusively with an overtly masculine type of woman, who in pronounced cases made no secret of her wish or claim to be a man. This has now changed. [...]
In university life, in scientific professionals and in business, one constantly meets women who seem to fulfill every criterion of complete feminine development. [...]
At the same time they fulfil the duties of their profession at least so well as the average man. It is really a puzzle to know how to classify this type psychologically. (35-36)

Al querer explicar esto desde el psicoanálisis freudiano, son muchas las dificultades con las que tropieza Rivière. En el título mismo de su artículo subyace una pregunta por la identidad de la mujer. Si la máscara es una representación de la feminidad, entonces ¿cuál es la verdadera feminidad? Ella misma empieza a vacilar al querer definirla porque la explicación última sólo podría sostenerse en la diferencia biológica:

⁷ En su artículo “Joan Rivière and the Masquerade” (1986), Stephen Heath lee el artículo de Rivière aplicado a ella misma y a su compleja relación con Sigmund Freud y Ernest Jones. Allí reconoce Heath: “the context of the masquerade as defence, defence in this system of male identities and consequent identifications. Relations between the paper and the life are doubtless strong, more than strong. What did it mean to be an intellectual and a woman, an intellectual woman?” (46). ‘Womanliness as a masquerade’ fue publicado en el *International Journal of Psychoanalysis* en 1929 y, según explica Heath, formó parte de un debate entre los analistas acerca de la diferencia sexual y en particular la sexualidad femenina: “Freud’s own writings respond to this whole debate but never specifically to ‘Womanliness as a masquerade’: Rivière has no entry in the index to the *Standard Edition* and the term ‘masquerade’ appears only twice in its twenty-four volumes, both times in the translation of texts written before Rivière’s paper and with no connection whatsoever to the discussion of women and femininity. It is not until more recent years that the idea of the masquerade has received significant attention and gained a certain currency, this with the renewal of the debate around female sexuality and its understanding at once through psychoanalysis and through feminist critique of psychoanalysis (the key moment is Lacan’s commentary on Jones and the phallic phase in 1958, which then also retrieves Rivière and the masquerade). The idea has subsequently known a wider cultural extension and found a place in thinking about questions of representations and sexual difference, notably in connection with film and cinema “(47-48).

Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it [...] The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the ‘masquerade’. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing. The capacity for womanliness was there in this woman [...] but owing to her conflicts it did not represent her main development and was used far more as a device for avoiding anxiety than as a primary mode of sexual enjoyment. (38)

Es decir que si la máscara es una representación de la feminidad, y si la feminidad es representación, lo es para los hombres que sospechan un peligro oculto detrás de esa máscara. Así lo da a entender Rivière: “what is the essential nature of fully developed femininity? [...] The conception of womanliness as a mask, behind which man suspects some hidden danger, throws a little light on the enigma” (43). Varias décadas después Stephen Heath retoma este trabajo de Rivière y con una perspectiva mucho más crítica hacia el psicoanálisis sostiene que la máscara de feminidad es la representación de la sujeción a los hombres por parte de las mujeres.^{8 9}

Desde esta sobredeterminación de lo femenino, la experiencia de las mujeres queda suprimida como parte de una cultura que las ignora. Al mismo tiempo, las autoras crean una imagen de sí mismas que esa cultura desconoce o no acoge y que intenta abrirse paso en su escritura¹⁰.

Sostiene Paula Allen:

⁸ Afirma Stephen Heath: “No one has the phallus but the phallus is the male sign, the man’s assignment [...]. The man’s masculinity, his male world, is the assertion of the phallus to support his having it. To the woman’s masquerade there thus corresponds male display (*parade* is Lacan’s term)” (Head 55).

⁹ Independientemente del artículo de Rivière que estoy considerando, creo que conviene tomar en cuenta “Displacement and the Discourse of Woman” (1983) de Gayatri Chakravorty Spivak que dice: “[...] a certain metaphor of woman has produced (rather than merely illustrated) a discourse that we are obliged ‘historically’ to call the discourse of man. Given the accepted charge of the notions of production and constitution, one might reformulate this: the discourse of man is in the metaphor of woman” (169).

¹⁰ Véase también Elaine Showalter, “Feminist Criticism in the Wilderness.” (1982); Alicia Genovese, *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas* (1998).

Since the early third of this century [XX], and perhaps without effect before that time, women have searched for the expression of the feminine, an awareness of themselves which does not exist on the conscious level simply because there is no image that aptly reflects that awareness. (Allen 2)

En términos casi programáticos y con un interés explícito por la expresión escrita, Victoria Ocampo se refería al mismo problema en “La mujer y su expresión” (1935):

Es fácil comprobar que hasta ahora la mujer ha hablado muy poco de sí misma, directamente. Los hombres han hablado enormemente de ella, por necesidad de compensación sin duda, pero, desde luego y fatalmente, a través de sí mismos. [...] Hasta ahora, pues, hemos escuchado principalmente testigos de la mujer, y testigos que la ley no aceptaría, pues los calificaría de sospechosos. Testigos cuyas declaraciones son tendenciosas. La mujer misma, apenas ha pronunciado algunas palabras. Y es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso.

Si lo consigue, la literatura mundial se enriquecerá incalculablemente, y no me cabe duda de que lo conseguirá. (36, énfasis mío)

Conviene tener en cuenta que sus afirmaciones acerca de “la mujer” surgen desde un proyecto cultural y estético como el de la revista *Sur* que no era precisamente receptiva de las diferentes formas de expresión de las mujeres escritoras¹¹. Sin embargo, me interesa retomar esta idea del “continente inexplorado que ella representa” para ver de qué modo la escritura de Norah Lange y María Luisa Bombal explora un imaginario femenino propio y se relaciona con las convenciones estéticas y sociales desde las que se constituyen estereotipos de lo femenino. La obra narrativa que examino en este capítulo logra una cierta legitimidad en el campo de la cultura desde la

¹¹ No analizo en este capítulo las razones por las que en ese mismo proyecto estético tampoco encuentra cabida un autor como Oliverio Girondo, pero sí Jorge Luis Borges. Quiero, al menos, hacer una referencia mínima al primero y a un estudio de Delfina Muschietti titulado “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”. Dice Muschietti: “La tensión que se percibe en la obra de Girondo entre una estética idealista heredada y una estética *materialista* aparece en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías* claramente movilizadas hacia las propuestas de esta última: ‘aspiro a un arte de carne y hueso, con cerebro y con sexo’. Poética que inscribe en la poesía argentina la materia de los cuerpos, los objetos, el deseo. Se cumple en Girondo, entonces una de las premisas que Bürger señala para la vanguardia histórica europea: reintegrar la literatura a la praxis de la vida” (166). Creo que en este sentido, la producción de Girondo tiene puntos de contacto con la de las autoras que estoy considerando.

institución literaria, y es en este sentido que hablo de centramientos. Me referiré a *Cuadernos de infancia* (1937), *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950), *Los dos retratos* (1956) de Norah Lange; *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal.

1.2 POR QUÉ LANGE Y BOMBAL

Desde un principio, tanto en la obra de Lange como en la de Bombal, la crítica reconoció innovaciones formales que en términos estéticos fueron valoradas positivamente. Y por lo general, si su escritura era calificada como “femenina” esto quería decir “aceptable” para una mujer de acuerdo con las convenciones sociales. Sin embargo, en su nota “Literatura femenina: *Voz de la vida* de Norah Lange” Ramón Doll descalifica abiertamente la prosa de Lange porque resulta ser “femenina” en el peor de los sentidos, es decir estética y socialmente “inaceptable” para una mujer. Como se ve, la ambigüedad misma del término facilitó un uso ideológico, y así lo explica Delfina Muschietti en alusión a lo que empieza a reconocerse como literatura femenina (ver nota 1):

Subjetivismo, infantilismo, monotonía en la recurrencia de un género fuertemente ideologizado: el “verso de amor”. Son rasgos que [José] Gabriel advierte con sagacidad en la literatura femenina que podemos rastrear en el período radical [1916-1930]; aunque Gabriel parece atribuirlos equivocadamente más a características inherentes al hecho de ser mujer que a las condiciones sociohistóricas de producción de textos. (131)

Muschietti analiza textos escritos por mujeres durante el período 1916-1930 en Argentina y toma en cuenta la emergencia de la mujer como “nuevo sujeto social que comienza a disputar un

nuevo espacio de inserción en la sociedad” (133)¹². En este período, las transformaciones económico sociales producen fenómenos de mercado que tienen gran incidencia en el campo de la cultura: auge editorial, periodismo, profesionalización del escritor y de la crítica literaria, circulación de revistas literarias, de folletines, del tango y la canción popular en ediciones discográficas (132). Se percibe no sólo una profunda transformación sino también una crisis de valores que las instituciones intentan controlar, particularmente en relación con el rol de la mujer en la sociedad:

Un poderoso dispositivo institucional (desde los sermones ensayísticos de Delfina Bunge de Gálvez hasta las secciones femeninas de las publicaciones periódicas) intentó revertir esa situación de crisis de determinados valores, y detener así sus efectos. (133)

[en cuanto a] las estrategias de dominación desplegadas. La primera consiste en una operación mistificadora que demarca un territorio con centro en *el alma-el amor-el ideal*, cuya “reina” es la mujer. (134)

La condición del cuerpo-sometido se oculta también en una segunda estrategia: la supuesta esencia débil del sexo femenino que obliga a la custodia y protección del fuerte. [...] Las estrategias lingüístico-textuales rastreadas en las obras de las “poetisas” se hacen eco hasta el hartazgo de esta “custodia”. (136)¹³

De modo que conviene no perder de vista las políticas culturales --Muschiatti habla de “policía discursiva”-- a la hora de considerar la circulación de la escritura producida por mujeres, especialmente cuando se la enmarca como “literatura femenina” y hay criterios de valor

¹² En “Mujeres: feminismo y literatura”, Delfina Muschiatti cubre el período 1916-1930 y analiza la obra de Alfonsina Storni, Norah Lange, Nydia Lamarque. Véase también su nota 8, p. 152-53, sobre Delfina Bunge de Gálvez. Otro trabajo que contribuye a una mejor comprensión de este período es el de Kathleen Newman, “The Modernization of Femininity: Argentina 1916-1926”.

¹³ En otra sección del mismo artículo de Muschiatti, titulada “El obrero y la mujer aunados en la capacidad de sacrificio”, se examina cómo las mismas estrategias mistificadoras de dominación dirigidas a la mujer llegan a hacerse extensivas a los sectores obreros por parte de la clase política dirigente: “abnegación y sacrificio son el señuelo ideológico constante para encubrir una situación de sometimiento” (157). Sería interesante comparar este planteo con los que Victoria Ocampo desarrolla en su nota “El proletariado de la mujer” (*Sur* 33, 1937) en el marco de una polémica con José Bergamín, director de la revista española *Esprit*.

implícitos. La relación entre género y estética resiste simplificaciones y es lo suficientemente compleja como para poner en tensión el binarismo alta / baja cultura. Como explica Rita Felski: “[gender] contains many sedimented layers of meaning; it is a composite whose boundaries are unstable and constantly shifting, even as it also reveals significant elements of continuity across the differentials of period and context” (*The Gender of Modernity* 30). Muschietti, por su parte, propone lo siguiente:

Clase social, ocupaciones, tipo de educación, grupo de pertenencia y amistades separan claramente a Victoria Ocampo, Norah Lange y Nydia Lamarque de Alfonsina Storni, y las inscriben en dos zonas ligadas a diferentes normas estéticas: la de la literatura alta para las primeras, la de la cultura media para la segunda. Sin embargo, una lectura atenta percibe en los comentarios críticos sobre obras de mujeres –se trate de una evaluación positiva o negativa de los textos—una sutil delimitación que encierra esta escritura en el marco cerrado de “lo femenino”. Ni Victoria Ocampo –símbolo de prestigio y de poder económico y cultural—escapa a este cerco. (134, énfasis mío)¹⁴

En el caso de Alfonsina Storni, no sólo debe verse una diferencia de clase sino también una actitud mucho más desafiante hacia las convenciones sociales de su tiempo, tanto desde su discurso poético como desde el periodístico, poco estudiado hasta el presente. Para sus contemporáneos, Storni es la voz disonante. Es “voz varonil” (Muschietti 140) para aquellos que no aceptan sus transgresiones a lo que se espera de una literatura femenina “aceptable”. Para otros, la obra de Storni podía considerarse “literatura femenina” en un sentido explícitamente peyorativo, por cuanto da cabida a temas descalificados por la estética “masculina”. Lo cierto es que Storni asume las consecuencias de su marginalidad con respecto a las instituciones que la descalifican. En cambio, la actitud de Lange y Bombal es mucho más ambivalente, y es

¹⁴ Sobre Victoria Ocampo, Muschietti aporta el siguiente ejemplo tomado de la reseña de Brandán Caraffa que acompaña la aparición del ensayo *De Francesca a Beatrice*: “Ningún libro más natural y menos *ista* que este bello cofre de intimismo, de matiz, de amor [...] Victoria Ocampo es una escritora por naturaleza [...] Y qué encantadora postura de humildad la suya. Con qué gesto tan femenino abre la puerta segura de la eterna desesperanza.’ (*Proa*, a. 1, n. 3, 1924)” (citado en Muschietti, “Mujeres” 134).

precisamente por eso que elijo hablar de ellas. Analizo las oscilaciones de su escritura frente a las políticas culturales ejercidas desde una recepción crítica normativa que intenta encauzar cualquier posible desvío de lo convencionalmente aceptable. La tensión entre género y estética cobra mayor visibilidad con la consolidación de esos valores desde las vanguardias y con la expansión del mercado en el campo de la cultura:

[...] el problema que surge de la irrupción de la mujer en la literatura tiene su correlato, a un nivel más general, en las contradicciones que provoca la producción artística en el seno de la sociedad capitalista. Este mismo gesto pone en evidencia, finalmente, que no se puede movilizar la significación mítica sin remover, al mismo tiempo, las condiciones históricas que la producen. (Rojas, Ovares, Mora, 24)

Al examinar la recepción crítica que inicialmente tuvo la obra de Norah Lange y María Luisa Bombal, conviene tener en cuenta que la valoración de sus innovaciones formales se vio facilitada por el hecho de que a nivel temático no contravenían convenciones sociales de género. Pero a la vez, esta “aceptación” de ciertos estereotipos femeninos, ha dificultado posteriormente su recepción. A propósito de la poesía de Lange, sostiene Naomi Lindstrom:

Desafortunadamente, la temática “femenina” y su tratamiento neorromántico obran en contra de estos elementos experimentalistas y los derrotan, quedando el poema muy desactualizado por ello. Hoy se asocia con una imagen de la poeta mujer –delirante de amor, desbordante de emociones—que poco agrada en una época tan sensible al peligro de los estereotipos sexuales. (Lindstrom 138)

El resultado de esto ha sido en alguna medida el aislamiento y la escasez de estudios críticos, situación que empieza a revertirse al examinar de una manera problemática esta relación ambivalente con las convenciones. Acerca de Lange, Naomi Lindstrom plantea la necesidad de considerar su elección de una persona poética en relación con su obra como totalidad. En este sentido, la autora habría sido consecuente con su plan o programa poético al mantener “su voluntad de autorrestricción y esta fidelidad a sus propios planteos poéticos” (Lindstrom 145).

Norah Lange participó activamente en el movimiento vanguardista promovido en Buenos Aires desde las revistas *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro* durante la década de 1920. Antes de publicar sus poemarios ultraístas, *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926), comienza por leer en público sus primeros poemas en tertulias literarias celebradas en su casa materna, donde concurrían intelectuales vinculados a la vanguardia. Como señala Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica*, la poesía escrita por Lange “es la poesía aceptable de una niña de familia que publica su primer libro” (75). En relación con el proceso de transformación que sufre el campo intelectual hacia 1910 y que lleva a la constitución de la vanguardia argentina, Sarlo y Altamirano señalan la persistencia de algunos rasgos tradicionales tales como “la importancia que conserva todavía en los episodios de iniciación literaria el sistema de las relaciones familiares; los límites impuestos por la represión moral y las convenciones sociales” (*Ensayos argentinos* 132). Esa poesía “aceptable”, que admite innovaciones en lo formal pero que en el contenido respeta las convenciones sociales y morales de su tiempo, le permite a Lange ocupar un lugar casi exclusivo en la vanguardia argentina de las décadas de 1920 y 1930. A los veinte años es la única mujer incluida en la lista de cuarenta poetas que componen la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Algunos poemas suyos figuran también en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), prologado por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, “texto que presenta al ultraísmo argentino en conexión con las corrientes americanas de vanguardia” (Legaz 17). Sus poemas son acabada muestra de la estética ultraísta, en su búsqueda de la imagen pura. La crítica de la época valoró sus innovaciones formales, claro que sin perder de vista en ningún momento que se trataba de una mujer y que los temas elegidos eran “típicamente” femeninos. Al publicarse *Los días y las noches*, dice Marechal:

La realidad asciende a un plano subjetivo y adquiere un precio de flamante creación.

Norah Lange es la primera mujer que en nuestra literatura ha comprendido la eficacia de esa traslación: tal circunstancia la vincula estrechamente a la novísima estética.

Se desviste de normas largamente acatadas [...] audacia nada común en su sexo y que le conquista el primer lugar entre nuestras mujeres líricas [...]

Sobre todo, impone a los versos la señoría de su feminidad delicada, feminidad que ilustra su libro como un perfume. (énfasis mío, s/n)

Sobre estos comentarios de Marechal, Adriana Rosman-Askot advierte que ponen en evidencia “el riesgo de Lange de caer en el estereotipo de la ‘feminidad’ (87); resultado de una temática limitada a los asuntos amorosos y sentimentales de la mujer” (87)¹⁵. En forma descarnada, y no exenta de sarcasmos, esto reaparece en las críticas de Néstor Ibarra (1930):

[...] la única poetisa abiertamente ultraísta, Norah Lange. No teniendo nada que decir, no trató de decir nada; se contentó con barajar, en dialecto ultraísta y bajo la dirección (por ella misma proclamada en la *Exposición*) de Jorge Luis Borges quien le prologó *La calle de la tarde*, algunos términos reputados poéticos en todas las épocas: el sol, la luna, la tarde o mañana, la voz, las manos: términos todos directa o indirectamente de amor: en ella la tradición del sexo pudo más que las novísimas influencias [. . .] [sus imágenes] no buscan la ingeniosidad, ni la fuerza, sino que tienden, en favor de la unión nueva de dos o más términos, de producir una impresión inanalizable de misterio, una sugestión alógica. Una cosa es indudable: la sinceridad de Norah Lange; y si en ella las imágenes lógicamente dilucidables resultan generalmente pobres, es posible creer que en los más de los casos hay un no sé qué de íntimo, de simpáticamente gratuito o inútil, de suavemente torpe y poético en esos abandonos irracionales. [...] Por otra parte, y en todo caso, el ultraísmo necesitaba una mujer. (énfasis mío, 71-72)

Por su parte, Naomi Lindstrom retoma el análisis de Helena Percas y de Marta Scrimaglio quienes reconocen una temática “femenina” distintiva en la poesía de Lange: el enfoque intimista, los estados de ánimo surgidos de la experiencia de estar enamorada, la familia, la casa, la niñez (Lindstrom 133). Agrega Lindstrom:

¹⁵ En su tesis, *Aspectos de la escritura femenina argentina: La obra narrativa de Norah Lange*, Adriana Rosman-Askot examina con detenimiento las actitudes críticas hacia la obra de Lange desde la década del ‘20 en adelante.

Muy lejos de la ruptura con los patrones establecidos, se percibe una adhesión a lo que comúnmente se asociaría con la poesía femenina. [...]

Tanto convencionalismo bien podría parecer desalentador para el crítico, pero hay que tener en cuenta que sólo se manifiesta lo tradicional al nivel de los temas tratados. Para Percas y Scrimaglio, la disyunción entre el lenguaje ultraísta de la poeta y sus temas románticos es un fenómeno excepcional entre las muchas variantes de la “nueva expresión” vanguardista y por eso merecedor de un examen crítico. (133)

La prosa consagrada de Lange --que en este capítulo examino como centramientos en la estética vanguardista—es tributaria de su producción poética temprana y como ésta también encontró cabida dentro de las políticas culturales vigentes.

Por su parte, María Luisa Bombal comienza a ocupar la atención de la crítica dos años después de editarse *La última niebla* (LUN)¹⁶, cuando la revista *Nosotros* publica el artículo de Amado Alonso “Aparición de una novelista” (1936) que comienza precisamente con una pregunta:

¿Por qué la crítica local no habrá anunciado *La última niebla* como un libro importante? Pues sin duda lo es por donde quiera que se le mire; tanto por lo que da como por lo que promete; y es justo y conveniente dedicar desde el principio especial atención, para alentarla y exigirle a una escritora de tan singular temperamento y de tan poco común don artístico como se manifiestan en *La última niebla*. (7)

Libro importante “por lo que da y por lo que promete” dice Amado Alonso de su primera novela; “libro que no olvidará nuestra América” dirá Borges de la segunda; “[del] nuevo estilo en la novela” hablará Arturo Torres-Rioseco en la revista *Sur* (1941). Puede decirse que a María Luisa Bombal no le ha faltado reconocimiento público, desde un principio e incluso mucho después

¹⁶ Conviene aclarar que, en general, siempre se ha tomado 1935 como fecha de edición de *La última niebla* por la Editorial Sur dirigida por Victoria Ocampo. Pero, en su edición de la *Obra completa* de Bombal, Lucía Guerra aporta el siguiente dato: “publicada por primera vez en 1934 por Editorial Colombo de Buenos Aires, bajo la dirección de Oliverio Girondo” (55).

cuando Carlos Fuentes se refiera a ella como “madre” de todos los escritores latinoamericanos contemporáneos¹⁷.

En su estudio sobre LUN, Cedomil Goic afirma que esta novela se opone a “las formas tradicionales del narrar y se diferencia grandemente del orden natural en que se disponen los motivos en la novela del período anterior [...] la novela naturalista” (182), hecho que ya había sido notado por Amado Alonso, no sólo en relación con la novela naturalista sino también con la psicológica. Junto a las valoraciones formales, en la lectura de Amado Alonso subyace el tema de la feminidad como máscara o enmascaramiento que obviamente “facilita” la recepción crítica. Sostiene Lucía Guerra: “El éxito inmediato obtenido por María Luisa Bombal se explica, a nivel de la recepción, por corroborar la imagen convencionalizada de la mujer” (“Las sombras de la escritura” 149). Más allá de esta afirmación, Guerra analiza ese gesto mimético de Bombal hacia la convención desde una perspectiva en que la escritura se vuelve subversiva pero sólo en la medida en que la recepción lo hace posible. Para ello retoma de Luce Irigaray el concepto de “mimétisme”: “como una estrategia discursiva en la cual la mujer asume deliberadamente lo designado por el falologocentrismo como estilo y postura femenina con el propósito de develar los mecanismos a través de los cuales se la mantiene en un lugar subordinado” (“Las sombras de la escritura” 163, n. 32). Una vez más aparece el tema de la máscara:

[...] este uso deliberado de una retórica sentimental que supone un estilo femenino enmascara un discurso de la sexualidad que el receptor y no el texto hace invisible. Y en la presentación dialógica

¹⁷ Lucía Guerra recoge este testimonio para contrastarlo precisamente con la indiferencia que Bombal debió enfrentar en su propio país: “[I]os jurados que otorgan el Premio Nacional de Literatura en Chile han sido siempre reacios a reconocer a las escritoras. Baste recordar que Gabriela Mistral primero recibió el Premio Nobel para que, varios años después, se le diera el Premio Nacional. María Luisa Bombal fue candidata en cinco ocasiones diferentes a dicho premio, sin nunca obtenerlo. Enferma y con una situación económica difícil, la autora también fue privada del más alto reconocimiento en su país. En aquellos mismos días, en Nueva York, Carlos Fuentes en una conferencia sobre literatura latinoamericana, declaraba que María Luisa Bombal había sido la madre de todos los escritores contemporáneos de nuestro continente” (*Obras Completas* 45-46).

del “amar” y el “desear” es la sexualidad femenina la verdadera matriz de las instancias cardinales del relato, del mismo modo como la imaginación y la escritura están motivadas por el Deseo. (“Las sombras de la escritura” 149-50)

Aunque María Luisa Bombal se da a conocer directamente como narradora, también en su obra hay una perspectiva poética, de la cual ella era plenamente consciente cuando afirmaba “Soy un poeta en prosa” (237). El hecho de que se autodefina como poeta y no como poetisa la obliga a usar el “un” en lugar de “una”. No es “poetisa” (a la manera de Storni) porque su producción es estéticamente “aceptable”, y es “un” poeta porque “el oficio de escribir” (Alonso) seguía siendo masculino. En su caso, la calificación por la vía sentimental es garantía de que la autora no ha perdido feminidad al escribir “bien”, tal como se ocupa de explicar Amado Alonso, quien no sólo destaca el carácter poético de LUN, sino que la ubica como “creación y expresión suficientemente eficaz de un modo típicamente femenino y a la vez originalmente personal de emoción y de vida sentimental” (29). Y más adelante agrega: “¡Qué suerte, que el oficio masculino de escribir no haya masculinizado a una escritora más!” (31). La perspectiva adoptada por Alonso en 1936 queda fijada a gran parte de la recepción crítica posterior de la obra de Bombal que ha comenzado a ser revisada en los últimos años. En este sentido, afirma Lucía Guerra:

En una construcción que hace de María Luisa Bombal una mujer etérea y trágica, proclive a lo poético y lo sentimental, se omite siempre el hecho de que ella insistiera en un rasgo asociado por nuestra cultura con ‘lo masculino’: la lógica, la precisión y la simetría. La escritora citaba a menudo la frase, en apariencia paradójica de Pascal: ‘Geometría-Pasión-Poesía’, y cada vez que se refería a su escritura, afirmaba que ésta se organizaba sobre un eje lógico y formas simétricas exactas. (Introducción 9)

Celeste Kostopulos-Cooperman contribuye a una relectura crítica de la autora en su estudio *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal* (1988)¹⁸. En primer lugar, emprende un estudio global de su poética narrativa en función del uso del punto de vista lírico. Luego, propone pensar esta irrupción de la lírica en la narrativa desde las dificultades que enfrentaban las escritoras que pretendían narrar ficción, práctica que durante mucho tiempo fue culturalmente reconocida como masculina. Por último, según Kostopulos el reconocimiento del carácter innovador de la obra de Bombal por parte de la crítica se ha visto en gran parte neutralizado a causa de los temas femeninos que aparecen en su narrativa y su revitalización de modelos narrativos tradicionales (deliberadamente *surannée*, diría Borges)¹⁹. En gran medida, esto permite explicar el silencio que aún hoy existe en torno a su obra, y demanda nuevas perspectivas críticas que tomen en cuenta esta relación problemática con las convenciones:

However interesting it is to speculate and to discuss the probable causes and origins of this conspiracy of silence, it is even more essential to examine the distinctive manner in which the woman writer has not only designed her craft but has also confronted and transcended the conventional structures that have been given her. (69)

¹⁸ Celeste Kostopulos-Cooperman sigue el marco teórico propuesto en *The Lyrical Novel* por Ralph Freedman, quien, al analizar la obra de Virginia Woolf, Hermann Hesse y André Gide, postula que la novela lírica se constituye, de algún modo, en “antinovela”, por su proximidad con la poesía, y sobre todo porque implica una actitud diferente frente al conocimiento de la realidad, fundamentalmente en lo que se refiere a su tratamiento del tiempo (experimentado espacialmente) y de las relaciones causa-efecto, a través del empleo de ciertas imágenes (*imagery*).

¹⁹ Cierta crítica ha preferido leer la narrativa de Bombal meramente como evasión o reforzamiento de arquetipos femeninos que no se cuestionan su lugar en la sociedad (por ejemplo, Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín*). A fines de los ‘70, el uso de la categoría de género permite otras lecturas: “La contribución de María Luisa Bombal ha sido el tratamiento de la feminidad enajenada. Comprender la relevancia de este aporte obliga a situarlo en el contexto de la marginalidad y la disociación mental de los personajes tratados por la narrativa contemporánea, en contraposición al espíritu épico burgués contra el que se rebelan” (Vidal, *La feminidad enajenada*, 41). Y Marjorie Agosín: “La literatura de la Bombal no es sólo un postulado de ciertas construcciones ideológicas motivadas por roles, definiciones, valores impuestos por un orden patriarcal imperante sino que, su obra postula una búsqueda del deseo y de la imaginación liberadora por medio de la invención y la memoria” (Agosín, *Silencio e imaginación* 34).

Desde esta posición de lectura frente a la obra de Bombal surgen nuevos interrogantes acerca del lugar que le correspondería dentro de la narrativa latinoamericana y en el contexto de las vanguardias:

An exhaustive review of the critical literature also reveals a dearth of analytical commentary on the effects that arise from the lyrical process itself. Since the lyrical texture of María Luisa Bombal's fiction is a fundamental aspect of her narrative art, it seems odd that no one has questioned before now why the author continued to combine elements of poetry and prose without totally abandoning the latter form of expression. Was Bombal simply caught up in the literary vanguard movements of the period, or was she searching for an artistic medium that was more suitable to the type of material that she wanted to elaborate? Was she consciously attempting to redirect the courses of Latin American narrative and break with its conventional structures, or was she merely trying to create a genre that could reconcile her antithetical needs both as a poet and as a novelist? (1-2, énfasis mío)

A medida que nuevas perspectivas de análisis amplían el horizonte de la recepción crítica, ciertas omisiones empiezan a hacerse explícitas²⁰. En este sentido, hoy podemos empezar a hablar de una intertextualidad evidente entre la obra de María Luisa Bombal y la de Juan Rulfo (señalada por Lucía Guerra en la Introducción a las *Obras Completas* de M.L.Bombal)²¹. Es cierto que faltan estudios críticos que la consideren y que aún no parece haber suficiente consenso en medios académicos para plantearse una relectura de *Pedro Páramo* –e incluso de *La muerte de*

²⁰ En su estudio *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Magalí Fernández hace un relevamiento bastante pormenorizado de “olvidos” u omisiones del nombre de la autora en diversas fuentes relacionadas con la literatura hispanoamericana del siglo XX y en particular con la “Nueva Narrativa que algunos dicen comienza ‘en la década del ‘40’, y otros colocan precisamente, a partir de 1935, fecha de la publicación de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges” (16, n. 23). Al respecto, véase también Phyllis Rodríguez-Peralta: “María Luisa Bombal’s Poetic Novels of Female Estrangement” (1980).

²¹ Con excepción del trabajo introductorio de Lucía Guerra, sólo he hallado un artículo que compara la obra de Bombal y la de Rulfo desde una perspectiva psicoanalítica (Kristeva) pero sin adentrarse en el problema de la intertextualidad “Narcissus in Bloom. The Desiring Subject in Modern Latin American Narrative - María Luisa Bombal and Juan Rulfo” (1996) de Adriana Méndez Rodenas. Dos artículos más hacen referencia en forma sesgada a una posible relación entre ambos autores, ya sea para descartarla, “Juan Rulfo: la mentalidad afectiva” (1984) de Julio Rodríguez-Luis, o para afirmarla, “María Luisa Bombal’s Poetic Novels of Female Estrangement” (1980) de Phyllis Rodríguez-Peralta. Este último es citado por Celeste Kostopoulos-Cooperman.

Artemio Cruz de Carlos Fuentes-- que implique una referencia necesaria a *La amortajada* (LA)²². Mi hipótesis es que aún hoy, la recepción crítica permanece sujeta a condicionamientos de género (*gender*) que impiden ciertas articulaciones. Desde un principio, el reconocimiento de Bombal se da de manera ambigua. Se ponderan sus logros pero no el peso de su decisión en cuanto a escribir de determinada manera. Posteriormente, se desestiman las proyecciones que su escritura puede llegar a tener en la de otros autores (varones). En su artículo de 1938, Borges intenta descifrar (como si de eso se tratara) ese talento que la lleva a escribir libros “esencialmente poéticos”: “[i]gnoro si esa *involuntaria virtud* es obra de su sangre germánica o de su amorosa frecuentación de las literaturas de Francia e Inglaterra” (énfasis mío, 81). En otras palabras, la falta de “masculinización” es un mérito por cuanto no entorpece ese flujo de “lo femenino”, pero al mismo tiempo, como el oficio de escribir sigue siendo masculino, si Bombal escribe como escribe, supuestamente sería casi a pesar de ella misma y no por propia decisión. Habría, entonces, algo así como una falta de consistencia, no en su escritura, sino en el reconocimiento que la crítica hace de ella, efecto que –según creo—ha persistido hasta el presente. Así, ha preferido verse la producción de Bombal como una exquisita rareza femenina, como una flor extraña cuya presencia se advierte en tanto aislada. Y ese aislamiento impide, en gran medida, que se la lea como influencia posible sobre un escritor (masculino) de renombre. Nótese que lo que estoy considerando es algo así como un estadio previo al hecho mismo de que puedan rastrearse ecos de la obra de Bombal en la de Rulfo. Estoy hablando de un espacio para

²² Al menos, Magalí Fernández hace referencia al tema: “En *La amortajada* se relata la vida de la protagonista desde el punto de vista de la misma fallecida que generalmente monologa en primera persona, pero usando el ‘tú’ (como si fuera a ser escuchada por las personas que se acercan al féretro y a quienes se dirige). No podemos aquí dejar de recordar el uso que de esta voz narradora hiciera Carlos Fuentes en sus novelas *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*.” (*El discurso narrativo de María Luisa Bombal* 119).

pensar *eso* al menos como *posibilidad*. Lo que digo es que ese espacio prácticamente no ha existido en el horizonte de la recepción crítica y es necesario hacerlo explícito.

1.3 NORAH LANGE

Así como Celeste Kostopulos-Cooperman sigue el marco teórico propuesto por Ralph Freedman para estudiar la narrativa de Bombal, también en el caso de Norah Lange, estudios críticos recientes, como el de María Elena Legaz, retoman esta perspectiva:

[...] *Personas en la sala* y *Los dos retratos* pueden ser consideradas “novelas líricas” siguiendo una denominación de Ralph Freedman o sea, textos en los que la articulación entre el hombre y el mundo se erige en torno a preguntas tales como: ¿cuál es la relación funcional entre lo interior y lo exterior? [...] La peculiar tensión de este tipo de novelas reside en su ambigüedad. [...] La primera persona de las novelas y relatos de Norah Lange posee una función reflexiva y su punto de vista favorece los lineamientos de la lírica, pues transforma en imágenes las percepciones del exterior y también los personajes se representan como figuras-imágenes para la visión [...]. (Legaz 152-53)

La prosa de Lange que analizaré en este capítulo es en gran medida tributaria de su poesía. Si bien el primer acercamiento a la vanguardia se da a través del ultraísmo presente en sus poemas, en su prosa también se advierte una fuerte perspectiva lírica desde la cual los objetos cotidianos emergen como un universo de imágenes y cobran nuevas significaciones. La atmósfera de ambigüedad provoca esa “incertidumbre de lo real” que Amado Alonso señalaba en LUN de Bombal²³. También en las novelas de Lange la frontera entre el ensueño y lo real se presenta de

²³ Como veremos más adelante, esa incertidumbre de lo real asociada a la niebla en la novela de Bombal se aproxima bastante a lo fantástico como poética de lo incierto (Bèssiere). Y también en las novelas de Lange la frontera entre el ensueño y lo real se presenta de manera difusa.

manera difusa. Al referirse a la perspectiva de sus narradoras (niñas y adolescentes), María Elena Legaz señala lo siguiente:

El mundo de la indecisión, de la bruma, y de la ambigüedad es presentado como el deseable. Los niños y adolescentes y los adultos admirados por éstos rehusan trazar líneas de demarcación entre los diferentes planos de la existencia, lo real fenoménico y lo onírico tienen las mismas tonalidades positivas. Se exalta la hegemonía que posee la imaginación sobre otra forma de aprehensión del mundo por su poder de evocar el pasado y de construir innumerables formas del devenir, de concentrarse en un tiempo absoluto. (151-52)

Volviendo a sus poemas, allí el tratamiento de la imagen responde a un ultraísmo en su grado más puro, como observa Ibarra, y es audaz en su “innovación metafórica y precisión psíquica” (Percas 9). El poema tiende a ser pura metáfora, sin un esquema organizador del texto y casi ninguna conexión lógica entre las imágenes²⁴. El empleo de procedimientos vanguardistas tiende a “suprimir las características que confieren una unidad reconociblemente poética” (Lindstrom 135). Lo cierto es que desde su primer libro Lange define esta nueva forma de hacer poesía como “Poemas en prosa”. En la transición de estos poemas a la prosa narrativa de Lange, hay un hiato constituido por sus dos primeras novelas, *Voz de la vida* (VV), *Cuarenta y cinco días y treinta marineros* (CDTM) “evaporadas” de su catálogo y que analizaré como descentramientos en el capítulo siguiente. La “prosa consagrada” y premiada es la que se inicia con *Cuadernos de Infancia* (Premio Municipal 1937, Tercer Premio Nacional 1939), libro que ha sido reconocido como biográfico, en el cual se evocan episodios de la niñez y de la adolescencia, anteriores a sus veinte años. Le sigue *Antes que mueran* (1944), un libro compuesto por algo más de ochenta textos que también pueden considerarse prosa poética, en los que se repiten imágenes de soledad, fragmentación del yo, del cuerpo y en particular del propio rostro que se busca una y otra vez en

²⁴ Sirva de ejemplo, un poema tomado de *La calle de la tarde*: “La congoja de tu voz / se arrastra por las edades. / La infancia es un recuerdo / que ha silenciado su murmullo. / Bajo la enmarañada arboleda / se disuelve la sombra / de un atardecer desbandado. / Suave —el corazón resplandece de amor / como una luna llena.”(47)

los espejos. En *Cuadernos de infancia* (CI) empieza a haber otra búsqueda narrativa y si bien cada capítulo del libro guarda relación con los demás, también puede ser leído en forma independiente. La novela como tal reaparece en la obra de Lange años después con *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956), donde nuevamente se hace presente el tema del espejo y los rostros que en él se busca recuperar²⁵.

En *Antes que mueran* (AQM) las imágenes se insertan en un esquema narrativo mínimo, que alcanza otro nivel de desarrollo en las dos novelas posteriores. Acerca de esta obra, dice Molloy: “ejercicio de memoria y fragmentación de imágenes más abstracto [que *Cuadernos*] pero no desprovisto de marcas autobiográficas” (“Juego de recortes” 178, n. 10). Así comienza AQM:

[...] 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. Me pareció que mi nombre salía a vagar para volver a guarecerse, inútilmente, en esa olvidada región de donde sólo acudía cuando alguna voz lo recordaba.

Apagué la luz y persistí en pronunciarlo con una voz apremiante y baja, la que empleamos para llamar a alguien sin que los demás se enteren. Era como si cuchicheara conmigo misma, remotamente, desde un espejo:

¡Norah! ¡Norah!

Mi nombre se agrandaba, se internaba en zonas desconocidas, regresaba, de golpe, al fondo de mí misma. (8-9)

Voz, nombre, espejos, memoria. Desde estos ejes emerge, una y otra vez, una identidad fragmentada, que parece percibirse o más bien constituirse a sí misma en el proceso de escritura.

Ésta es una matriz recurrente en AQM, *Personas en la sala* (PS) y *Los dos retratos* (LDR), obras

²⁵ Son frecuentes las dedicatorias de Norah Lange a Oliverio Gironde. En *Cuadernos de Infancia*: “A Oliverio Gironde –cuyo elogio siempre resultaría mezquino—por su severa, generosa y paciente culpabilidad en este libro”. En *Personas en la sala*: “A Oliverio Gironde, poeta auténtico y entrañable”. Lange también menciona a Gironde en el discurso “Agradeciendo banquete premio municipal” y por lo menos en otros tres discursos dedicados a él (*Estimados congéneres* 26, 49, 67, 72).

que analizo en forma conjunta. Las referencias a los espejos son múltiples, particularmente en AQM (30, 34, 54, 61, 93, 96, 137, 140, 156). En una de esas instancias, el espejo recoge un deseo súbito de la narradora que irrumpe mientras ella se refleja en él y controla con la mirada que “todo esté en su sitio y ya no quede tiempo para introducir un cambio o comenzar de nuevo” (34):

Mis dedos recorren una última onda y ya están a punto de abandonarla cuando lo siento subir, ascender por los brazos, inmovilizarse, cruzar como un relámpago mis días y mis noches y sumergirse en el espejo para siempre.

Permanezco un momento asombrada, persuadida de que es inútil explicarlo o retenerlo, porque ya el espejo ha recogido, tal vez definitivamente, el deseo súbito de tener trenzas. (*Antes que mueran* 34)

Ese miedo al cambio, ese control del deseo aparece tematizado una y otra vez. La referencia a “mis días y mis noches” remite al título de su segundo libro de poemas y reaparece un poco más adelante, en una escena en la que un hombre y una mujer sostienen un breve diálogo acerca de un poema marcado en un libro (según parece escrito por ella). Él lo busca para leerlo y ella intenta quitarle esa señal para evitar que lo encuentre. Él se lo impide y entonces se acerca al libro, al poema:

Lo abrió sin apuro mientras reconocía un verso [...] deteniéndose siempre en un poema que surgía siempre al reabrir el libro. Permaneció un segundo irresoluto, perdido, reacio a afrontar una búsqueda perentoria [...]

Sólo necesitó mirarla para que ella sintiera cómo la ventana, la casa, la telaraña que pendía de un cuadro, la lámpara, su vestido, sus zapatos ajustados, la mancha oscura en su brazo, los días, las noches, todo, todos, se habían equivocado con ella. (146)

Esta equivocación de los demás acerca de sí misma (y de lo que ha escrito) parece el reverso de esa búsqueda del propio rostro, la voz y el nombre que se reconocen como propios en tanto ella es reconocida por los demás. Se buscan marcas de identidad en el rostro que le devuelven los

espejos, en el propio nombre pronunciado una y mil veces, en la mirada que le devuelven los otros, en la forma en que la nombran. La conexión con la poesía parece buscarse en “los días y las noches” que vuelven del pasado. Aparece también la certeza de que hay un dolor no narrable, y del cual se empieza a tener registro a partir del dolor físico en un dedo:

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. (57)

Esa conexión se ve dificultada por una imagen de sí misma adherida a su poesía. El yo lírico aparece totalmente fragmentado y disgregado en esta prosa poética que busca distanciarse de las formas de poesía y de narración ya exploradas. En el desplazamiento hacia una memoria inamovible y ordenada, su rostro verdadero permanece oculto. Sólo se encuentra a sí mismo en esa imagen interior de “lo que habría querido ser” y aparentemente no pudo:

No. La mayoría de las voces nada añadían a su rostro. Lo repetían, fríamente, de memoria, para luego meditar si habrían olvidado algún detalle. Las que más lo frecuentaron procuraban recuperarlo, pero también se equivocaban.

Su rostro rememorado estaba allí, inmóvil, limitado, con ese resplandor un poco inútil de los rostros muertos [...]

Su rostro verdadero no era ése.

Cuando nadie lo nombraba, cuando el rostro podía regresar tranquilo a su lugar apartado, tal vez apetecido, recién entonces se le podía mirar, despojarlo de las voces que lo rodeaban, desenmarañarlos de recuerdos ajenos, sin repetirlo en voz alta, reconstruyéndolo para uno mismo, nada más que para uno mismo.

Recién entonces el rostro se inmovilizaba, volvía a lo que había querido ser, un rostro simple, el rostro que surge, de pronto, sin anunciarse, casi sin darnos tiempo [...]

Su rostro verdadero aparecía así, cuando nadie lo esperaba. (143-44)

Si bien la referencia corporal más directa de identidad es el propio rostro como una forma que se persigue constantemente en las miradas, en los espejos, también otras partes del

cuerpo devuelven ese lugar de identidad. En su introducción a *Women's Writing in Latin America*, Sylvia Molloy destaca la importancia del fragmento en la recuperación del cuerpo femenino desde la escritura, particularmente en relación con la representación que del mismo se ha hecho desde un discurso falocéntrico:

In a frenzy of synecdoche, (male) poets will exalt woman's hair, her eyes, her feet, one foot, a glove, a stocking, as loci of desire. Only through the mediation of the fragment can the female body be apprehended and covered in its plenitude. Without that mediation, plenitude –woman in her totality, woman complete— proves intolerable and, more to the point, strong and threatening: she is then seen as agent, not victim, of dismemberment. (116)

But not only the body is creatively dismembered in women's texts. Voice, woman's voice –hard to find, agonizing to enunciate—speaks too in fragments, is composed of shards. (118)

Ya hemos visto antes cómo la voz aparece fragmentada al buscarse a sí misma. En una parte, la lluvia que golpea los vidrios acompaña una súbita conciencia del propio cuerpo percibido desde la curva de un seno:

Aquella noche era la curva de un seno.

La lluvia golpeaba los vidrios, se escurría por las ventanas, ablandaba la casa, que parecía más vieja cuando llovía. [...]

La curva del seno rejuvenecía, en cambio; adquiría una frescura inusitada. No fue seno siempre. Pero esa noche le tocaba el turno a la curva del seno. [...]

Aquella noche la lluvia acentuó la curva del seno, la prolongó, trazó más tarde el perfil de una loma y le agregó una línea hermosa que en breve sería una pierna recogida, descansada, adherida al cielorraso para siempre.

El cuerpo quedó entero, acostado sobre los ojos que veían en él un nuevo acontecimiento de la lluvia.

Sólo faltaba la cabeza. [...]

¿Acaso se tornaría león, mujer de un solo brazo, rostro de innumerables ojos, árbol sin tronco, enloquecido? (*Antes que mueran* 47-49)

Como vemos, ese deseo por saber quién se es realmente se manifiesta de diversas maneras. Prácticamente todo el libro parece estar construido en este vaivén de identidad, de búsqueda que se desea, se teme y se demora:

Pienso que será terrible comenzar de nuevo, esforzarme en que los otros me aprendan de memoria. Y ya lejos del teléfono vuelvo a repetirme: “*soy yo, soy yo*”, tratando de reconfortarme, de convencerme de mi identidad, por más que no me atrevo a asomarme al espejo porque el *¿quién eres?* me persigue y presiento que de mi retratada presencia puedo equivocarme yo también. Entonces regreso al teléfono para marcar un número del cual emergerá la voz menos distraída, y sólo tengo tiempo de decir una palabra, porque escucho el *¿eres tú?* esperado que me reintegra a mi rostro, a las ocultas señales que suceden a mi nombre. (*Antes que mueran* 83-84)

Aparece un miedo, y también un deseo latente, al cambio, al orden acostumbrado. El orden eterno que quiere imponerse a la memoria la acerca a la muerte. Esa memoria no devuelve la propia identidad sino que la congela, la fija en un tiempo inamovible. Sin embargo, lo que aparece todo el tiempo es el obstáculo para lograr otra forma en la que halle cabida la propia experiencia: qué se puede nombrar y qué no; desde dónde construir la memoria; ¿una memoria viva o una memoria muerta?:

Instalada en ese pensamiento sentía cómo todo se preparaba en mí, ansioso por conocerla [la muerte] antes de que los recuerdos comenzaran a moverse, de uno en uno, en lentas convocatorias, cambiando de sitio, llamando mi atención a un rostro que aún me visitaba y que debía situar en línea recta con los muertos antiguos que me exigían ese orden, esa ternura despaciosa. Mi vida se transformaba, poco a poco, en una voz detenida junto a variables y percederas ventanas, que repetía en pausada obstinación: “cuando yo me muera...”

Pero hasta esa frase apenas esperanzada convertíase en agigantado y desesperado recuerdo que ya poseía su sitio especial, reservado, desprendido de los otros, de todos los otros que querían vivir en mí, separados, ordenados, eternamente ordenados... (200-201)

Así termina AQM. Ese vaivén entre el deseo de saber y de no querer saber quién se es realmente parece resolverse (o congelarse) en esa voz detenida, en ese rostro de sí misma que vuelve a

visitarla pero que no se incorpora a la memoria viva, porque debe ocupar un lugar previamente asignado, el lugar de un recuerdo que ya posee un sitio asignado en ese orden fijo e inamovible que se parece a la muerte. Si hay una escisión de la propia identidad, ésta se hace explícita, precisamente, en la mitad exacta del libro con una imagen fuerte, un oxymoron de sangre:

¿Sucedió siempre así, lo blanco, lo viviente, en una, el luto bordeando la orilla visible de la otra? ¿Qué sangre separada pudo unirlos? ¿Con qué desasosiego vigiló una su primera tarde de lluvia, mientras la otra seguía en los vidrios empañados la ruta de posibles sueños? ¿De dónde, desde qué momento [...] se inició la divergencia, la separación, la certidumbre de que una convivía, atenta, con lo que no tiene miedo, mientras la otra desembocaba siempre en el minucioso derrotero de una lágrima?

Allí estaban las dos, tan parecidas como si la sombra de una fuese la sombra de la otra, corregida, pasada en limpio.

Solamente el destino pudo diferenciarlas. (100-101)

En “Texto, ley, transgresión” Francine Masiello toma la década de los años veinte como “un momento en que la identidad femenina se convierte en tema de amplia discusión . . . [considerando] cómo la escritura femenina resiste y transforma las premisas del discurso narrativo vigente” (807-808). Destaca en particular el caso de Norah Lange y María Luisa Bombal (junto con Teresa de la Parra) y señala como característica de las heroínas de estas novelas su aislamiento sexual como modo de “producir una nueva identidad, de reclamar el cuerpo de la mujer como territorio independiente” (814). Y agrega: “la obra de Norah Lange ofrece un paradigma interesante sobre la importancia del cuerpo como objeto representable” (814). En su análisis, Masiello no analiza las primeras novelas de Lange sino su producción tardía: PS y LDR. En esta última, la mirada de la protagonista se detiene una y otra vez a observar la representación de los miembros de la familia en dos retratos que aparecen en el comedor de la casa de su abuela. Por ser la más joven, ella no aparece en ninguno de los dos, y según Masiello: “este dato le ofrece una perspectiva libertadora, pues garantiza a la protagonista

su derecho de pasar juicio sobre los otros miembros de la familia mientras ella misma se excluye de la inquisición de ojos ajenos” (814).

La protagonista y narradora de PS²⁶ es también una joven de diecisiete años que se dedica a observar a tres mujeres (mayores de treinta años) que viven enfrente de su casa y que una noche atraen su atención cuando sus rostros “[cruzan] la calle en medio de una tormenta”(14) y se reflejan junto con un relámpago en el espejo. Así es como la joven repara en ellos y comienza a vigilarlos activamente, desde la casa donde ella vive con su familia:

Para mí, en cambio, aquella casa sólo constituyó el sitio más cómodo y propicio para vigilar la otra. (5)

[...] vigilando la casa de enfrente. (7)

[...] como si lo hubiese premeditado mientras dormía, ya había resuelto vigilarlas, pasar la tarde sentada junto a la ventana que daba a la calle. Nadie se sorprendería de verme allí simulando que leía. (11)

Durante muchas tardes las vigilé para cerciorarme; y todas las tardes, el mismo temor de perderlas, que alguna palabra las resintiera, que alguna se enfermara o emprendiese un viaje, [...] Pero la sala de pronto se iluminaba, los tres rostros ocupaban sus sitios habituales y yo podía dejarlos, tranquila, como si alguien llegara corriendo, a último momento, para anunciarme que no habían muerto. (14-15)

La narración avanza poco o casi nada al detenerse en la percepción de los objetos y de sí misma que hace la voz narradora²⁷. La mirada se adueña de los rostros y ejerce sobre ellos un cierto control, como si se tratase de un ritual privado en el cual la que vigila se muestra a sí misma leyendo frente a la mirada de los que conviven con ella. Por su parte, las mujeres vigiladas no parecen ser conscientes de ello aun cuando desde su ventana abierta a la calle se ofrecen a la

²⁶ El libro está dedicado “A Oliverio Girondo, poeta auténtico y entrañable”. En él reaparecen temas que ya habían aparecido en *Antes que mueran* y que reaparecerán en *Los dos retratos*: los rostros, los espejos, las voces, los nombres pronunciados.

²⁷ Años después, así describe Lange *Personas en la sala*: “Es puro espionaje: ya he dicho que las personas, las cosas y los objetos es lo único que me interesa en la vida. Pero hay algo que se relaciona con esas preferencias y que constituye mi diversión favorita: espíar. Es para mí un placer enorme” (Nóbile 23).

mirada de cualquiera que pase. Según parece, el gesto no tiene que ver con exhibirse sino más bien con ser conscientes de que no son miradas por nadie excepto por esta joven que tras dos meses de vigilia un día se decide a visitarlas:

- Hace mucho tiempo que deseaba conocerlas –le dije a ella, a la más fácil de dañar [...] Siempre las veía detrás de la ventana – agregué, para verificar si les disgustaba que las miraran.

- Nunca cerramos las persianas. No interesamos a nadie –me dijo, y después de un silencio agregó levantándose--: ¿Podríamos tomar algo?—y me dejó con las dos. [...] (44)

El acto de leer los rostros vecinos se convierte en una costumbre cotidiana. Al mirarlas, ella vuelve una y otra vez a un libro que no lee y detrás del cual oculta su mirada. En este rito se reconoce a sí misma día a día, mientras lee/escribe en un tiempo inmóvil una historia que no transcurre, detenida en los matices de esos rostros convertidos en una imagen que la acompaña en las horas que preceden y siguen al sueño: “Con frecuencia me despertaba encontrándolas en el mismo sitio donde las dejara al dormirme. Era como si construyese, lentamente, una película muda que podría durar indefinidamente; una película sin episodios ni paisajes” (28). Vemos cómo la búsqueda estética de la imagen se impone sobre la narración misma.

Como sus vecinas, también la joven que vigila siente que nadie repara en ella, pero en su caso se trata de las personas de su familia con quienes convive. Sin embargo, reaparece un juego ambivalente: por un lado, busca sustraerse de las miradas de los otros a fin de preservar el mundo interior como construcción estética, por otro, aparece la necesidad de esa mirada para ser reconocida:

[...] me extrañaba la indiferencia que parecía rodearme. Nadie denotaba sorpresa al verme leyendo tantas horas en la sala, aunque todos conocían mi preferencia por leer acostada. Tampoco sabían que, en realidad, no leía, sino que vigilaba.

No recuerdo bien cómo pasaron esas dos semanas desde que las descubrí, pues, de lo contrario, quizá me hubiese asustado al pensar que nadie me molestaba, que yo no interesaba a nadie, y

que lo único que quedaba de mí era mi costumbre de vigilar la casa de enfrente y la forma en que no leía, porque a cada instante necesitaba levantar la vista para observarla. (15)

El acto mismo de simular la lectura, destinado inicialmente a desviar la atención de otras miradas sobre sí misma pierde sentido en esa preocupación por no ser percibida. La simulación aparece en forma más explícita en dos situaciones en las que se busca obtener información sobre esas tres mujeres. Primero, un encuentro casual con sus vecinas en el correo, la joven se entera de que ellas envían un telegrama y esperan respuesta. Desde ese momento, ella vigila la llegada del telegrama que logra interceptar engañando al mensajero. Luego de leer lo que dice, “Iré jueves tarde” (24), lo devuelve fingiendo que el mensajero lo dejó por error en su casa. Es de ese modo que se da a conocer a las mujeres como su vecina. Ellas nada sospechan; por el contrario le agradecen el gesto y le dan a entender que puede visitarlas cuando quiera. La joven, por su parte, demora esa visita hasta ese jueves por la tarde, cuando un hombre visita a las mujeres y una de ellas le devuelve un paquete de cartas. Ante esa escena que le toca presenciar desde su ventana, la joven tiene una reacción inesperada: “Entonces me desesperé y decidí intervenir” (39). Sale a la calle, espera que el hombre salga, lo intercepta y le pregunta si las mujeres están bien y si puede verlas. Él no le contesta inmediatamente, pero cuando ella le dice que vive enfrente y que sabía que lo esperaban, él le sugiere que las visite al día siguiente porque “Ha sido una entrevista muy penosa” (39-40). Y así es como un día después comienza una serie de visitas en las que toma contacto directo con las mujeres observadas. En una ocasión ella se ausenta por unos días para visitar a unos parientes y cuando vuelve, descubre con intenso dolor que la casa está cerrada, con las persianas bajas y con carteles que dicen “Se alquila”.

La narración entera está construida desde los rostros. Podríamos decir que “se narran rostros” cuyas historias se descubren o se inventan desde una mirada vigilante y atenta: “casi una hora permanecieron allí sentadas, mientras yo emprendía, difícilmente, la historia de sus caras” (12).

Hacia el final, cuando comprueba que las mujeres se han ido, sus rostros pasan a tener dimensión de retratos, y nada es igual: “¡Qué importaba un retrato contado...!” [...] “[yo] callaba lo que no era un retrato porque ni aun como retrato era posible relatarlo con tanto apremio” (112). La mirada dirigida a los rostros se vuelve sobre sí misma y transforma a quien mira imaginando. Aparece el temor a sentirse invadida por esos rostros que la obsesionan como “una manía de persecución –a la inversa [que] iría colmando mis días y mis noches hasta que todos me notaran cambiada” (27). Otra vez, como en AQM, aparece la ambivalencia entre el miedo y el deseo a cambiar y a que ese cambio sea percibido por los demás. Hacia el final de la novela ella no puede menos que sorprenderse de que los demás no hayan advertido ese proceso interior: “Pero ninguno advirtió nada –estaba segura— [...] Mientras yo las miraba nadie notó nada. ¡Era casi milagroso! Nadie advirtió nada. Eso significaba que tampoco advertieron mi manera de vigilar la casa de enfrente” (113). La relación que la mirada establece con esos rostros se torna en reconocimiento de sí misma cuando descubre –en la escena del correo—que una de las mujeres tiene su propia voz:

“No me daré vuelta –pensé-, no debo darme vuelta, no puedo darme vuelta para averiguar quién usa mi voz, o si yo soy otra persona, o si yo no soy yo y estoy equivocada y quiero enviar un telegrama en vez de esperar.” [...] Recogí las monedas sin saber hacia qué lado dirigirme para no toparme con mi voz, la voz mía, yo, repetida. Recuerdo haber pensado que nadie puede reconocer su voz ni oír cómo es su propia voz para los demás, pero eso debí pensarlo a la ligera, porque debía darme vuelta o irme. Y si era imposible reconocer su propia voz, ¿cómo podían equivocarse mi piel, mis nervios, cuando no esperaban un miedo de esa clase? (20-21)

Entonces tendría que estallar en llanto o morirme de miedo, porque significaría que yo persistía en otra voz, que otra voz me llevaba por calles desconocidas, por muertos sin retratos [...] (21)

Lo más valiente sería decir algo para que la otra voz se diera cuenta y no creyese que era la única. Yo también poseía esa voz que me pareció más bien hermosa. Quizás existieran voces

idénticas que solo se encontraban una vez, pero yo estaba persuadida de que no era posible reconocerla [...] (21)

Ya no se trata de su mirada dirigida hacia las demás; ahora es su propia voz la que ella escucha de manera inexplicable, pero con la certeza de que así es. Es su propio cuerpo quien lo entiende cuando siente miedo a ser otra persona que se lance por calles desconocidas. Después de escucharse en esa voz, siente que su vida queda “atada a esas personas en la sala” (22) El juego de miradas se convierte en juego de espejos que se repiten con las miradas que ella imagina sobre sí:

“Tendrá un dolor oculto”, dirían algunos, al verme cerrar un libro sin señalar la página. “Será la edad”, murmurarían otros, mientras las tres caras se instalaban adentro de la mía, habituándose a extrañas conversaciones, marcando para siempre ese invierno de mis diecisiete años. [...]

“¿Será que quiere parecerse a algo?”

Pero todavía no era posible parecerse a tres rostros, a una avenida de álamos, a una casa sobre fondo amarillo. Ellas eran las propietarias de ese parecido y yo no quería parecerme a ellas ni a sus parecidos. Prefería que mi voz no se asemejara a la de una persona que oculta algo. Tampoco me era posible asegurar si ocultaba algo o si mi voz podía reconocerse en la suya. (27)

La joven oscila en su deseo de parecerse a ellas: “y yo procuraba parecerme a ellas aunque sabía que, para conseguirlo, era preciso conocerlas más” (94) o bien lo contrario: “porque yo no quería ser como ellas” (73). Ese “conocerlas” poco tiene que ver con el conocimiento de las personas reales que viven enfrente de su casa, puesto que lo que la preocupa es la construcción de esa imagen interior como proceso creativo, y eso requiere dedicar “el tiempo que fuese necesario, a vigilarlas”(12). Finalmente, después de escucharse en la voz de la otra siente que ya no basta con seguir mirándolas, y se decide a visitarlas. Surge entonces el temor a cualquier cosa que pueda interponerse entre ellas y su manera de mirarlas “destruyendo lo empezado, lo apenas empezado” (41). Mientras tanto, antes del encuentro temido permanecen “invariables y queridas”:

Dejé pasar un momento para seguir queriéndolas, como despidiéndome de quererlas antes de que sucediera un cambio; queriéndolas solamente, sin necesidad de mirarlas, de hurgar en sus pasados: despidiéndome de sus caras puntuales, aprendidas de memoria, tan dispuestas a aceptar los diversos destinos que yo les atribuía desde la ventana de mi casa, menos ese jueves prometido, embarullado de apuro y de odio. (25)

En uno de sus encuentros con las mujeres, la joven advierte en ellas sólo los gestos acostumbrados, como si hubieran perdido espontaneidad y permanecieran inalterables, y entonces llega a dudar si realmente ella está en esa sala con sus vecinas o si las está percibiendo desde su ventana. Comienza a imaginar que también ellas se vigilan a sí mismas para evitar cualquier cambio que las afecte:

[h]ubiese querido gritarles que no era posible vigilarse tanto, que para eso bastaba yo, y que la muerte siempre llega cuando menos se la espera. Pero sabía que no se morirían y que mis palabras serían acogidas con una sonrisa lastimada. [...] Pero yo ignoraba si se vigilaban o si esperaban algo. (50)

Una vez más, no se sabe bien si se trata de esperar un cambio que no se produce o de temer que se produzca. Siempre la mirada vigila ese momento, en que se produce algún cambio y fragmenta la realidad en imágenes visuales a las que se vuelve una y otra vez en busca de nuevos matices. Francine Masiello señala en la prosa de Lange, el empleo de “la repetición como modo de disgregar la unidad temporal” (820):

La sustitución y el desdoblamiento sirven para prolongar el tiempo, para repetir momentos únicos y abrir la singularidad del acontecimiento narrado. En general, esta actividad narrativa corresponde a una voluntad de fragmentar el estilo lineal, a la vez que subraya las técnicas que engendran la fragmentación. (820)

Esto se advierte claramente tanto en PS como en LDR. En esta segunda novela, la matriz narrativa se constituye en torno a dos enormes retratos de familia ubicados frente a un gran espejo que los refleja en el comedor de una casa donde vive una abuela viuda con su nieta y su

cuñada. Ambas fotografías son casi iguales, aparecen las mismas personas y fueron tomadas, años atrás, el mismo día con diferencia de minutos: “Nosotros los llamábamos el primer retrato y el segundo” (17). Una mirada atenta logra descubrir las diferencias que existen entre uno y otro. También aquí hay una joven que “vigila”: Marta, la nieta predilecta, que vive con su abuela desde hace dos años. Ella no aparece en los retratos, de modo que es “la única que puede mirarlos desde afuera” (7). Tampoco aparece Teresa “pero ella no pertenecía a la familia, aunque fuese la esposa de Juan” (21). Desde esa mirada de la nieta se construye la narración. Señala Masiello: “[d]e tanto estudiar los retratos, la protagonista llega a insólitas conclusiones sobre la estructura del poder familiar y el significado de la historia conocida” (“Texto, ley, transgresión” 820).

Semana a semana, varias de las personas retratadas visitan a la abuela y se reúnen a comer con ella y con la nieta, rodeados por los retratos y por el espejo que refleja a unos y a otros. Hay tres personas que aparecen en los retratos y no en la mesa: el abuelo muerto, su hermana Elena que vive en esa misma casa pero recluida en su cuarto, y un tal Daniel, por aquel entonces amigo de la familia. A la protagonista la incomodan menos esas ausencias que la presencia de Teresa de cuya cara dice que “era la que menos falta me hacía” (24). Además, de Teresa provienen comentarios mordaces acerca de los retratos que ponen en estado de alerta a la abuela quien demanda cierta ayuda imprecisa de su nieta, ayuda que al parecer consiste en vigilar cualquier cambio que se produzca. Ocurre que “una parte, al menos, del pasado había empezado a estremecerse, a darse vuelta y ocupar más sitio, hasta en la voz que pedía el salero o un trozo de pan” (32). Esto comienza a ocurrir unos tres o cuatro meses antes de la muerte de la abuela que acontece al final de la novela. La mirada vigilante de la nieta está atenta a cualquier cambio que se produzca en ese lugar donde las imágenes de los rostros aparecen multiplicadas:

Si yo miraba hacia el espejo en seguida de contemplar los retratos, podía advertir cómo entraban en él las personas que rodeaban la mesa y que eran casi idénticas a sus retratos. Nadie me hubiese creído, pero yo podría afirmar que los rostros de la mesa entraban en el espejo un segundo –una fracción de segundo—después de los retratos. [...] Pero un extraño no podía captar la diferencia. [...] y ya como algo definitivo, pasible de suscitar cualquier desenlace, estaba el espejo inmutable y acostumbrado. Pero era allí, sin embargo, donde se producía la confusión, porque si yo advertía un cambio en el espejo, ello no significaba que sucediese en los retratos, sino entre las personas sentadas a la mesa, y, como siempre se las veía al borde de los retratos y entrando al espejo casi al mismo tiempo, resultaba difícil explicar cualquier aprensión que comenzara en el espejo y no se relacionara con los retratos, u olvidar los retratos porque alguien realizaba algo insólito o pronunciaba una frase misteriosa que no se advertía mayormente en el espejo pero sí en los retratos. (41-42)

Mi tarea –si es que mi abuela insistía- se reducía a contemplar el ininterrumpido movimiento de sus caras y retener cualquier cambio. Para ello era imprescindible no obsesionarme. (46-47)

Son varios los puntos de contacto con PS. Por ejemplo, este temor a que la vigilancia de esas caras se convierta en obsesión (PS 27). En otra parte se dice: “Sus rostros podían perseguirme hasta que me enfermara de una enfermedad desconocida que provenía de vigilar tres caras, y nadie advertiría mi transformación hasta que el médico aconsejara, demasiado tarde: ‘Necesita un cambio’” (PS 32). También en LDR se habla de relatar rostros, más que de describirlos, como si el tiempo estuviera cifrado en ellos:

[...] porque unas caras relatadas por mí cumplían una trayectoria que yo le describía a medias, o porque le adelantaba una atmósfera que mi abuela y yo vivíamos con tanta naturalidad que no resultaría extraño si yo comentara: --Anoche miré el espejo y, en el primer momento, me pareció que los retratos se habían movido (45-46)

Entonces tenía la certidumbre de que tantas caras en una, simultáneas y desiguales, me impedirían volver porque preferiría mi cara sola, transportable, sin complicaciones, que entraba fácilmente en cualquier espejo, para seguirme, sin un desgarrón, no bien yo me marchara, y que era yo, yo, en ese preciso instante, sin pasado visible, a solas con mi cara. (43-44)

La protagonista puede llegar a verse reflejada en el espejo del comedor, pero no en su cuarto. Imagina que alguien le dice: “Eres la única que no tiene espejo, y no solamente espejo, ni siquiera un retrato...” (12). Antes de morir, la abuela ya convalesciente, hace retirar el segundo retrato del comedor, y con él desaparece una mirada: la que Daniel dirigía hacia ella, cuya mano ya no estaba sobre el brazo de su marido como en el primer retrato. La escena, detrás de la cual no parece haber ocurrido nada trascendente, se había prestado a diversas interpretaciones reconstruidas desde las insinuaciones de Teresa y la ausencia injustificada de Elena en el comedor familiar. Por su parte, así entiende la nieta la decisión de su abuela de retirar el segundo retrato: “Acaso era su respuesta definitiva para impedir la constante reconstrucción de una tarde que nunca necesitó ocultar. Sería posible que sólo entonces ella también descubriera en la mirada algo que jamás presintió” (168). La novela concluye con una escena en que la nieta encuentra a la abuela inmóvil en su lecho, y comprueba que está muerta cuando aproxima un espejo a su boca: “el espejo significaba la señal definitiva” (195). La última frase lo dice todo: “Esa noche su rostro se quedó dentro de un espejo para siempre” (196).

Si bien precede a las tres novelas analizadas, he preferido dejar para el final CI, el libro que marca un cambio de rumbo en la escritura de Lange. Dice Sylvia Molloy:

[...] por fin encontró en sus recuerdos de infancia el impulso para una poética que llevaría a la práctica con éxito en sus obras posteriores. Toma de sus recuerdos actitudes distintivas de la niña que fue —necesidad de espiar, atracción por lo visualmente perturbador, acumulación de imágenes inconexas, experimentación con el lenguaje, ritualización de lo cotidiano—y las aprovecha para expresarse como la escritora que es. *Cuadernos de infancia* es lugar de experimentación narrativa. (Molloy, “Juego de recortes” 178)

Ya hemos visto de qué manera Lange traduce estas “actitudes” en técnicas narrativas no exentas de una visión poética. La imagen del poema ultraísta reaparece en CI, exploración narrativa

construida desde el fragmento, la repetición y la mirada. Sostiene Molloy que al espiar con pasión la propia infancia, “el yo de la niña es como una cámara móvil que lo capta todo, siempre dispuesta a espiar rarezas, subyugada y repelida por lo estafalario” (174). Molloy destaca que en tanto evocación de la niñez constituye “una variante diferente, más experimental y menos frecuente en Hispanoamérica del relato de infancia” (169). Siguiendo a Edward Said, lo define como “texto inicial” porque es “el relato de un nuevo comienzo y, a la vez, su práctica” (Molloy 178).

Las escasas referencias temporales proveen un marco general pero los recuerdos se suceden sin un orden aparente, con lo cual es difícil hablar de una cronología. Lo que sí hay es un desplazamiento temporal y espacial: de Buenos Aires a Mendoza (así comienza el libro, en medio de un viaje familiar) y el camino inverso, cinco años después, cuando muere el padre y la madre con sus siete hijos regresa a Buenos Aires. Son seis hermanas y un varón. En Buenos Aires muere la menor, Esthercita, de cuatro años. Hay también recuerdos de los primeros años de adolescencia, cuando la niña ya comienza a escribir sus primeros poemas (134). En otras escenas aparece la futura oradora que en sus actitudes declamatorias anticipa aquellos discursos cargados de humor e irreverencia que pronunciaría en tantos banquetes vanguardistas, y que también forman parte de su producción (*Estimados congéneres*). Así se describe la oradora adolescente:

A los catorce años, uno de mis pasatiempos predilectos fue gritar desaforadamente, y cuando ya no podía más, reírme, reírme despacito al comienzo e ir en aumento hasta que las carcajadas resonaran en toda la cuadra. [...]

Otras veces me ponía un chambergo de hombre y, envuelta en un poncho, trepaba al techo de la cocina [...] y después de arrojar algunos ladrillos sobre las chapas para atraer la atención de los vecinos, iniciaba mis discursos.

Inmediatamente de vociferar dos o tres palabras en distintos idiomas, llamaba a todos los vecinos por sus nombres, con una voz estentórea [...] mi voz y mi gesticulación adquirirían tal énfasis que

mis gritos terminaban por rebotar contra las puertas, contra los vidrios de las ventanas, contra los techos de cinc.

A veces inquisitiva, otras, irónica [...]. Si algún vecino incurría en la tentación de desaprobarme o de aplaudir, arreciaban los insultos, mi insuficiencia políglota, mi gesticulación arbitraria, los golpes contra las chapas de cinc.

[...] para comenzar, después de un momento, la segunda parte de mi programa. Una risa apenas perceptible se iba transformando, paulatinamente y sin alterar mi seriedad, en una carcajada seca como un estampido, a la que sucedían otras cuya precipitación me obliga, hoy mismo, a sonreír.

Envuelta en el poncho, la cara enrojecida, el chambergo echado sobre los ojos, proseguía imperturbable esa tarea que, por lo general, duraba más de una hora, hasta que, ya sin voz, descendía muy seria y me encerraba en mi cuarto. (CI 173-74)

Como vemos, la escena poco tiene que ver con las novelas analizadas previamente, aunque sí con otra faceta de Lange compartida con su esposo, Oliverio Girondo, con quien participa activamente de diferentes eventos que tendían a la desacralización del arte²⁸. Sylvia Molloy aporta algunos elementos de análisis que merecen ser tomados en cuenta. Por un lado, estos recuerdos de infancia deben considerarse “dentro de la ficción del propio autor. Sirven a menudo como pre-textos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona aquí como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (Molloy 170). El empleo de coordenadas espacio-temporales poco precisas para “ordenar” sus recuerdos de infancia nos muestra que “en este espacio menos físico que enunciativo, Lange inscribe su yo” (173)²⁹. Finalmente, como advierte Molloy, a pesar de los premios recibidos y de ser reconocido como “relato autobiográfico poético”, CI no mereció una valoración por lo que en sí mismo tenía de experimental a nivel

²⁸ Ambos adherían al “precepto vanguardista de reintegrar el arte a la praxis de la vida” (Molloy 170). Véase nota 11 en este capítulo, y también: “Norah Lange: Presencia desmonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina” de Naomi Lindstrom.

²⁹ Algo que remite directamente a los discursos de doble voz (Genovese) y a la aracnología (Miller).

narrativo, ni por sus conexiones con el ultraísmo o con el surrealismo, debido, sin duda, a interpretaciones condescendientes (179):

La favorable acogida de *Cuadernos de infancia* bien puede haberse debido a la política cultural más que a los méritos reales del libro: fue intento, poco sutil por cierto, de amansar a la excéntrica y un tanto escandalosa Lange y colocarla en un sitio más respetable. Al fin, para los críticos, *Cuadernos de infancia* ubicaba a Lange en terreno más adecuado a la sensibilidad femenina; al fin, narraba una historia “segura”, la de la infancia, alejándose de los temas espinosos (casi siempre de tipo sexual) que anteriormente habían provocado hostilidad. (Molloy “Juego de recortes” 178-79)

Entonces, por encima de las interpretaciones condescendientes de sus *estimados congéneres* (como Lange los nombra en sus discursos), la memoria de esa infancia se exhibe como construcción literaria y en este sentido la infancia es memoria activa, es una forma de percibir el mundo. Agrega por su parte, Legaz:

En este universo la operación de recordar es necesaria para continuar —a la manera rilkeana— la propia infancia no acabada. Ni Lange ni Rilke la conciben como un estadio pasado y lejano al que el adulto se liga por una especial nostalgia, posee una esencia atemporal de la que nadie debería desprenderse. (Legaz 152)

Para terminar, creo que esa etapa diferente que se inicia con CI debe leerse en relación con las políticas culturales vigentes que no aprobaron sus dos primeras novelas. Lange “entendió” el mensaje y comenzó a perfeccionar su prosa dentro de un imaginario permitido: “por fin encontró en sus recuerdos de infancia el impulso para una poética que llevaría a la práctica con éxito en sus obras posteriores” (Molloy 178). En este sentido, AQM, PS y LDR también constituyen historias “seguras”, puesto que las referencias a la sexualidad y al deseo nunca se hacen del todo explícitas y resultan más bien ambiguas. Si el cuerpo se hace presente es de una manera velada y su irrupción a nivel de escritura implica necesariamente fragmentación, por la relación problemática que se establece entre el cuerpo femenino y un orden del discurso eminentemente

logocéntrico. Algo diferente ocurre con VV y con CDTM, que analizaré como descentramientos en el capítulo siguiente.

1.4 MARÍA LUISA BOMBAL

Durante los años que vive en Buenos Aires, Bombal publica sus dos novelas *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938). La narradora protagonista de *La última niebla* (LUN), cuyo nombre nunca se revela, es una mujer joven casada con su primo Daniel, un hombre que no la ama y con quien, al parecer, habría aceptado casarse sólo para no enfrentar la presión social que representaba permanecer soltera. Daniel, por su parte, sigue enamorado de su primera esposa muerta tres meses después de su boda, y sufre a causa de eso. Con una paciencia infinita, esta segunda esposa intenta comprender su dolor, pero con el tiempo su indiferencia hacia ella y las diversas formas en que la humilla hieren su sensibilidad. No obstante, acepta resignada su suerte y se refugia en un mundo onírico que parece compensar su deseo insatisfecho. Al mismo tiempo, admira a otra mujer de la familia, Regina, que en idéntica situación se burla de la legalidad matrimonial y tiene un amante. Finalmente, en una escena enmarcada por la niebla, la protagonista relatará un encuentro amoroso que ella misma tiene con un desconocido, de quien se enamora, con la ilusión de volver a verlo. En esa espera voluptuosa, se sumerge en sensaciones y emociones nunca antes experimentadas. Sin embargo, cuando finalmente relata su experiencia con el desconocido a Daniel, éste niega toda realidad posible al encuentro y trata de demostrarle que se trata de una alucinación, de algo que sólo existe en su imaginación. Esta revelación destruye su felicidad. A ello se suma el intento de suicidio de Regina, y aun cuando

ella parece querer correr la misma suerte, el final de la novela revela que continuará viva —o más bien muerta en vida—envejeciendo junto a un esposo que no la ama.

Ana María, la narradora protagonista de LA, es una mujer muerta que recuerda diferentes momentos de su vida mientras su familia y sus amigos desfilan frente a su ataúd para velar su cuerpo, antes de enterrarlo. Desde esa perspectiva construye la narración y desde esa muerte afloran sus deseos pasados, presentes y/o futuros, indistintamente. Al mismo tiempo, desde un cuerpo que acepta su naturaleza corruptible, la amortajada vuelve a conectarse (y a integrarse) a la vida natural. Ciertamente, este lugar de enunciación de la amortajada resulta difícil de precisar y es de algún modo fantasmático: una muerta narra su historia *mientras* está muerta. Veremos que algo similar aparece en *La mujer desnuda* de Armonía Somers, donde no sólo se narran las posibles muertes, sino también sucesivos renacimientos. Dice Bombal en una entrevista: “Yo creo que hay dos muertes, la primera, que significa comprender, y una segunda muerte que a los seres humanos nos está vedado comprender. Eso lo he creído siempre (enfática)” (339). Podría entenderse que esa primera muerte “que significa comprender” remite a muertes y nacimientos en el lenguaje, o si se quiere a “muertes discursivas”. Habría una búsqueda de identidad diferente a la que aparece prefijada por un lenguaje logocéntrico. Podríamos pensar en dos instancias de la subjetividad femenina que se despliegan en la escritura: una autorreflexiva, calificada a veces como psicologista, lírica. Y al mismo tiempo un dislocamiento que pone en tensión la escritura. Acerca de la primera instancia, encuentro pertinente una caracterización que hace Paula Smith Allen en *Metamorphosis and the Emergence of the Feminine*: “The feminine quest narrative is self-referencing because of the necessity for self-examination, and it is reflexive because of the writer’s desire to export the image she has of her own identity into the language field of her culture” (Allen 2). En relación con la segunda, creo que se aproxima a lo que Sylvia Molloy

describe como una dislocación del ser, frecuente en textos de autoras latinoamericanas: “[This] dislocation of being –more specifically, a *dislocation in order to be*– that could well be the main impulse behind their writing. One is (and one writes) elsewhere, in a *different* place, a place where the female subject chooses to relocate in order to represent itself anew” (“Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration” 107)³⁰.

Paula Smith Allen examina la obra de varias autoras para ver de qué manera alegorizan en su narrativa no sólo el aislamiento impuesto a la expresión femenina sino el modo en que lo enfrentan y buscan salir de él (39). Dice Allen: “Under the deceiving guise of a ‘woman’s’ novel of romance, Bombal embodies in her text the vision of what Hernán Vidal has termed *la feminidad enajenada* (alienated femininity)” (39). En su estudio, Allen analiza de qué modo Bombal y otras autoras enfrentan esta sobredeterminación de lo femenino al buscar abrirse paso con una voz propia en un lenguaje masculinizado. Esa búsqueda implica en sí misma una transformación que Allen explica con una imagen muy sugerente: la crisálida (*cocoon*):

The stage in feminine awareness that corresponds to the larval stage in insect metamorphosis is prehistorical: unconscious. [...] This form is *ahistorical* in terms of her own memory. Therefore, the prehistorical existence of the feminine corresponds to the *larval state* in metamorphosis. [...] The quest to discover this past requires an inner regression –the journey must take place inside the confines of her existence just as metamorphosis takes place inside the cocoon. The internal nature of the quest may explain why many women writers place the quest of Psyche within the motif of metamorphosis. By doing so, they maintain that the voice of the feminine, constituted in the story they tell, must begin with an inner quest for the feminine.

³⁰ Afirma Molloy: “Any consideration of women writers in Latin America must take into account that the very term *woman writer* refers to an unstable reality, one that, even now, is not accepted without qualifications. [...] In the case of Latin America, the literary specificity claimed by the writer is not dissociated, as is frequently the case in the highly compartmentalized literary establishment of countries such as the United States, from a broad intellectual reflection and a critical practice that exceed reductionist views of “the literary”. [...] In this context, then, to speak of a woman writer is in a way to postulate an antinomy: a subject, traditionally perceived as being ‘private’ and devoid of authority, appears endowed with intellectual power within the public sphere” (108).

The feminine is prehistoric to memory because its existence has not been retained in language. Therefore, the language of the outer world excludes the feminine. The journey of the questor (the author and her protagonist are on a dual quest in a reflexive quest narrative) takes place within a cocoon or seedcoat of language that shuts her out of the masculine economy of the outer world. The journey is initiated by some experience that activates within the questor an instinctual call from her unconscious. The questor regresses to a time that is primal to her existence, her larval state in terms of the motif. (4-5)

Este enfoque adoptado por Allen permite comprender mejor cómo muchas autoras han elegido relacionarse con las convenciones estéticas y sociales y de qué manera las problematizan. Entiendo que esta valoración resulta indispensable para entender de qué modo estas escritoras se las han ingeniado para escribir apropiándose de modelos existentes tenidos por prestigiosos, pero insuficientes para dar cuenta de la particular experiencia de las mujeres, a las que sencillamente expulsan o incorporan como metáfora de otra cosa: son ángeles, demonios, monstruos, locas, fantasmas, en una palabra, lo irracional:

[...] the recasting of the feminine image is dependent on an escape from the current socially constructed image of “woman.” That escape is constituted through the erasure of boundaries socially construed to create “meaning.” The erasure of such boundaries is a dissolution of one’s perceived image –a meltdown of one’s socially defined role. The boundaries in a masculine-based society are established by language, and to leave one’s form is to relinquish the markers from which we derive our social orientation. A surrender of form, then, brings the questor to disorientation, but that formless state serves as the *prima materia* for the casting of a new identity. (16-17)

En este sentido lo que importa es rescatar las innovaciones formales de estas autoras –tanto Lange como Bombal-- que exploran el imaginario femenino “permitido” por las convenciones pero sin renunciar a su propia voz. Un estudio de cuáles han sido las innovaciones formales en la narrativa de María Luisa Bombal implica asimismo una revaloración de su aporte a la narrativa latinoamericana. Son varios los aspectos a tener en cuenta y la forma en que voy a presentarlos es la siguiente: examino cómo desde este lugar de enunciación “fantasmático” se vislumbra esa

“incertidumbre de lo real” de la que es incapaz de dar cuenta una razón monológica y descorporeizada. En gran medida, la transformación de esa narrativa es explicable desde la perspectiva poética utilizada por la autora. Examinó esa perspectiva desde dos enfoques: por un lado, el estudio de Celeste Kostopulos-Cooperman, *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal* (1988), y por otro, *Le récit fantastique (La poétique de l’incertain)* (1974) de Irene Bèssiere. Para Bèssiere no basta con relacionar el imaginario fantástico con el inconsciente si separamos fondo y forma (como lo hace Todorov), por el contrario, habría que pensar el lugar de lo fantástico como reconocimiento de lo imaginario (243). Podemos decir, entonces, que ya no se trata de plantear lo fantástico como oposición racional-irracional, natural-sobrenatural, sino más bien como una exploración que va de lo real a lo imaginario³¹. Otra teórica, Rosie Jackson, explica lo fantástico “a partir de la disolución o la destrucción de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico. Se rechazan las categorías de lo ‘real’ y sus unidades” (149). En esta crítica al realismo, Bombal se revela como una de sus iniciadoras dentro de la narrativa latinoamericana. Hay, además, otro aspecto que me interesa analizar y es la intertextualidad de las novelas de Bombal con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Si bien la obra de Bombal precede a la de Rulfo, su reconocimiento es posterior. Según creo, esto se debe, una vez más, a condicionamientos de género que subyacen a la recepción crítica y que han impedido ver con claridad este aporte sustancial de una autora latinoamericana a una producción narrativa eminentemente reconocida como masculina.

Cuenta María Luisa Bombal que escribió LUN en la cocina de la casa que tenía en Buenos Aires su amigo, Pablo Neruda, mientras él escribía su *Residencia en la tierra* (Obras Completas 420).

³¹ Dice Bèssiere: “Le fantastique ne résulte pas d’un partage simple de la psyche entre raison et imagination, libération de l’une et contrainte de l’autre, mais de la polyvalence des signes intellectuels et culturels, qu’il s’attache précisément à figurer”(60). Y en otra parte: “Toute perception esthétique est aussi fantastique” (243).

También fue muy amiga de Jorge Luis Borges: “[c]on Borges paseábamos por el riachuelo, él me contaba lo que escribía y yo le contaba lo que escribía. Una tarde le hablé de *La amortajada* y me dijo que ésa era una novela imposible de escribir porque se mezclaba lo realista y lo sobrenatural, pero no le hice caso y seguí escribiendo” (331, énfasis mío)³². La misma anécdota es referida por Borges, luego de publicada *LA*, en una crítica aparecida en *Sur*. Allí reconoce la resolución poética de esta novela a la que describe como “libro de triste magia, libro deliberadamente *surané* [sic]” (81). Magia o mágico en este contexto puede entenderse en el sentido de “fantástico” y hago esta aclaración por dos razones. En primer lugar, ése es el sentido que puede atribuirse a la palabra tal como Borges mismo la emplea en su ensayo de 1932 “El discurso narrativo y la magia” en el que anticipa las bases de su poética futura, pero donde todavía “lo mágico” o “lo fantástico” incluye también una aproximación a lo sobrenatural, algo de lo que paulatinamente Borges se va distanciando hasta postular, ya de manera definitiva, en su prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940): “fantástico pero no sobrenatural”(44). En otras palabras, no sobrenatural sino imposible, idea a la que Borges volverá una y otra vez en los años que siguen³³. En segundo lugar, la elección de un asunto tan

³² Adriana Méndez-Rodenas toma el artículo de Borges referido a *La amortajada* para contrastar esta recepción crítica con la que Carlos Blanco Aguinaga y Joseph Sommers hacen de *Pedro Páramo*: “In contrast to Bombal, who was chastised for her effort to name the unimaginable, the Mexican Juan Rulfo was praised for daring to write another ‘impossible’ novel, his highly acclaimed *Pedro Páramo* (1955). In fact, many critics have pointed out Rulfo’s extraordinary ability to conjure in his fiction an uneasy balance between life and death, portrayed as a sustained narrative ambivalence between the real and the fantastic. Both Carlos Blanco Aguinaga and Joseph Sommers have described *Pedro Páramo*’s two-part narrative structure...Neither critic points out an inherent contradiction between the real and supernatural realms, as did Borges in the case of *La amortajada*; rather they both reconcile this apparent tension by acknowledging Rulfo’s ability to situate the reader within the tenuous border zone between life and death”. (105, énfasis mío).

³³ La nota sobre *La amortajada* fue publicada en *Sur* en 1938. “Magia” o “mágico” en este contexto puede entenderse en el sentido de fantástico. Así emplea Borges el término en “El discurso narrativo y la magia” (1932) donde todavía lo mágico o lo fantástico incluye una aproximación a lo sobrenatural, algo de lo que Borges se irá distanciando paulatinamente al elaborar su propia poética y que enuncia como “fantástico pero no sobrenatural” en su prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Emir Rodríguez Monegal ya ha destacado la importancia del ensayo de 1932 que junto con su prólogo a la novela de Bioy anticipan las bases de su propia

sobrenatural como puede serlo las reflexiones de una difunta es “deliberadamente *surannée*” porque parece estar más cerca de los relatos fantásticos del siglo XIX que de la nueva modalidad surgida en el XX, con Borges a la cabeza y ya alejada de toda psicología. En esa tendencia que algunos denominan “neofantástico”, aparece la superación del elemento sobrenatural como tema y recurso. Por el contrario, me interesa explorar esa aproximación a lo fantástico tal como surge durante el siglo XIX, para ver cómo se conecta con la narrativa de Bombal.

Cuando Amado Alonso se refiere a *LMD*, el término empleado para caracterizarla es “fantasístico”, concretamente el “modo pasional-fantasístico de vivir” (31) de la protagonista, un modo percibido, claro está, como eminentemente femenino. Esa atmósfera de ensoñación —entre sueño y realidad— “le da un mundo conscientemente provisional tejido de recuerdos y esperanzas” (26). A nivel expresivo, el resultado es cierto “ritmo susurrante”³⁴:

Un eficaz elemento expresivo de este halo sentimental y fantasístico y del peculiar modo emocional es el ritmo, un ritmo leve, nunca cantado ni declamado [. . .]; más bien es un ritmo susurrante que casi se ignora a sí mismo y que resulta de la arquitectura muy simple de las frases y del equilibrado valor literario de sus elementos. (32)

Recordemos que durante el siglo XIX surge el fantástico como lugar de lo irracional y del mismo modo también queda instituido que “el lugar de la mujer es en sí mismo irracional y extraño” (Gilbert y Gubar 84). En este sentido, es posible pensar lo fantástico como la crítica de una razón monológica centrada en un “‘ego’ unificado y estable” (Jackson 146), que se ve amenazada por esa alteridad que está dentro del ‘uno mismo’ y que encuentra resistencia para ser aceptada:

poética, con los que habrá de contribuir “a preparar la recepción de las ficciones que ya en 1933 empieza a publicar en el periódico *Crítica*, de Buenos Aires, y que en 1935 recoge en *Historia universal de la infamia*” (178-79). No debería sorprendernos, entonces, que Borges no profundice mucho más su análisis de la novela de Bombal, porque eso implicaría explorar una problematización de lo fantástico diferente a la de su propia poética, elaborada precisamente en esos años.

³⁴ Recordemos también la importancia de los murmullos y las voces susurrantes en *Pedro Páramo*, voces que no se sabe de dónde surgen.

Desde un mundo racional, “monológico”, la alteridad sólo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo “loco”, lo “malo”. [...] Lo “otro” expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa –como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro--. (Jackson 144)

La duplicidad como característica de lo siniestro es considerada también por Freud en su célebre ensayo “Das Unheimliche” (1919). Pero cuando Bèssiere sostiene: “no tenemos que asimilar lo fantástico con lo irracional” (28), es porque lo fantástico pone en evidencia y cuestiona los límites de la razón humana entendida como formas posibles de racionalidad, que es algo muy distinto³⁵. Como explica Rosie Jackson:

Lo fantástico ha sido postergado de forma constante por parte de los críticos, que lo han considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadoras de la literatura ‘realista’. [...] Su implícita aceptación como lo bárbaro y lo no humano ha exiliado a lo fantástico en los límites de la cultura literaria [...] (142)

[...] lo fantástico puede verse como un arte de la separación, que se resiste a la compartimentación, que abre estructuras que categorizan la experiencia en nombre de una ‘realidad humana’. Al llamar la atención sobre la naturaleza relativa de estas categorías, lo fantástico se orienta hacia un desmantelamiento de lo ‘real’. (146, énfasis mío)

En este sentido, valdría la pena considerar de qué modo esa “realidad humana” percibida desde una razón monológica excluye de sí misma la experiencia femenina por lo que en sí misma pueda tener de dialógica y prefiere enmarcarla dentro de lo irracional. Ya hemos visto cómo en el caso de Bombal, Celeste Kostópulos analiza el modo en que la perspectiva poética de la autora incide en su narrativa para transformarla sustancialmente. Reconoce también que las heroínas de

³⁵ Es evidente el interés de Bèssiere en el arraigo cultural de lo fantástico; eso explica que encuentre débiles aquellas formalizaciones que pretenden separar fondo y forma, excluyendo el contenido semántico de lo fantástico (como Todorov) limitándolo a “una serie temática [que] se reduce a una enumeración de imágenes, tenidas ya sea por fantasías del artista, ya sea por los signos de un ‘surreal’ manifiesto” (trad. Roas 83-84).

Bombal no logran superar la dualidad entre lo que podría denominarse (de manera problemática) mundo interior y mundo exterior para alcanzar una autonomía plena frente al orden patriarcal, por lo que sus vidas parecen limitarse a una repetición de imágenes arquetípicas de lo femenino. Sin embargo, advierte Kostópulos, esta dualidad es resuelta a nivel formal. Algo perturba ese espejo en el que se miran y es la coexistencia de lo monstruoso y lo angélico, algo que desde su mundo interior perciben de sí mismas y que los demás no (Kostópulos 70-72)³⁶. Ya hemos visto de qué manera esto también se hace presente en las novelas de Lange.

Volviendo a esa “primera muerte” de la que habla Bombal significa comprender los propios límites, empezando por los corporales que no encuentran cabida dentro de una razón monológica descorporeizada que se erige en sí misma como *invulnerable*. Los deseos de Ana María, Susana San Juan y la protagonista de LUN sólo se “comprenden” desde la muerte o desde la locura; desde lo irracional se convierten en mujeres que “no son de este mundo”.

No son pocos los estudios críticos sobre la novela de Rulfo que reconocen un lugar clave al personaje de Susana San Juan. Él mismo dice en una entrevista: “[e]s un personaje que a mí me gustaba mucho y a quien le había dado mucha importancia, no sólo en el texto. En el libro tenía la mayor parte, las tres cuartas partes, pero lo tuve que cortar” (*Toda la obra* 453). Creo que es en torno a este personaje donde aparecen más claramente algunas marcas de intertextualidad con la obra de Bombal, en especial *LA*. En ambas novelas, el ruido de la lluvia en la noche enmarca esa escena en que una mujer yace en su lecho percibiendo lo que la rodea desde una zona intermedia entre la vida y la muerte. Ana María ya ha muerto, y aunque Susana San Juan todavía no, de ella se habla como de “[u]na mujer que no era de este mundo” (287). La luz de los cirios que velan a Ana María se convierten en la llama parpadeante de una lámpara que Susana San

³⁶ Kostópulos analiza no sólo las novelas de Bombal sino también algunos relatos, como por ejemplo “Las islas nuevas”.

Juan vislumbra desde el lecho donde finalmente muere: “Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas” (289). Luz que se percibe a medias, entrecerrando los ojos:

Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas. A la llama de los altos cirios. . . (Bombal 96)

Al través de sus párpados cerrados entrevé la llama de la luz (...) Entreabre los ojos. Mira (...) detrás de la lluvia de sus pestañas. (Rulfo 270)

Poco antes de morir, ambas mujeres son asistidas por un sacerdote que no es del todo bien recibido y a quien se le sugiere retirarse para volver más tarde o al día siguiente. Tanto el padre Carlos como el padre Rentería se muestran preocupados ante esta indiferencia que las moribundas manifiestan frente al auxilio espiritual ofrecido en el instante agónico. En ambos casos, el sacerdote duda (sin atreverse a admitir que no sea así) que haya habido un arrepentimiento real de las mujeres quienes, en realidad, no parecen muy convencidas de que el paraíso exista después de la muerte. Por el contrario, en algún momento de sus vidas, ante el amor que se les niega, ambas se revelan contra un dios que se muestra indiferente al deseo amoroso. Así recuerda el padre Carlos a Ana María, en la época en que ella tenía amores imposibles con su primo: “adolescente, y no obstante ya entregada al demonio de la ira y de la carne” (169), rebelándose contra el poder divino “[p]orque estoy enojada con Dios. . . Porque su Dios nunca me escucha y nunca me da nada de lo que le pido” (170). También Susana San Juan se enoja con el Dios que dejó morir a Florencio: “¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más que de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor” (Rulfo 279).

En relación con LUN, puede compararse la escena en que el agua le revela a la mujer sumergida en el estanque su propia sensualidad adormecida, con la escena del baño de Susana San Juan en el mar:

El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como brazos de sed, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua. (Bombal 62)

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos: rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. (Rulfo 274)

Creo que los fragmentos transcritos dan cuenta de cómo en la escritura de Juan Rulfo puede entreverse su lectura de María Luisa Bombal. Sin embargo, como ya se ha dicho, esto es apenas una certeza desnuda por la falta de estudios que la consideren. Al menos, Adriana Méndez-Rodenas al comparar *Pedro Páramo* y *La amortajada*, señala lo siguiente:

If the voice, echo, and soft murmuring indicate the crossing between the two instinctual poles of life and death, the phantasmatic enunciation common to both *Pedro Páramo* and *La amortajada* can vocalize their desire only after death. Both narratives show how the body (and its pulsions), now safely ensconced under the earth and lying at the core and at the ground of matter, can feel the flow of the semiotic *chora*, its previously inarticulate instinctual longings, the repressed waves of desire. (108, énfasis mío)

En esta enunciación fantasmática del deseo a la que alude Méndez-Rodenas, lo que se advierte es un deseo que se desplaza en un ir y venir de lo real a lo imaginario. Esa fluidez con que se plantea la relación entre ambos niveles tanto en *Pedro Páramo* como en *La amortajada* (y en forma algo diferente en LUN) se presenta como un desafío a las interpretaciones críticas,

particularmente al examinar cómo se construyen estos relatos de / por / sobre muertos. La pregunta que surge es desde dónde se narra: desde la realidad psicológica, desde la irrealidad de los sueños o desde algún punto de fuga que se nos escapa constantemente. Cómo explicar esa atmósfera onírica y alucinante que desde la narración misma nos instala en los umbrales de la muerte. En ambos casos, el componente realista ofrece un grado de complejidad que rehuye las simplificaciones: hay algo más que realismo psicologista en la obra de Bombal, y algo más que un realismo antropológico-social en la de Rulfo. Particularmente en el caso de Rulfo, al examinar la recepción crítica temprana (Sommers, Blanco Aguinaga) vemos que aparecen algunas ideas en torno a las cuales se va dando cierto consenso. En principio, la estructura es percibida como caótica cuando se pretende dividirla en dos ejes y analizarla en forma estática, como compartimentos estancos: lo real, lúcido, transparente, concreto, frente a lo irreal, nebuloso, irracional, lejano. Se advierte, no obstante, una “absoluta perfección formal” cuando se aprecia mejor esa perspectiva subjetiva que imprime su propia originalidad, la de una mirada mágica, alucinada, poética que no anula una realidad concreta, histórica, sino que la ilumina desde un lugar incierto, difícil de precisar, mirada que va de una realidad interior a una exterior. En este sentido, tanto las novelas de Bombal como las de Rulfo producen un quiebre con respecto al realismo tradicional, tanto en su dimensión poética (lírica) como en su dimensión fantástica.

Al mismo tiempo, como propone Bèssiere, podemos revisar esa partición de la realidad, en lo que tiene de convencional. Y si además pensamos en lo fantástico como “un desmantelamiento de lo ‘real’” (Jackson 146), el panorama se amplía, sobre todo porque las fronteras entre lo “sobrenatural” y lo natural empiezan a estar menos claras. Durante siglos, lo sobrenatural (o extra-natural) fue situado dentro de una legalidad religiosa, en la alegoría moral, o en el cuento maravilloso que establece una distancia con ‘lo extraño’ y lo enmarca en un orden que no

perturba la “realidad” e incluso a veces la refuerza como modelo ejemplarizante. Por otro lado, cuando ese idealismo en que se inscribe lo sobrenatural halló cabida dentro de lo fantástico no fue necesariamente para constituirse en una literatura subversiva; a veces sirvió también para reforzar el orden dominante. Pero deja de ser trascendente y se convierte en transgresor cuando se revela como un poder desrealizador, como lenguaje del eros y del deseo (Jackson 146). Por mi parte, entiendo que tanto en Rulfo como en Bombal, hay un uso transgresor del lenguaje que nos arranca del sitio “seguro” de una razón monológica, presuntamente infalible, para exponernos a la fragilidad misma de la vida y al terror (¿sobrenatural?) que surge del deseo y la incertidumbre. Es esta dimensión poética de lo fantástico la que quiebra el realismo y al mismo tiempo implica una crítica a la razón, o más bien a lo que tradicionalmente se entiende por razón³⁷. Ha sido esa disociación entre fondo y forma tan cuestionada por Bèssiere la que en muchos casos llevó a identificar “el imaginario fantástico con el inconsciente según una asimilación insuficientemente pertinente” (74, traducción y énfasis mío), en clara referencia a esa partición entre racional e irracional que queda instituida y legitimada a partir del siglo XIX, y que ella analiza de este modo:

La referencia psicoanalítica es aquí una manera de confirmar la asimilación de la inspiración fantástica al juego sobre el “yo” (*moi*), y de dar una unidad secular a una expresión literaria cuya primera significación es cultural. Es más que nada, privilegiar el punto de vista subjetivista sin discernir las coordenadas históricas [...] Es sobre todo, olvidar la mezcla de realidad y la falta de realidad, característica de la relación tética-no-tética. En este

³⁷ Sostiene Bèssiere en su caracterización de lo fantástico: “Instala la sinrazón en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el hombre adivina en lo natural y en lo sobrenatural. [...] Las apariencias y los fantasmas son el resultado de un esfuerzo de racionalización. Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. [...] No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática” (trad. Roas 86-87). Y más adelante agrega: “Más que de la derrota de la razón, [lo fantástico] extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza. Discurso fundamentalmente poético porque invalida la pertinencia de toda denominación intelectual, recoge, sin embargo, la obsesión de una legalidad que, a falta de ser natural, puede ser sobrenatural” (trad. Roas 98-99).

sentido, la literatura fantástica no es históricamente aquella que ‘marca la emergencia del tema del inconsciente’, sino más bien aquella que elabora la formulación narrativa del problema de la relación del ser humano con lo sensible y lo real, tal como se planteó, de manera original, en el siglo XVIII. (45, traducción y énfasis mío)

En el fantástico del siglo XIX, esa relación es presentada en términos dramáticos: “[l]o fantástico dramatiza la constante distancia del sujeto respecto de lo real, es por eso que está siempre ligado a las teorías sobre el conocimiento y a las creencias de una época” (60, mi traducción). Creo que en la obra de Bombal –y también en la de Rulfo– habría una exploración diferente de esta relación con lo sensible y lo real que no se aviene a las modalidades consagradas como neofantástico durante el siglo XX, y que se aproxima más a las manifestaciones propias del XIX en su crítica a la institución misma de lo racional (tal como fue concebido a partir del siglo XVIII). Esto se advierte también en el empleo de algunos de sus recursos, particularmente la dramaticidad y la sugestión visual. Al respecto, Italo Calvino señala:

[...] el auténtico argumento fantástico del XIX es la realidad de lo que se “ve”: creer o no creer en las apariciones fantasmagóricas, vislumbrar, tras la apariencia cotidiana, otro mundo encantado o infernal. Es como si, más que cualquier otro género narrativo, el relato fantástico tuviera la obligación de “hacer ver”, de concretarse en una sucesión de imágenes, de confiar su nueva fuerza de comunicación al poder de suscitar “figuras”. Lo que cuenta no es tanto la habilidad en el manejo de la palabra o en la persecución de los relampagueos de un pensamiento, como la evidencia de la escena compleja e insólita. El elemento “espectáculo” es fundamental para la narrativa fantástica: es natural, por lo tanto, que el cine haya encontrado en ella mucho con que alimentarse. (48, énfasis mío)

Tanto en *La amortajada* como en *Pedro Páramo*, los hechos parecen narrarse por sí mismos, en una presentación casi dramática que está próxima al fantástico del siglo XIX. Al referirse a LUN,

ya Amado Alonso advertía allí un “arte de presentación” de los hechos narrados que respondía a necesidades poéticas:

La rapidez, casi instantaneidad, con que se nos presenta el material de la novela –escenario, personajes, condición y situación. (13)

El efecto artístico de este modo de presentación consiste, ante todo, en que nos hace a los lectores convivir las sucesivas experiencias psíquicas de la heroína en perfecta identificación: ella parece narrar para sí misma, y el lector tiene que ajustar su ojo a la pupila de ella, tiene que hacerse ella [...] así, el lector mira con ojos prestados. (16-17)

El ejemplo más claro estaría en cómo nosotros, lectores, descubrimos el romance secreto de Regina al mismo tiempo que la narradora, en una escena casi cinematográfica y en la cual se leen rápidamente una serie de indicios que dan cuenta de la situación. Por su parte, al analizar LUN, Cedomil Goic, destaca también la idea de montaje (tan visual y tan cinematográfica):

La disposición artística de los motivos contribuye poderosamente a la hermeticidad de la obra. [...] una disposición que anula todo nexo causal y deja actuar libremente, en cortes temporales y espaciales de la secuencia, los resortes de la simple yuxtaposición de los elementos. La disposición general implica de ordinario, como en esta novela, un crecido número de cortes en los acontecimientos y el montaje consecuente de una serie de motivos significativos vinculados por la valoración que la perspectiva del narrador, en este caso, ha establecido como su característica. En la estructura personal de la obra, todos los momentos a los que nos vamos a referir se encuentran articulados como aspectos de la existencia del personaje como componentes de su mundo personal. (182-83)

La elipsis, la suspensión de la narración en sucesivos cortes temporales constituye un modo sorprendente de abordar aspectos de la narración y del personaje que sin este recurso sería imposible manifestar. (176)

También Bèssiere se refiere a una suspensión de la narración en relación con lo fantástico. Habría allí una pregunta que espera respuesta, pero esa respuesta a su vez, nos impone la obligación de decidir (sin aportarnos la decisión misma): “es el lugar del esfuerzo pero no su

resultado” (trad. Roas 96, énfasis mío). Lo que se presenta como objeto de desciframiento es, precisamente, esa “entidad tenebrosa que atormenta el relato” (trad. Roas 97).

Para terminar, creo que esta perspectiva de lo fantástico es particularmente productiva para examinar la producción narrativa de otras autoras del Cono Sur, como puede ser el caso de Armonía Somers³⁸. Del mismo modo que es posible explorar una línea de análisis que tome en cuenta la idea de nacimientos y muertes en el lenguaje, leídos como una dinámica de resignificación del género (*gender*), o como identidades narrables que desde la diferencia sexual cuestionan la sobredeterminación de esta diferencia jerarquizada como género, y tienden a “renegociar” el contrato simbólico. Por lo expuesto, en relación con los planteos teóricos presentados y con el corpus que he elegido para trabajar, leo las narraciones ancladas en la búsqueda de sentido de una subjetividad femenina y por eso mismo, como espacio de confluencias de “deseo”, “cuerpo”, “experiencia”. Retomo esta idea de “anclaje” en el sentido propuesto por Patrizia Violi al considerar la diferencia sexual y su inscripción en el proceso enunciativo. Por otra parte, como ese espacio de enunciación suele tornarse elusivo, por el hecho mismo de que la mujer ya “es” forma significativa antes de su propia enunciación, podemos decir que en el tipo de escritura que estamos considerando —mediada por la literatura como institución— esa tensión aparece planteada en términos de estética y género (*gender*, pero también *genre*). Algunos de los problemas que he examinado a nivel de escritura son: dislocaciones temporales y causales a nivel narrativo que hacen estallar el orden logocéntrico, fragmentaciones, paradojas, “muertes discursivas” (a veces es posible nacer de nuevo), problematización de la literatura fantástica en su frontera con la literatura realista; disolución de

³⁸ Véase el prefacio a *Literatura fantástica del Cono Sur: las mujeres* (1992) de Marjorie Agosín, y *Elementos fantásticos en la narrativa de de Armonía Somers* (1990) de Ana María Rodríguez-Villamil. En uno y otro caso, figuran Irène Bèssiere y Elsa Dehennim entre las referencias teóricas.

las fronteras entre campos discursivos (particularmente entre narrativa y poesía). Estos problemas se extienden a la obra de Armonía Somers y Clarice Lispector, aunque como veremos las autoras se enfrentan a otras condiciones de producción y recepción de su escritura. Si bien las últimas novelas de Lange son prácticamente contemporáneas con respecto a las primeras de Armonía Somers y de Clarice Lispector, he preferido considerarla junto con Bombal, en vista de que ambas comienzan por dar a conocer su obra en el contexto de la vanguardia porteña de los años '30, e incluso un poco antes en el caso de Lange.

2.0 CAPÍTULO 2: DESCENTRAMIENTOS. NARRATIVAS QUE ENFRENTAN LA ESTÉTICA VANGUARDISTA. EMERGENCIAS. CENTRALIDAD DE LOS MÁRGENES.

2.1 INTRODUCCIÓN

En el capítulo anterior, al analizar la obra de las cuatro autoras consideradas, hemos visto de qué manera su escritura logra una cierta legitimidad en el campo de la cultura desde la institución literaria. En este capítulo leo, por el contrario, una escritura que actúa como mediadora de otros valores estéticos que esa literatura en principio no parece dispuesta a acoger fácilmente. En la medida en que estas oscilaciones estéticas se advierten en la producción de las autoras consideradas, examino ciertos descentramientos que ubican a los presuntos márgenes en un lugar mucho más central del que se les ha reconocido tradicionalmente, con lo cual el binarismo alta/baja cultura es puesto en jaque. Creo que los planteos desarrollados por Fredric Jameson en relación con las zonas de tensión entre lo que se dio a llamar “alta” y “baja” cultura, surgidas como fenómeno de la modernidad a partir de fines del siglo XIX, son especialmente esclarecedores en este sentido:

[...] we must restore Benjamin’s identification of culture and barbarism to its proper sequence, as the affirmation not merely of the Utopian dimension of ideological texts, but also and above all of the ideological dimensions of all high culture. (*Political Unconscious* 299)

Voy a considerar, entonces, cuál es la relación que se establece con la tradición, pero también cuál es la relación con lo por-venir encarnado en el nuevo público lector. En este sentido,

conviene tomar en cuenta el planteo propuesto por Francine Masiello en *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, cuando sostiene que: “el escritor de vanguardia articula una búsqueda del yo que se relaciona inextricablemente con su tradición pública y nacional” (13). Al mismo tiempo, esa búsqueda del “yo” puede ser analizada en términos de una nueva subjetividad, en el sentido propuesto por Jameson:

Cultural study allows us to isolate a certain number of specific instances and mechanisms which provide concrete mediations between the “superstructures” of psychological or lived experience and the “infrastructures” of juridical relations and production process. These may be termed *textualized determinants* and constitute quasi-material transmission points which produce and institutionalize the new subjectivity of the bourgeois individual at the same time that they themselves replicate and reproduce purely infrastructural requirements. (154)

Desde ese punto de inflexión es posible analizar los presupuestos ideológicos de una autorreflexividad del “buen gusto” en relación con el “mal gusto”. En tanto las vanguardias se constituyen en agencia hegemónica de la modernidad, examino de qué modo, al asumir una autorreflexividad del buen gusto, se proponen una redefinición del arte y de lo estético: el arte es entendido como experiencia casi exclusivamente intelectual, alejada de lo emocional, que en gran medida se percibe más conectado con lo femenino, lo que a menudo implica un juicio peyorativo por parte de quienes propugnan este binarismo. Ese alejamiento de lo emocional también se explica a partir de una distancia que se establece con respecto a la propia corporeidad¹. Por otra parte, el hecho mismo de que “el oficio de escribir”² haya sido percibido

¹ La categoría “hombre”, en tanto ser humano, planteada como una abstracción en la que se privilegia el intelecto, es la de un ser descorporeizado, una suerte de criatura fantástica que se define por lo *qué es* y no por *quién es*. Así lo plantea Cavarero, al analizar el mito de Edipo en *Relating Narratives* (13). En tanto el cuerpo del varón ha sido deliberadamente excluido del pensamiento logocéntrico occidental, para dar lugar al “hombre”, lo corporal pasa a ser, casi exclusivamente, el cuerpo de la mujer.

² Amado Alonso es quien utiliza esta expresión en su artículo sobre María Luisa Bombal, “Aparición de una novelista”, precisamente cuando caracteriza “el oficio de escribir” como masculino, idea que obviamente tenía amplio consenso en la época.

como masculino constituye una especie de encrucijada para las mujeres que escriben, lo que a menudo se traduce en oscilaciones estéticas. En este sentido, la escritura de las autoras despierta cierto recelo por la posibilidad misma de que una mujer transgreda límites y ponga en peligro las convenciones de género (*gender / genre*), y activa ciertos mecanismos institucionales destinados a la custodia de valores que supuestamente deben ser preservados. De algún modo, las condiciones mismas de recepción intentan prescribir sobre ciertos tipos de escritura, alentándolas o desalentándolas. Tomemos, por ejemplo, el caso de Bombal, desde la perspectiva crítica “favorable” de Amado Alonso o de Jorge Luis Borges, que desarrollaremos más adelante. Digamos, en principio que la falta de “masculinización” es un mérito por cuanto no entorpece ese flujo de “lo femenino”, pero al mismo tiempo, como el oficio de escribir sigue siendo masculino, si Bombal escribe como escribe, supuestamente sería casi a pesar de ella misma y no por propia decisión.

Por lo expuesto, leo las narraciones ancladas en la búsqueda de sentido de una subjetividad femenina y retomo la idea de “anclaje” en el sentido propuesto por Patrizia Violi al considerar la diferencia sexual y su inscripción en el proceso enunciativo:

En otros términos, la mujer que habla y se inscribe en el discurso señalando en él las huellas de su propia enunciación, está ya configurada, por ser mujer, en un espacio de significado, es ya forma significativa (y ello es válido también obviamente, de forma diversa, para el hombre). [...] El quedar de alguna manera ‘ancladas’ al propio soporte material, a la propia realidad psico-física, ligada al propio cuerpo y no separadas de él, como puros sujetos de enunciación, parece ser una condición si no suficiente, sí necesaria para poder prefigurar un sujeto femenino y una autonomía de la palabra. (160-61)

Por otra parte, como ese espacio de enunciación suele tornarse elusivo, por el hecho mismo de que la mujer ya “es” forma significativa antes de su propia enunciación, podemos decir que en el tipo de escritura que estamos considerando –mediada por la literatura como institución— esa

tensión aparece planteada en términos de estética y género (*gender*, pero también *genre*). En el mismo sentido, resulta especialmente fecunda la idea de “kitsch”, que como “estética generadora de un espacio elusivo de enunciación, es el hilo conductor que enlaza el contacto ‘margen/centro’” (Amar Sánchez 98)³. Al mismo tiempo, al utilizar el melodrama como una categoría de búsqueda que cuestiona el orden simbólico (por ejemplo, como manifestación de zonas de angustia del cuerpo simbólico tradicional), encuentro que esa angustia puede manifestarse de manera diferente según se trate de varones o mujeres, precisamente porque ese cuerpo simbólico tradicional excluye de sí mismo la diferencia sexual, y la reelabora en términos de una diferencia jerarquizada --el género como construcción cultural de la diferencia sexual-- lo que implica también una pérdida / una reelaboración /y una búsqueda de sentido⁴.

En el caso de las mujeres, ha existido cierto “permiso cultural” que les permite acercarse de una manera más directa al melodrama, que por su carga emocional suele identificarse incluso con lo femenino. Pero, por otra parte, en el caso de algunas escritoras como las que estoy considerando (Bombal y Lange) el lugar de prestigio que se habían ganado dentro de la vanguardia de los años ‘30, era puesto en riesgo por su acercamiento a lo melodramático. Les estaba “permitido” en tanto mujeres, pero en tanto escritoras que buscaban legitimar su escritura dentro del ámbito de los valores estéticos de la vanguardia, esa situación se tornaba ciertamente problemática⁵. En

³ En este sentido, Ana María Amar Sánchez sigue a Umberto Eco cuando propone pensar estrategias retóricas que remiten al *kitsch* en lugar de pensar el *kitsch* como categoría referenciable, tal como pretende imponerse desde lo que se postula como “alta cultura”.

⁴ En este sentido, también la categoría de género es utilizada como categoría de búsqueda.

⁵ Tal como veremos en el capítulo 4 dedicado a Armonía Somers y a Clarice Lispector, esa disyuntiva se hará evidente desde la escritura misma. En *A Hora da Estrela*, Lispector se permite escribir como narrador masculino que mientras relata la historia de Macabea, se cuestiona a sí mismo su acercamiento a lo melodramático en términos estéticos. En *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, Armonía Somers esboza una cierta línea de lectura maternofilial, a través de la cual la hija retoma una lectura que su madre se había visto obligada a hacer en su juventud, cuando se dedicaba a leerle folletines a una anciana despótica. Eso convierte a la madre de la protagonista

estas oscilaciones estéticas puede leerse una cierta tensión con los valores legitimados o no por las vanguardias. En la elaboración de mi planteo, subyacen algunos conceptos extraídos de *The*

Melodramatic Imagination de Peter Brooks:

[m]elodrama as a sense-making system is through the act of interpretation itself, through the discovery of meaning and its particular coordinates, we can see that literary history itself is a product of the act of interpretation. (xvii)

In considering melodrama, we are in a sense talking about a form of theatricality, which will underline novelistic efforts at representation –which will provide a model for the making of meaning in fictional dramatizations of existence. (13)

But melodrama as we need the term –as it demonstrates its usefulness –appears to be a peculiarly modern form, and there is a specific relevance in the genre labeled melodrama as it comes into being in an historical context. (14)

Me propongo explorar dos líneas o direcciones que se abren tomando a Lange y Bombal por un lado y a Lispector y Somers, por otro. En principio, creo que vale la pena tener en cuenta que los conflictos estéticos o la tensión con los valores consagrados por la vanguardia presentan características diferentes. En el caso de Lange y de Bombal, la resolución puede llegar a ser casi maniquea en terminos estéticos. Mientras que, como veremos, en el caso de Lispector y de Somers las autoras se dan “otros permisos” para escribir y en la medida que la tensión con las instituciones pasa a tener otros matices, su escritura encuentra otros espacios de legitimación.

2.1.1 Lo melodramático como diferencia y margen estético en el contexto de la vanguardia porteña (décadas de 1920 y 1930).

Desde muy jóvenes, tanto Norah Lange como María Luisa Bombal comienzan a publicar sus obras en el contexto vanguardista de Buenos Aires. A los veinte años de edad y tras haber

en “la lectora obligada” de varias novelas del siglo XIX, pero especialmente de *El manuscrito de una madre* que era la más solicitada por la anciana.

publicado dos libros de poemas, Norah Lange es la única mujer que aparece en un catálogo de cuarenta y seis poetas publicado bajo el título de *Exposición de la actual poesía argentina* (1927). A los quince años ya había participado en la edición de las revistas *Prisma* y *Proa* junto a Jorge Luis Borges quien prologa su primer libro de poemas *La calle de la tarde* (1925), fiel muestra de la estética ultraísta impulsada por el joven Borges a su regreso de España en 1921. Ese lugar excepcional le valió a Lange el apodo de “musa del ultraísmo”. Ya vimos que hacia 1930, Néstor Ibarra, un crítico de esa época, llegó a decir que “en todo caso, el ultraísmo necesitaba una mujer” (72).

Por su parte, también Bombal había dado muestras de un talento precoz en materia literaria. A los diecisiete años escribe una tragedia de amor y se la presenta a Ricardo Güiraldes, amigo de su familia, quien a partir de entonces comienza a llamarla “colega” (Bombal, *Obras Completas* 324). En 1933, María Luisa Bombal se va a vivir a la casa de su amigo Pablo Neruda, por entonces cónsul de Chile, quien residía en Buenos Aires junto a su primera esposa. Por esos años, ya Norah Lange y Oliverio Girondo eran la pareja que presidía numerosas reuniones y banquetes literarios, a los que concurrían entre otros, Pablo Neruda, y por supuesto María Luisa Bombal. Podemos decir que si bien desde muy jóvenes, tanto Lange como Bombal logran una cierta posición de prestigio dentro del ambiente vanguardista, la irrupción de un imaginario melodramático en su escritura implica no pocos riesgos y algunas oscilaciones estéticas. A medida que la vanguardia se constituye en agencia hegemónica de la modernidad, la presencia de lo melodramático como diferencia estética suscita una zona de tensión en la que se advierten posibles descentramientos de ese centro hegemónico, es decir, una centralidad de los márgenes. Estos descentramientos se perciben en formas de “intervención” específicas adoptadas por algunos autores, y particularmente de algunas autoras. Si bien analizaré los casos específicos de

Bombal y Lange, quisiera ponerlos en relación con algunos otros que de manera diversa se manifiestan durante el período vanguardista (décadas de 1920 y 1930) e incluso antes, en la etapa conocida como el primer nacionalismo. Me referiré brevemente a Manuel Gálvez, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, y a sus formas de intervención dentro de un mercado cultural expansivo y heterogéneo a partir del cual se constituye un nuevo público lector. Tomo en cuenta también las relaciones que se establecen con la tradición y las diferentes experiencias de contacto con las vanguardias europeas. Considero esa presencia de ‘lo melodramático’ en tres niveles diferentes: 1. como género literario (novela sentimental, que luego pasa al cine); 2) como tematización; 3) como matriz que marca una diferencia cultural mayor, al asumir lo melodramático como margen (fluctuante) dentro de una “modernidad periférica”. En la medida que la vanguardia tiende a articular un nuevo campo discursivo de la modernidad, aumenta la diferenciación cultural y, hasta cierto grado, la marginalización de las narrativas de la cultura popular. Por otra parte, la misma vanguardia vive experiencias de descentramiento a través de las cuales participa de los márgenes culturales de la modernidad, o bien los incorpora de modo diferencial, como “inclusiones atípicas”.

En el caso concreto de las mujeres escritoras que surgen en ese contexto se vislumbra algo así como una encrucijada. Por un lado, el oficio de escribir sigue siendo masculino, con lo cual, una mujer que pretenda escribir corre el “riesgo” de masculinizarse. Riesgo que, por cierto, tanto Bombal como Lange asumen sin perder esa “condición femenina”, lo que genera no poco recelo y desconcierto en la recepción crítica. Por otro lado, en tanto mujeres, para ellas parece existir un “permiso cultural” mayor para explorar desde la escritura un registro más ligado a lo emocional y a la imaginación melodramática. Sin embargo, en la medida en que estas incursiones desborden el cauce previsto por lo que se concibe como “buen gusto”, corren el

riesgo de perder el reconocimiento y el prestigio ganados. Al mismo tiempo, la poesía parece ser terreno más seguro para la escritura femenina, mientras que las incursiones en la prosa, son celosamente controladas en tanto ese territorio es concebido como masculino. Por último, vale la pena recordar que la crítica de la época no sólo se permite a sí misma ser bastante prescriptiva acerca de lo que conviene y de lo que no conviene que escriba una mujer, sino que también en el reconocimiento de sus méritos suele aparecer implícito un presupuesto bastante fuerte que consiste en admitir que escriben bien a pesar de ser mujeres. En el caso de Bombal, sus dos novelas despiertan comentarios elogiosos por parte de Jorge Luis Borges y Amado Alonso, quienes ponderan sus virtudes poéticas. Borges incluso intenta “descifrar” (como si de eso se tratara) ese talento que la lleva a escribir libros “esencialmente poéticos”: “[i]gnoro si esa involuntaria virtud es obra de su sangre germánica o de su amorosa frecuentación de las literaturas de Francia e Inglaterra” (“La amortajada” 81, énfasis mío). Dice, por su parte, Amado Alonso que “en este primer librito de María Luisa Bombal hay una creación de verdadero rango poético. . . Y es la creación y expresión suficientemente eficaz de un modo típicamente femenino y a la vez originalmente personal de emoción y de vida sentimental” (“Aparición de una novelista” 29). Y más adelante insiste en este reaseguro de feminidad: “Si la mujer vive para la vida afectiva del alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, éste es un temperamento íntegramente femenino. (¡Qué suerte, que el oficio masculino de escribir no haya masculinizado a una escritora más!)”(31). Pero si en este caso la crítica podía “respirar aliviada” de que la incursión en la prosa por parte de una joven escritora no hubiera provocado desmanes, algo diferente ocurre con las dos primeras novelas de Norah Lange⁶. En

⁶ Esta insistencia en torno a su angelicalidad, acaba por convertirse en una imagen exagerada de la cual Lange misma queda presa y donde no hay lugar para la sensualidad y el humor irreverente hacia las convenciones genéricas que la autora se permite en su prosa temprana. Véase el artículo de Joan Rivière, “Womanliness as a masquerade” (publicado en 1929 en el *International Journal of Psicoanálisis*) en relación con las mujeres

una nota --que precede al Capítulo I de *Cuarenta y cinco días y treinta marineros*-- Fermín Estrella Gutiérrez alude a Lange como la “alondra de Escandinavia que ha aprendido a cantar en el tala criollo” y en el catálogo de las diversas novelas de la colección Cometa que aparece al final del volumen, se dice lo siguiente:

Ha sido menester toda la vivacidad y la impaciencia espiritual de una poetisa como la autora para atreverse a escribir una novela como ésta. Es la existencia de una muchacha joven, animosa y liberal a la que la casualidad embarca en compañía de treinta marinos. Hay picardía y sutilísimas escenas de amor; hay además, un interés que no decae hasta la última página.

Sin embargo, el vuelo de esta alondra de Escandinavia es frenado a tiempo por los críticos de la época. Uno de ellos, Juan B. González advierte a propósito de CDTM:

Ha sido realizada con maestría indudable. Norah Lange se propuso novelar un momento de tormenta y no temió desencadenar todos los vientos. Mas si ella llegó a puerto, tan airosa como Ingrid [la protagonista], sin mancilla a pesar de la jauría a bordo, no nos parece recomendable el camino que a muchos conduciría al naufragio. Como su heroína, la autora ha jugado con fuego, diremos usando un símil vulgar, y no se ha quemado. Otros, en cambio, se abrasarían. (*Palabras con Norah Lange* 77, énfasis mío)

Entonces, se le perdona ese “desliz” por ser quien es (una poeta reconocida en el ámbito de la vanguardia argentina), pero, por eso mismo, se la conmina a retomar la buena senda de lo convencionalmente aceptado, y a clausurar el camino iniciado con riesgo de naufragio, camino que, por otra parte, podrían seguir muchos otros (o más bien, muchas otras).

intelectuales surgidas en esta época, que comienzan a exagerar su femineidad como máscara frente a la ansiedad que genera esta “masculinización” de la vida intelectual. Algo muy diferente por ejemplo, a lo que ocurría durante el siglo XIX, con casos como el de George Sand.

2.1.2 Las relaciones con la tradición y con el nuevo público lector.

El surgimiento de la vanguardia argentina se da junto con el ascenso social de ciertos sectores de la población formados en gran parte por una masa de inmigrantes europeos. Ese público se conformará en sucesivas generaciones a medida que accede a la posibilidad de leer y escribir desde una escuela pública que forma parte de un proceso de homogeneización en la sociedad. La lectura de las novelas semanales, como bien señala Beatriz Sarlo, constituyó en muchos casos un primer acercamiento de estos nuevos lectores a la obra publicada dentro de un mercado que crecía aceleradamente y que empezaba a resultar difícil de prever en cuanto a sus intereses de lectura⁷. Por lo mismo, la apertura por parte de los autores hacia el mercado se da en términos bastante enigmáticos. ¿Para quién se escribe, desde qué lugar, en defensa de la tradición o a contrapelo de ella? La masa de inmigrantes pasaba a conformar un público nacional que dejaba de ser aquella “turba ultramarina” descalificada por Lugones y el primer nacionalismo. De esa “turba” o de esa multitud comenzarán a surgir no sólo lectores sino también autores (como Roberto Arlt) provenientes de familias de inmigrantes, que empiezan a constituir las capas medias de la sociedad, y respecto de las cuales, tanto nacionalistas como vanguardistas buscan establecer una distancia.

Este crecimiento del mercado cultural y el público lector está ligado, entonces, directamente al crecimiento demográfico que había comenzado unas décadas antes con la gran cantidad de inmigrantes que llegaban al puerto de Buenos Aires. Ya por entonces, este fenómeno había llegado a constituirse en una preocupación de la élite dominante, para quienes el surgimiento de estas multitudes empieza a convertirse en una verdadera incógnita. Esa preocupación se advierte

⁷ *El imperio de los sentimientos* de Beatriz Sarlo constituye un estudio invaluable para la comprensión de este período.

en algunos estudios de entonces, como por ejemplo *Las multitudes argentinas. Estudio de psicología colectiva* (1910) de José Ramos Mejía, quien desde un enfoque netamente positivista, acorde con la época, sostiene lo siguiente:

El estudio de la multitud en la historia de América, y particularmente en la del Río de la Plata, está aún por realizarse, y sería curioso determinar con la exactitud posible, cuál ha sido su papel en el desarrollo de nuestro organismo político, es decir estudiar su *biología*, como ahora se dice, tratándose de la vida y desenvolvimiento de lo infinitamente pequeño. (29)

En nuestra biología política, la multitud moderna (dinámica), no ha comenzado aún su verdadera función. Es todavía una larva que evoluciona, o mejor que eso, un embrión que parece mantenerse en estado estático, esperando la oportunidad de sus transformaciones. (233)

También es cierto que en este gris achatamiento político e intelectual en que vive, con ese corte fenicio que va tomando la sociedad metropolitana, el corazón se halla oprimido por el estómago y el cerebro por los intestinos: esta ciudad tiene demasiado hígado todavía para que pueda dar cabida a un ideal; temo que el día que la plebe tenga hambre, la multitud socialista que se organice sea implacable y los *meneurs* que la dirijan representen el acabado ejemplar de esa canalla virulenta que lo contamina todo. (235)

El hecho mismo de que no se vislumbre con claridad cuál será el rumbo a seguir por estas multitudes, y cuáles sus posibles efectos en términos sociales y políticos, genera una ansiedad creciente en las clases dominantes continuadoras de la tradición de “civilización y barbarie”. Lo cierto es que el paradigma sarmientino encarnado en la generación liberal de 1880, aparece ahora reformulado frente a una Europa difente a aquella soñada y convertida en una masa de inmigrantes hambrientos y portadores de ideas foráneas que, sumados a la “barbarie” nativa, amenazan los intereses de esa elite que hacia 1910 –en el Centenario de la independencia-- deviene nacionalista. Al mismo tiempo, planteada como incógnita y como incertidumbre que

escapa a la razón esa multitud aparece notablemente feminizada. Y sobre todo en el estudio de Ramos Mejía, despliega un imaginario de sensualidad desbordada, fuera de control ⁸:

Si el hombre moderno de las sociedades europeas, que aislado es culto y moderado, se muestra tan bárbaro cuando constituye muchedumbre, ya os imagináis cómo serían las multitudes americanas formadas por ese elemento más instintivo y violento [...] Si la muchedumbre europea es tan impresionable y sensorial, tan imaginativa, hasta dejarse frecuentemente arrastrar a la verificación de actos contra sus propios intereses y sus hábitos conocidos, ¿qué no serían estas nuestras informes colectividades, sin el secreto freno de la fuerza de inercia que da la civilización acumulada inconscientemente en el cerebro! (31-32)

Por eso estas [multitudes] son impresionables y veleidosas como las mujeres apasionadas, puro *inconsciente*; fogosas, pero llenas de luz fugaz, amantes ante todo de la sensación violenta, del color vivo, de la música ruidosa, del hombre bello y de las grandes estaturas; porque la multitud es sensual, arrebatada y llena de lujuria para el placer de los sentidos. No raciocina, siente. Es poco inteligente, razona mal, pero imagina mucho y deforme; [...] todo se convierte entre sus manos en cuento de hadas o en fantasías vesánicas; no porque tenga una sensibilidad artística o facultades, sino porque careciendo del contrapeso de las funciones superiores del espíritu, todo lo entrega a la sensación [...] que es lo que concibe su imaginación susceptible. (33-34, énfasis mío)

Digamos también que de esa masa todavía indiferenciada irá surgiendo un nuevo público lector.

Ya hemos dicho, por otra parte, que el surgimiento de las vanguardias se da, obviamente, ligado a cómo define el autor su relación con el mercado, cómo se relaciona con ese público lector. Si ese público, en tanto multitud es femenina, es también alguien a ser seducido por quien ejerce el oficio masculino de escribir. En este sentido, si pensamos además en cuál será la relación a

⁸ El estudio de Ramos Mejía analiza las transformaciones de las multitudes en lo que él identifica como diversos períodos: el virreinato, la emancipación, las tiranías, y finalmente concluye con un capítulo dedicado a la multitud de los tiempos modernos. Dentro de las tiranías, analiza la relación de las multitudes con el caudillo Juan Manuel de Rosas como “predilecto de la muchedumbre”. Así describe Ramos Mejía el período de guerras civiles que preceden a las nupcias del “tirano” con “la muchedumbre”: “Voluptuosos transportes de orgías precedieron a semejantes nupcias, en que la sangre de un *sadismo* feroz parecía mezclarse a la alegre zarabanda macabra de una borrachera de sátiros encelados por el olor de la hembra inabordable. Aquella prostituta había encontrado por fin el bello *soutener*, [...] reclamando el derecho y el placer de dejarse azotar el rostro por la mano pesada de su dueño implacable” (195).

establecer con respecto a la tradición se vislumbra el triángulo amoroso: alguien a quien seducir, alguien a quien traicionar.

Manuel Gálvez se consagra como el escritor del primer nacionalismo, aquel del que la vanguardia buscará diferenciarse. Gálvez se había convertido en el escritor de una élite para la cual ya había dejado de escribir. Pero, también como miembro de esa élite, su público pasa a ser la “masa” a la que hay que educar y formar. En tanto novela sentimental, los melodramas de Gálvez tendieron a estos fines didácticos y moralizantes, tal como había ocurrido con el teatro francés durante el siglo XIX. Luego vendrá el cine. Una de sus novelas, *Nacha Regules* fue convertida en película durante la década de 1940, otro momento del nacionalismo. En ambos casos, como novela y como película alcanzó gran éxito de público.

Con diferentes recursos, también Horacio Quiroga y Roberto Arlt escribirán novelas sentimentales; por supuesto, fuera del circuito de la vanguardia, que en líneas generales prefiere ignorarlos o satirizarlos, especialmente a Quiroga a pesar de que ya había logrado amplio reconocimiento como cuentista. Con respecto a Arlt, la relación es más ambigua pero generalmente se lo vincula con más facilidad al grupo de Boedo que al de Florida y la revista *Martín Fierro* dirigida por Oliverio Girondo. Por otro lado, tanto en el caso de Quiroga como en el de Arlt el factor decisivo es que ambos mantienen una relación explícita con el mercado. Ellos *trabajan* de escritores, haciendo literatura y periodismo, publican lo que escriben y de ello obtienen su sustento para vivir. A diferencia de lo que ocurría con el grupo martinfierrista, ninguno de los dos tiene contacto directo con la experiencia vanguardista europea. Es interesante, además, contrastar este vínculo “laboral” con la escritura frente a la actitud de alguien como Girondo que hace explícitos sus “pudores de preñez” (50) a la hora de publicar – véase “Carta abierta a ‘La Púa’”-- y su “cansancio de nunca estar cansado” (49) que remiten a

una literatura escrita por quienes no se sienten urgidos a publicar y, en principio, parecen prescindir del mercado. No obstante, si en esa carta-prólogo a sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), Gironde se pregunta a sí mismo “para qué publicar” y finalmente resuelve hacerlo, el hecho mismo de hacer explícita esta reflexión no deja de tener cierto mérito. Observa Beatriz Sarlo que pese al moderatismo que caracterizó a la vanguardia argentina en general y al mismo Gironde, éste alcanza en su “Carta abierta a ‘La Púa’” “uno de los momentos moralmente más radicales, más a la Rimbaud, de esta vanguardia” (“Vanguardia y criollismo” 166).

Volviendo a la novela sentimental, su auge en Argentina se da en las dos primeras décadas del siglo XX. En ese período surgen escritores como Manuel Gálvez, que logra gran éxito en ese terreno y Horacio Quiroga, que si bien se consagra como cuentista, también incursiona en la novela sentimental. Su última novela *Pasado amor*, se publica primero como folletín (1927) y luego como libro (1929) cuando ya la novela sentimental atraía mucho menos público; en efecto, de *Pasado amor* no se logran vender ni cien ejemplares. El hecho en sí mismo no deja de ser curioso y cabría preguntarse por qué Quiroga en la madurez de su producción literaria y cuando ya era un cuentista prestigioso, elige un género “ya superado”, o como señala Pablo Rocca: “[u]n relato ya escrito cuando era larga la crisis del realismo –y mucho más el de asunto sentimental” (93-94). Resulta un poco difícil responder a esto, pero el mismo crítico sugiere que *Pasado amor* es la “clave de bóveda de su ciclo escritural [...] la pieza que permite desandar su experiencia narrativa y desde ella releer su obra” (Rocca 93). Avanzando un poco más en esa misma línea, creo que un factor clave es el fuerte componente autobiográfico que atraviesa esa narración, tal como lo consideraré en mi lectura de *Voz de la vida*, primera novela escrita por Lange. Es cierto que, como llegó a decir Borges para esa misma época, “toda literatura es biográfica finalmente” (en “Profesión de fe literaria” 1926). Sin embargo, lo que sostengo es que

en ambos casos, ese componente autobiográfico remite a crisis personales que encuentran cabida y posibilidad de manifestación en términos de un imaginario melodramático, pero que difícilmente lograrían plasmarse dentro de los valores estéticos impulsados por la vanguardia. En el caso de Quiroga, me limito a señalar esto como posibilidad. Analizo el caso de Lange para ver cómo el choque con las convenciones sociales y morales de la época se traduce en un choque con las convenciones estéticas⁹. Por otro lado, la forma de intervención de Lange en ese margen fluctuante de lo melodramático, también halla puntos de contacto con las de Bombal y Borges. En un sentido figurado, podríamos decir que en el arrabal, en las orillas, en los márgenes de la ciudad y de la estética, se cometen diferentes crímenes que a veces suelen leerse como traiciones. En *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo explica que la cultura de Buenos Aires aparece presionada por lo nuevo y la modernidad se constituye en espacio de pérdidas y fantasías reparadoras. Así es como surge el tema de la “originalidad” argentina (o americana) y de cómo se constituye esa diferencia. En otras palabras, el problema es cómo pensar el margen, las orillas. Para ello, dice Sarlo, surgen diferentes pactos de lectura: un margen criollo (Borges) y un margen cosmopolita (González Tuñón). Por mi parte, me interesa ver cómo desde este margen criollo que Borges imagina mejor que nadie, surgirán los primeros relatos con los que se aproxima al público de masas desde sus colaboraciones para la revista *El Hogar*¹⁰. Así pues, las primeras incursiones en prosa de quien entonces era conocido exclusivamente como poeta aparecerán publicadas luego en *Historia universal de la infamia*

⁹ Alguien que se atrevió a reflexionar en torno a estos problemas, y por aquella época, fue Ramón Gómez de la Serna en su “Ensayo sobre lo cursi” (1934), del cual transcribo algunos fragmentos que encuentro muy sugerentes: “Yo creo que hay que volver a lo cursi porque se está verificando un desengaño de lo rectilíneo, de lo claro, de lo recortado en superficies demasiado evidentes.” (35-36)

“No se descansa sino en lo cursi y todos sentimos el deseo de esa regresión, que es esa regresión hacia el pasado y hacia el futuro.” (37)

“Nos alejamos de saber morir cuando nos alejamos demasiado de lo cursi.” (41)

¹⁰ Véase también Jorge B. Rivera “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*”.

(1935), cuyos primeros textos, entre ellos “Hombre de la esquina rosada” habían comenzado a publicarse hacia 1932. Desde luego, aun cuando queramos considerarlos desde ese margen melodramático, el arrabal de Borges no será precisamente el de Gálvez, pero lo que sí resulta interesante es ver de qué manera ambos hacen uso de ciertos códigos como, por ejemplo, el de la mirada, que tanta importancia ha tenido dentro de lo melodramático constituido como género, tal como señala Sarlo en *El imperio de los sentimientos*. Vale la pena contrastar dos escenas que incluyen el típico triángulo amoroso, la mujer, el cuchillo y la traición, que aparecen en *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez y “Hombre de la esquina rosada”.

En la escena final de *Historia de arrabal*, la mujer se debate entre el amante “bueno” —que quiere rescatarla y encaminarla por la buena senda— y el amante “malo”, el malevo, que con el solo poder de su mirada domina la voluntad femenina y hace que la mujer le clave el cuchillo a quien se ofrecía como su salvador, con lo cual “decide” condenarse a sí misma. Aunque su mano fue la ejecutora del inexplicable crimen, la voz de su conciencia acusa al malevo: “¡Asesino!”. En lo que respecta a “Hombre de la esquina rosada” la escena es bastante parecida, aunque se le superpone otra intriga: si bien la mano de la mujer resulta sospechosa del crimen cometido contra su amante, esto es inmediatamente descartado por el supuesto ejecutor que, sin admitir públicamente su responsabilidad, dice: “Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni qué corazón van a tener para clavar una puñalada?”(106). La voz de la mujer ya se había hecho oír antes, pero para condenar a la futura víctima, con la mirada también, y con la ira de sus palabras: “Dejalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre” (101). Del contraste inevitable entre ambas escenas, vemos que en Borges, a diferencia de Gálvez, surge algo así como un *plus* paródico, una tematización de lo melodramático. Y ésta, obviamente, sería una lectura posible, más cercana al Borges irónico. Sin embargo, en vista de cuál fue la primera circulación que tuvo ese relato,

dirigido al gran público por un narrador no del todo experto que “coquetea” con un género para luego olvidarlo, me inclino a considerarlo no como un gesto paródico hacia el melodrama, sino más bien como un descentramiento de la vanguardia. La mirada retrospectiva que un Borges ya convertido en narrador consagrado, dirige a los textos de esta época opta por descalificarlos como “olvidados y olvidables”. Y en eso, como ya veremos, coincidirá con Lange que también renegará de sus dos primeras novelas, años después. En algún momento, ambos se salen de la estética vanguardista pero vuelven a ella para quedarse. En cambio, el caso de María Luisa Bombal constituye un tipo de intervención diferente, porque si bien da a conocer sus primeras obras en el ámbito de la vanguardia porteña, y está en contacto directo con esos autores, es una autora que valora expresamente lo melodramático primero como crítica de cine (nada menos que desde la revista *Sur*) y luego como guionista.

2.1.3 El desenmascaramiento del pacto con el lector

Si consideramos esta relación conflictiva que el escritor de vanguardia establece con la tradición en el sentido propuesto por Francine Masiello, y al que ya hicimos referencia al comienzo de este capítulo, en relación con lo melodramático, veremos que de *Historia de arrabal* (1922) a *El amor brujo* (1933) se advierten cambios importantes. En la década que separa a uno de otro, el género cambia de “dueño”/autor, y hay algo paradójico en esto. Gálvez está vinculado a la elite que intenta regir los destinos del país, formulando una respuesta nacionalista que frene el avance de las nuevas clases sociales surgidas a partir de la inmigración masiva, de donde justamente proviene Arlt. En cambio, desde los textos de Arlt surge una cierta provocación al lector ‘decente’ y ‘respetable’ y un desenmascaramiento nada menos que de la autoridad de ese autor. Al referirse a las novelas de Roberto Arlt, Francine Masiello sostiene que:

[...] en estas novelas, lo bello y lo sublime [...] se restringen al *kitsch* cinematográfico o se recuerdan como huellas de romance. Pero la vida diaria del héroe sigue siendo invariablemente grotesca para horrorizar a los lectores (...) Arlt utiliza esta estrategia argumental para indicar la insuficiencia estética de la vida diaria (226-27)

Y más adelante, agrega Masiello:

Lo que en verdad cuestiona [Arlt] son los aspectos de la interpretación y la afirmación vinculados al juicio. ¿Dónde se ubica, exactamente, la autoridad? ¿En qué parte del discurso surge? No radica en la estabilidad de la verdad o en el control aislado del escritor, sino en la verdad de la audiencia, a la que se invoca en todo el texto. Este es el componente del acto discursivo que separa la cultura popular de la elitista,... lo *kitsch* del arte oficial, y finalmente el romance popular de la novela de vanguardia. (228-29)

No hay aquí un espacio discursivo cerrado en el cual el sujeto se autoinscribe elaborando mitos, como Borges (...) Arlt, en cambio, (...) llega a desgarrar el pacto del escritor dejando al descubierto su indudable vulnerabilidad. (229)

Es interesante este contraste que establece Masiello, porque volviendo a lo melodramático, creo que vale la pena considerar como en “Una vindicación del falso Basilides”, Borges despliega la idea de una cosmogonía melodramática “que devana un infinito argumento (...) En ese melodrama o folletín, la creación de este mundo es un mero aparte. Admirable idea: (...) La creación como hecho casual”. La teología ortodoxa, claro está, rechaza esta posibilidad “con escándalo. La creación primera, para ellos, es acto libre y necesario de Dios”.

Si trasponemos aquí la idea de la creación literaria como acto libre de (o tal vez necesario para) el autor, que trasladada a esa cosmogonía melodramática, dará lugar a otra perspectiva que frente a la anterior solo puede provocar el vértigo. En palabras de Borges: “En todo caso, ¿qué mejor don que ser insignificantes podemos esperar, qué mayor gloria para un Dios que la de ser absuelto del mundo?”; jugando con este planteo, en la cosmogonía melodramática de Arlt, el lector y el autor, quedan desenmascarados y este último ya no es un Dios que queda a salvo, y

absuelto, del mundo creado. Ambos se encuentran en ese personaje que, como Balder, el protagonista de *El amor brujo*, va en busca de un “suceso extraordinario” y que se domina porque “era preciso ser dueño de sí mismo. Evoca personajes de novelas que impresionaron su adolescencia, la actitud de éstos cuando se encontraban frente al ‘suceso extraordinario’ de sus vidas. ¿Cómo se comportaría él?:

[...] A un hombre que razona de esta manera sería dificultoso convencerlo de que lo que le ocurre es una aventura vulgar. Ciertos seres humanos vivirían desconformes si perdieran su creencia de que ‘el más allá’ se ocupa de ellos. Balder pertenecía a este grupo de vanidosos, pero no nos inmiscuyamos a juzgar los desdoblamientos de su conducta. (*El amor brujo* 100-01)

En suma, si bien la vanguardia se constituye en una agencia hegemónica de la modernidad y ocupa un centro desde el cual logra imponer una cierta estética frente a lo cual lo melodramático se constituiría en los márgenes de ese centro, existe también la posibilidad de un descentramiento en la medida en que la vanguardia misma participa de esos márgenes de la modernidad o bien los incluye de algún modo y entonces se da lugar para acoger lo melodramático como esa experiencia marginal de la modernidad, respecto de la cual la literatura consagrada resulta, ella misma, en alguna medida también marginal. Entiendo que este planteamiento sirve como aporte a la discusión crítica sobre ciertos conceptos exclusivos de un determinado discurso moderno como “buen gusto”, “mal gusto” y “kitsch” como espacio que se abre frente a un arte “oficial” que deja de lado, precisamente, cierta zona de la experiencia cotidiana al seguir ciertas convenciones estéticas que “ponen a salvo” al lector y al autor¹¹.

¹¹ Cómo veremos más adelante, quien realmente lleva esto a un nivel todavía mucho más elaborado es Clarice Lispector en *A Hora da Estrela*.

2.2 LA PROSA EVAPORADA DE NORAH LANGE

Entre las diferentes muestras de desacralización del arte que dieron los vanguardistas agrupados en torno a la revista *Martín Fierro*, figuran una serie de epitafios escritos en vida que en tono humorístico e irreverente dirigían a sus contemporáneos. Norah Lange también recibió el suyo que dice así:

En verso y prosa escribió
Norah Lange. Aquí reposa
Su verso se evaporó.
Y a nosotros nos quedó
Su prosa.
SG. (citado en Mizraje 14)¹²

Podemos decir que si bien este epitafio hace referencia a la prosa temprana de Lange, lo cierto es que con el tiempo también esa primera prosa acabaría evaporándose para dar paso a otra mucho más cercana a su poesía, con la que Lange recupera prestigio dentro del campo intelectual de la época. Sus primeras obras en prosa son *Voz de la vida* (1927) y *Cuarenta y cinco días y treinta marineros* (1933). En el medio, publica *El rumbo de la rosa* (1930), su último libro de poemas. En este rumbo que parece estar buscando su voz, Norah Lange vuelve a la prosa y publica en 1937 *Cuadernos de infancia* con la que inaugura su prosa “consagrada”. Entonces, si Lange había logrado desde muy joven una cierta posición de prestigio como “musa del ultraísmo”, de algún modo la pone en riesgo al escribir esas dos novelas que constituyen su prosa temprana, pero vuelve a recuperarla con la prosa consagrada, con respecto al uso de la imagen que se acerca mucho más a su poesía que a la primera prosa. Desde mi punto de vista, es esta etapa de “descentramiento” de Lange con respecto a la vanguardia la que ofrece algunas claves para

¹² Acerca de la firma del epitafio, dice M.G. Mizraje: “S.G.: satíricamente inferible: Santiago Ganduglia”. (*Norah Lange. Infancia y sueños de walkiria*, nota 2, p. 14).

entender estas oscilaciones estéticas. Prefiero leerla de este modo y no meramente como la etapa experimental que precede a su “ficción perfeccionada” (Molloy).

Ya hemos visto que sus dos primeros libros de poemas *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926), le valieron convertirse en la única mujer incluida en la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927). En esa ocasión, al cerrar su presentación personal dice de sí misma la autora: “Algo que no debo olvidar: tengo veinte años” (170).

Creo que hay muchas cosas a tener en cuenta en torno a esos emblemáticos veinte años de Norah Lange. Momento de cambios, de nuevas experiencias, de crisis que se reflejarán en la escritura de entonces. Veinte años tiene Mila, la protagonista de *Voz de la vida*, veinte años tiene Ingrid, la protagonista de *Cuarenta y cinco días y treinta marineros*. A esa edad también conoce a Oliverio Girondo. Y algo más, si Lange prefiere no olvidar esos veinte años es porque obviamente hay un corte bastante marcado a partir de ahí. Si VV y CDTM pueden leerse como ficción prospectiva en términos de un imaginario diferente al preestablecido para una autora mujer, CI se convierte en ficción retrospectiva, el futuro deja de imaginarse como distinto, y más aún, las protagonistas de sus últimas novelas (PS, LDR), tampoco parecen ser mayores de veinte años, aun cuando Lange escriba estas novelas en su madurez, aunque ya tienen poco que ver con Mila o con Ingrid.

Adriana Rosman-Askot señalará ciertas coincidencias entre las dos novelas en las cuales “avizoramos una ruptura a nivel temático y semántico de lo considerado tradicionalmente femenino en la época” (*Aspectos* 87)¹³. Lo notable es que ni VV ni CDTM pasaron a formar

¹³ En un trabajo más reciente: “La *mise en scène* de la escritura: la obra narrativa de Norah Lange”, Rosman Askott retoma esta línea de análisis. En ambos trabajos, resulta valiosa su recopilación de testimonios críticos de la época sobre la obra de Lange, que pueden ampliarse con las obras de M.E. de Miguel y M. G. Mizraje.

parte del canon. Las razones que ha dado la crítica —especialmente la que aparece próxima a su publicación— tienen que ver, en general, con su escaso valor estético.

La temática de ambas novelas no podía encontrar cabida en la poesía que la autora había escrito hasta ese momento. Sus posibilidades expresivas encuentran freno en las convenciones, y entonces decide experimentar en el terreno de la prosa, que por ese entonces estaba reservado casi exclusivamente a la escritura masculina. El género epistolar, sin embargo, resulta una vía más aceptable que otras para que una mujer escriba prosa. Y además, ese “yo-epistolar” permite la exploración de otros aspectos de la subjetividad que le están vedados al “yo-lírico”.

Hay entonces varios aspectos a tener en cuenta y relacionados entre sí: primero, podríamos hablar de un proceso de angelización de la figura autoral; segundo, el componente autobiográfico como clave de lectura de una crisis personal y estética que se traduce en su escritura; y por último, la recepción crítica temprana (y parte de la más reciente) no se limita a valorar la obra de Lange en términos estéticos sino que toma en cuenta esa angelización y el hecho de que la obra sea escrita por una mujer. Creo que esto no puede leerse en forma separada a los cambios que la escritura de Lange va sufriendo a través del tiempo.

Cuarenta años después de la publicación de VV, cuando la prosa de Lange ya había tomado otros caminos y había sido premiada y reconocida, la autora evoca esa novela en una entrevista y dice:

Yo escribía muchas cartas. Me gustaba hacerlo y creo que no eran malas. Sobre todo las que le mandaba a Oliverio. Una por día. Por eso es que me decidí a escribir un libro epistolar que ahora retiré de mi registro. Como novela era muy mala (...) Oliverio me aconsejó que escribiera este libro. Yo lo hice, pero después me pareció muy malo. Evar Méndez, que era tan bueno y generoso, no bien leyó lo que había escrito lo publicó. Tuvo algunas críticas favorables, con no pocas alabanzas. Eso es una garantía de que era malo. Realmente lo era. Por eso hoy no está en ningún fichero. (Nóbile 18)

Así pues, si la obra pasó a estar no sólo fuera del canon sino también fuera de circulación, no se debió solo a la repercusión escasamente favorable que tuvo en la crítica, sino a la propia decisión de la autora¹⁴. Otro tanto ocurre con CDTM, aunque con respecto a esta novela, Lange reconocerá haber alcanzado otro nivel en su escritura:

Es un libro superficial, también fue a parar al cajón de los deshechos... [aunque] para mí fue un entrenamiento. Me divertí muchísimo mientras lo escribía, pero, sobre todo, me daba cuenta de que *empezaba a hacer con el idioma lo que quería*. (Palabras 18, énfasis mío)

Ese nivel alcanzado en su escritura, del cual ella misma es consciente, no nos sirve para explicar el hecho de que haya decidido suprimir esa novela de sus catálogos. Por el contrario, Lange parece haber seguido al pie de la letra la advertencia de la crítica que como ya hemos visto la desalentaba a “jugar con fuego”, a riesgo de quemarse. En principio, yo no quisiera leer este gesto de acatamiento que culminará en la prosa consagrada, meramente como “concesiones” hechas por la autora frente a una disyuntiva. Lo que me interesa examinar es esa disyuntiva como una precondition estética que precisamente la lleva a “oscilar” en su escritura en la búsqueda de un modo (o varios) para plasmar la propia experiencia. Por otro lado, el hecho mismo de arriesgar ese lugar suyo dentro de la vanguardia tiene que ver con una crisis personal de la “joven musa ultraísta”: los valores sociales y estéticos ponen freno a nuevas experiencias que ella intenta plasmar en “alguna otra” escritura que la llevan por caminos medio inciertos, de los que luego decide apartarse precisamente para no perder ese lugar. En todo caso, el modo en que ese lugar es construido permite explicar mejor la actitud sumisa de Lange. La explicación podrá hallarse en las atribuciones angélicas de que la hacen objeto sus “estimados congéneres”.

¹⁴ Más aún, podemos agregar que en la lista de “Obras de la Autora” que aparece en la edición de *Estimados congéneres* de 1968, aparecen los libros de poemas y la lista de obras en prosa que se inicia con *Cuarenta y cinco días y treinta marineros*, la obra que siguió a *Voz de la vida*, novela que decididamente se excluye.

Atribuciones que cimentarán esta presunta inmaterialidad que acompaña desde su adolescencia a la autora-ángel.

2.2.1 “Norah-ángel” por todos construida.

Al prologar su primer libro de poemas, Jorge Luis Borges exagera la juventud de la autora al decir: “¡Cuánta eficacia limpia [hay] en esos versos de chica de quince años!”(6). Dado que por entonces Lange ya tenía diecinueve años, el anacronismo sólo se explica como un intento de fijar su imagen al momento en que Borges la conoció “preclara por el doble resplandor de sus crenchas y de su altiva juventud, leve sobre la tierra” (5). Como a los ángeles, se la percibe, casi etérea, casi incorpórea.

El añiñamiento al que ciertas figuras de autoras han sido sometidas por parte de la crítica masculina es analizado por Sylvia Molloy¹⁵, como así también el hecho de que esta imagen atribuida desde “el afuera” puede, en ocasiones, ser retomada en la construcción que de su propia imagen hace la autora al relacionarse con su público¹⁶. En el caso de Lange, junto con su consagración como escritora y el reconocimiento de su lugar dentro del campo intelectual, comienza su “angelización”, que acaban por fundirse en una sola realidad. En 1924 en la revista *Martín Fierro*, Córdoba Iturburu le dedica un poema con un acápite que dice: “No sé quién eres ni si eres pero sé tu nombre: Norah Lange”; en sus versos el autor sugiere el juego fonético

¹⁵ Molloy señala coincidencias en tal sentido entre las figuras de Norah Lange y de Delmira Agustini. Véanse: “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini” y “Dos proyectos de vida: Norah Lange y Victoria Ocampo”. En este último artículo, Molloy afirma que “[c]on frecuencia el endiosamiento o la teatralización del personaje de la escritora contaminan —y más de una vez suplantán— la recepción directa de su obra... El fenómeno no es privativo del Río de la Plata” (nota 25, p. 290).

¹⁶ Es curioso como esto se traslada incluso a algunas heroínas de sus novelas. Por ejemplo, en *Cuarenta y cinco días...*, Ingrid, a los ojos de Guttorm, uno de los tripulantes que se enamora de ella, parece todavía más joven de lo que es: “Sus 20 años parecen 15” (52). En *Los dos retratos* y en *Personas en la sala*, novelas que Lange escribe en su madurez, las protagonistas siguen siendo jovencitas.

Lange/ángel: “Norah Lange: en tu nombre se mecen las campanas... /Norah Lange: tu nombre pasa como un arcángel” (Miguel 104)¹⁷. Dice Ulises Petit de Murat, al recordar un encuentro que tuvo con la autora durante su adolescencia: “Nos acompañaba un ángel de cabellera rojiza y perfil agudo... En el recuerdo que todo lo magnifica, una mujer puede parecer un ángel. Para nosotros, aquella mujer, adolescente aún, tenía un prestigio casi divino que la emparejaba con una raza celestial” (Miguel 103-104). Por su parte, Rafael Alberti, en ocasión de su visita a Argentina, emplea las siguientes palabras para referirse a ella: “Norah, arcángel de ascua, los cabellos / trataba de amansar las aguas con la música / de su celeste acordeón...” (Miguel 167); también Oliverio Gironde insiste con esta idea; en uno de sus poemas la nombra como “ángelnorahcustodio” y también “ángelcustodiomío” (Gironde 399). Sin miedo a exagerar, podemos decir que esta imagen la acompañará hasta la tumba. En un homenaje leído con motivo de su muerte, Enrique Molina se refiere a ella diciendo: “Oliverio sólo podía amar a una mujer etérea. Norah era una mujer etérea, vibrátil de pasión, con esa propiedad del aire de propagarse en ondas sutiles, cada vez más vastas”. Esta asociación con el nombre de Oliverio, aparece también al invocarla como la anfitriona de numerosos encuentros literarios. El mismo Enrique Molina, al referirse a ambos como la pareja convocante de esas reuniones, usa la palabra “Noraliverio” (Miguel 185).

En la medida en que su obra no responde a esa imagen se planteará como conflictiva. En esa prosa temprana, que estamos considerando, existe una tensión entre lo que se espera de la autora ángel y lo que Lange se propone decir y hacer con su escritura, que en todo caso es algo muy

¹⁷ El acápite ya no aparece en 1927 cuando el poema vuelve a ser publicado en la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. He tomado los ejemplos de las recopilaciones que hacen principalmente María Esther de Miguel, y también de María Gabriela Mizraje, con excepción del de Enrique Molina, aportado por Sylvia Molloy. Por mi parte, aportó el señalamiento de la correspondencia fónica *Lange-ángel*, tomada del poema de Córdova Iturburu.

diferente a su poesía. Como bien señala Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica*, la poesía escrita por Lange es “la poesía aceptable de una niña de familia que publica su primer libro” (75). Por ese entonces, en plena adolescencia, un entorno familiar favorable propicia su acercamiento a los vanguardistas, aunque bajo una vigilante mirada materna. En el caso de Borges la unen lejanos lazos de parentesco; como él, otros intelectuales se suman a las tertulias literarias que se organizan en casa de la familia Lange. Frente a ellos y a su familia, la autora comienza a leer en público sus primeros poemas¹⁸. A los veinte años conoce personalmente a Oliverio Girondo con quien iniciará una relación que culminará en matrimonio, muchos años después, en 1943.

En su ensayo “Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*”, Beatriz Sarlo señala el “modernismo” como uno de los rasgos que definen a la vanguardia argentina, en tanto no asume posiciones radicales frente a “las instituciones y modalidades ideológicas de la sociedad argentina”:

Esta vanguardia se preocupa (...) por el trazado de un linaje nacional en el campo de la cultura; también de allí proviene en parte el tono bromista, irónico, pero sustancialmente moderado (...) [el] moderatismo está en la crítica al filisteísmo burgués (...) realizada en términos exclusivamente estéticos: queda intacto el filisteísmo moral, la hipocresía social, la represión sexual. Esta cualidad bienpensante de la vanguardia argentina remite, sin duda, también a los límites ideológicos de la sociedad nacional, y a la colocación dentro de ella de la capa intelectual. (166, énfasis mío)

¹⁸ Hay varias cosas a tener en cuenta: en principio, la “angelización”. Las dos primeras novelas que publica Norah Lange, joven poeta consagrada por la vanguardia como “la musa del ultraísmo”, no reciben buena acogida por parte de la crítica que sí premiará, en cambio, sus posteriores obras en prosa, bastante alejadas de *Voz de la vida* (1927) y *Cuarenta y cinco días y treinta marineros* (1933) a los que la misma Lange desacreditará años después. Particularmente, con respecto a la novela epistolar *Voz de la vida*, la crítica reciente ha preferido verla como “intento fallido de cambio en la escritura” (Muschiatti 146-47) o como parte de “una primera etapa narrativa (...) que vale sobre todo como período de entrenamiento [que anticipa a *Cuadernos de infancia*] la ficción perfeccionada” (Molloy 285). Las críticas de la época, en cambio, oscilaron entre la actitud benevolente y paternalista proveniente de los intelectuales amigos, y la claramente descalificadora. En ambos casos se intentaba “reencauzar” a la autora-ángel por el camino de la imagen ultraísta que con tan buenos resultados le había permitido ganarse un lugar dentro de la vanguardia.

Me interesa conectar este planteo con la línea de análisis que he venido desarrollando sobre las primeras novelas de Norah Lange. Entiendo que ese tono crítico moderado hacia la hipocresía social y la represión sexual a la que se refiere Sarlo, se vierte de otro modo y por otros canales que, en todo caso, escapan a los límites ideológicos de la estética vanguardista. Creo que VV es un buen ejemplo de ello, precisamente porque el tema de la sexualidad se presenta como desencadenante de una crisis en el plano personal y estético. En la novela entran en tensión la voz de la vida o voz del deseo con la voz del mandato materno (y de las convenciones sociales y estéticas) que imponen restricciones a ese deseo.

2.2.2 *Voz de la vida: “Prohibición voluntaria”*

VV es una novela epistolar compuesta por treinta y un cartas que Mila dirige a Sergio, su amado que está en Europa donde finalmente se casa con otra mujer. Al descubrirlo, Mila se casa con un amigo de Sergio, al que luego decide abandonar para seguir a su amado. En esta decisión final de la protagonista se advierte un gesto de ruptura frente a las convenciones sociales y morales de la época. Si en la poesía de Lange es posible reconocer, tal como señala Delfina Muschietti, empleando palabras de Borges, un “sujeto en la espera del querer”¹⁹, vemos que, por el contrario, en su prosa empieza a emerger un sujeto femenino que decide y actúa en función de su deseo. Desde ese punto de inflexión, me interesa leer las marcas autobiográficas a las que hice referencia.

En principio, “la musa del ultraísmo” se hallaba sujeta aún a los controles maternos, precisamente a causa de su edad y de lo que se entendía como conveniente para una joven de

¹⁹ Delfina Muschietti desarrolla esta idea en sus artículos: “Mujeres: Feminismo y Literatura” y “Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor”, aunque en su análisis no se refiere exclusivamente a Norah Lange, sino también a Nydia Lamarque.

familia burguesa. Tal como se ha señalado, sobre ella pesan las convenciones: la intelectualidad de la época, compuesta en su mayor parte por hombres, aprueba una poesía deserotizada que la consagra como poeta ángel. El contacto con esa intelectualidad se da en las reuniones que se celebran en su casa, bajo una vigilante mirada materna. A Norah no le estaba permitido participar en reuniones nocturnas fuera de su casa. El hecho en sí mismo, es algo más que una anécdota. A Oliverio Girondo lo conoce, de día, en un banquete al que su madre le permite asistir en compañía de su hermana y un amigo de la familia. Según parece, la atracción entre ambos fue mutua e inmediata. La relación que entonces se inicia atravesará diferentes etapas, pero pasarán varios años hasta que decidan vivir juntos, y casarse mucho después. La etapa que estamos considerando es, cuando menos, incierta con respecto al curso que esa relación puede llegar a tomar.

En mi lectura de *VV*, establezco una serie de correspondencias entre los personajes de Mila y Sergio con respecto a Norah Lange y Oliverio Girondo. Entre los nombres Sergio/Oliverio se advierte, incluso, una correspondencia fonético-vocálica. El nombre del amado es un tema recurrente en la obra de Lange. La serie de treinta y un cartas del libro (todas son de Mila a Sergio) aparece enmarcada por dos poemas, “Tarde que fue encuentro” y “Verso final para su recuerdo que irguió mis lágrimas”, que reaparecerán en *El rumbo de la rosa* (1930), el último libro de poemas de Lange, publicado luego de esta primera novela. En el primero de estos poemas ya se advierten diferencias con respecto a su poesía anterior, hay una carga de sensualidad mayor y no se elude hablar de ciertos contactos corporales, como el de un beso: “Tus labios pusieron su nombre en los míos. / Tu nombre! *Palabra redondeada* como un beso / que quiebra todo sueño...” (10, énfasis mío). En principio, es posible asociar esta “palabra redondeada”, con un nombre como el de Oliverio que comienza y termina con “O”, pero además

podemos pensar en las formas de aludir al nombre de Olivero que Norah Lange utilizará años después, en algunos de sus discursos de homenajes y banquetes, por ejemplo: “el nombre resonante de Oliverio Gironde” (*Estimados congéneres* 61); “tañente nombre” (68), “advocación sonora” (71). Y por último, el ejemplo más claro para la correspondencia que establezco, es: “Basta pronunciar el retumbante y *redondo nombre* de este poeta auténtico” (26, énfasis mío). Partiendo también de estos ejemplos, Mizraje analiza dos tópicos que aparecen en Lange relacionados con la seducción que sobre ella ejercía el nombre de Oliverio y su voz. Nombre y voz del amado (Sergio/Oliverio) serán temas recurrentes en VV. Basten algunos ejemplos: “He ennoblecido mi trayecto con tu solo nombre. Nombre...dicho despacio, en las horas muertas”(34); “tu nombre erguido sobre la pesadez de otros nombres que pudieron haber sido, y el deseo enciéndose entonces paulatinamente hasta consumirme en una fiebre de abrazo que sólo para ti ha nacido” (37); “la pujanza de tu voz me impuso la debilidad de seguirte”(39-40), “desde que te fuiste, la vida me ha sido una ansiedad larga y afiebrada, de noche insomnio y de día cavilación con un solo nombre”(77). El tema del nombre del amado aparece incluso en un libro anterior. En *Los días y las noches*, hay un poema titulado precisamente “Tu nombre”. En *Una modernidad periférica*, Beatriz Sarlo —que en su análisis se limita a la poesía de Lange, sin considerar VV—ha sugerido que probablemente se refiera al nombre de Oliverio, aunque resta importancia al hecho en sí. Creo, en todo caso, que la probabilidad de esta correspondencia estaría dada por el hecho de que Oliverio Gironde ya era conocido públicamente por sus poemas y por su participación en *Martín Fierro*. Cuando se publicó *Los días y las noches* (1926) Lange aún no lo había conocido personalmente, aunque probablemente ya se sintiera atraída por él. Dice en el poema “Tu nombre”: “lo he dicho despacio”, “lo he visto escrito”, “lo he rozado con mis dedos”, “Tu nombre, / tan fresco y nuevo” (47-48).

Como Sergio en VV, también Oliverio tenía previsto un viaje a Europa que realiza poco después de conocer a Norah. Si bien su estadía será prolongada, se ve forzado a interrumpirla a poco de haber salido del país, debido a la muerte de su padre²⁰. Lo cierto es que vuelve a Europa, de donde regresará en 1930. María Esther de Miguel hace referencia a una amante que Oliverio tenía en París, relación ésta que duró muchos años. Se trate de ella o no, creo que el “fantasma” de otra mujer era perfectamente imaginable, teniendo en cuenta el tiempo y la distancia que los separaba. Las cartas, prácticamente diarias –como las de Mila–, que N.L. dirigía a O.G. habrían intentado contrarrestar esta situación. En este sentido podríamos establecer nuevas correspondencias: 1. la amante que Sergio/Oliverio tiene en Europa; 2. la muerte de la madre de Sergio y la muerte del padre de Oliverio; 3. la aceptación inmediata de Sergio por parte de la madre de Mila, asociada con el hecho de que luego de conocerse en el banquete, Oliverio asistirá a una de las tertulias en casa de Norah, acerca de lo cual hay testimonios de la buena impresión que causó en su madre y viceversa. Por último, muchos años después, en la entrevista concedida a Beatriz de Nóbile, la misma Lange reconoce, como hemos visto, que escribió VV siguiendo una sugerencia de Oliverio, a quien dirigía sus cartas casi diariamente (al igual que Mila con Sergio).

Desde la escritura de VV son varios los desafíos que se plante Mila / Norah: desafiar las convenciones sociales y salir en busca del amado, siguiendo el propio deseo; desafiar las convenciones estéticas para *hablar* de ese deseo, del amor experimentado a través de un registro corporal, no meramente espiritual; en definitiva, dejar de ser el ángel que todos quieren que sea.

En la novela, Mila / Norah se debate entre las voces en tensión que resuenan en su conciencia. La

²⁰ El 12-12-1926 en la revista *Martín Fierro* aparece anunciada la partida de Gironde. El 28-3-1927, la muerte de su padre “que hizo torcer sus planes de larga permanencia allí, y se consagra ahora a sus asuntos particulares y al estudio, retirado por el momento de las actividades artísticas” (Miguel 121). Según M.E. de Miguel, no hay datos acerca de si durante esta permanencia transitoria en Argentina se vio con Norah Lange.

voz del deseo, su propia voz, en diálogo con el amado, se le revela a éste como “la voz que tú ya bien conoces” (66). La voz del mandato, en cambio, se hace presente fundamentalmente en la voz de la madre de Mila, aunque también son escuchadas en el mismo sentido las voces del esposo de Mila y la de todos los demás:

La voz de mi madre indicóme el trayecto, que he recorrido desde entonces, y que tiene una sola palabra: restricción... Y triunfaron, por fatalidad que aún me duele, las voces maternas que me señalaron un rubor en la entrega. ¿Por qué todos callaron? ¿Y por qué tú multiplicaste tus caricias hasta que la restricción era en mí una lucha apretada y lenta por no ir hacia el final, en una totalidad que aún hoy yo no lamentaría? (29-30, énfasis mío)

[...] mis brazos rodean, en su imaginación, a ese hombre que eres tú, y a quien yo no supe ser realización cuando se hallaba cerca.
(52)

Lo que surge como posibilidad de realización del deseo es salir en busca del amado, que es lo que Mila finalmente resuelve hacer. Más aún, lo que se reprochará a sí misma es no haberse entregado a Sergio antes de su partida²¹, desoyendo la voz de su deseo y de su amor, para obedecer la voz materna, la voz que le impone *restricción* a ese deseo. La presencia de la voz materna como mandato y como impedimento se hace oír una y otra vez. Con frecuencia, Mila suele nombrar a su madre como “la madre”, sin marca de posesivo, hecho curioso si se tiene en cuenta que Norah y sus hermanas al hacer referencia a “su madre” la nombraban simplemente como “Madre”. Mientras Mila planea su viaje para ir al encuentro de Sergio dirá: “Mi madre ignora el motivo de mi viaje” (93). También Lange planea un viaje a Europa que llevará a cabo poco después. Los motivos, en principio, son otros: visitar a su hermana en Noruega y a unos parientes en Inglaterra. Curiosamente, a pesar de su correspondencia tan fluida con Oliverio, el encuentro entre ambos no se produce. Incluso llama la atención que en éste, su primer viaje a Europa, Lange no visite París –por aquel entonces visita obligada para todos los intelectuales y

²¹ Algo muy diferente a lo que propone el melodrama tradicional, a la manera de Manuel Gálvez, por ejemplo.

artistas—tras haber sido invitada allí por un amigo, el vizconde de Lascano Tegui²². En todo caso, no sería demasiado aventurado suponer que si bien Mila abandona finalmente la restricción y da un paso más, Norah, en cambio, se mantiene en el estadio previo y ficcionaliza esta posibilidad a través de Mila. La contradicción parece reflejarse en un oxímoron interesante que aparece en la novela: “Mi querer se vuelve hacia adentro, para meditar desde hoy como una prohibición voluntaria” (79, énfasis mío).

Creo que en la relación conflictiva que Mila establece con el mandato materno, puede leerse la propia crisis de la autora, que ve la imposibilidad de expresar y realizar su deseo amoroso, su deseo sexual, ante las restricciones que este mandato impone en la realidad y ante las restricciones estéticas que debe observar la autora ángel. Es precisamente en la escritura de la novela donde es posible realizar lo irrealizable, y es posible también exorcizar los miedos, las angustias, para dar rienda suelta a los sentimientos y al propio deseo, no sólo en relación con el amado, sino con la propia independencia. El trayecto que Mila finalmente decide seguir es uno diferente al recorrido hasta entonces, al que la voz del mandato le indica como el correcto. Mila abandona la “restricción”, transgrede. Mila se permite lo que Norah Lange no puede permitirse en lo inmediato. Mila conoce a Sergio en una fiesta, es de noche, vuelven solos de madrugada; tras la partida de Sergio, Mila se va a vivir sola a un departamento del centro. Podríamos preguntarnos incluso si no hay una suerte de desplazamiento entre el deseo de acallar la voz materna y la muerte de la madre de Sergio que aparece referida en la novela. El material de la propia experiencia aparece ficcionalizado, sustrayéndose al control materno, a los mandatos, a

²² María Esther de Miguel aporta esta información y además observa: “París era París pero era también Oliverio Gironde. Norah dijo que no. Y no fue. Años después daría ciertas razones: ‘Afortunadamente no fui. Creo que no hubiera favorecido a mi espíritu el clima de bohemia’... suena a excusa. Más bien podría suponerse que Norah teme el encuentro con Oliverio, sin Madre y sin las hermanas... [o tal vez enfrentarse al hecho de que Oliverio tuviera una amante estable en París]” (134-35).

las convenciones sociales, morales y estéticas. Difícilmente, la autora hubiese encontrado espacio para manifestar todo esto en su poesía. El empleo de un yo-epistolar le permite ficcionalizar su presente biográfico y a partir de ahí todo es posible, todo está permitido, y la propia voz no encuentra barreras. Mila dirá “Mi voz derrota cualquier miedo” (93). También ella ha escrito versos y al leerse a sí misma encontrará cerradas sus posibilidades expresivas. Dice Mila/Norah: “Quedo perpleja y absorta ante tanto verso inútil y mentido” (31).

Al parecer, ese permiso que la autora comenzaba a darse a sí misma resultaba difícil de sostener²³ y la prosa de aquellos primeros años quedó definitivamente delimitada como período de entrenamiento, presuntamente superado por “la ficción perfeccionada” (Molloy, “Dos proyectos de vida” 285) que comienza con CI, su primera novela premiada. Desde entonces, Lange no vuelve a publicar poesía, aunque la imagen ultraísta reaparece en forma recurrente en esta segunda etapa de su prosa (especialmente en AQM).

Examinando el conjunto de la obra de Lange, pero particularmente las dos primeras novelas que fueron retiradas de los catálogos por su autora, podemos ver cómo ambas ponen en peligro el lugar que ocupaba dentro de la vanguardia argentina de aquellos años. Y esto se explica, por varias razones. La autora comienza a tomar contacto con la vanguardia desde los catorce años; en su casa se celebran famosas tertulias literarias. En ese entorno Norah Lange empieza a ser “norah-angel” por todos construida. Las atribuciones de angelicalidad de las que fue objeto estuvieron indisolublemente ligadas a su consagración en el campo literario, y es posible afirmar que, en cierta medida, Lange se sirve de este imaginario para representarse a sí misma como autora. En tal sentido, si sus dos primeras novelas resultan descalificadas por ella misma y por la

²³ En una breve nota sobre la escritura femenina, Libertad Demitrópulos, otra escritora argentina, presenta varios ejemplos, entre los cuales figura el siguiente: “Y llamo escritura femenina a la que desarrolló Norah Lange, que también debió soportar el control y la censura, en especial de su marido, el poeta Oliverio Girondo, y del circuito áulico en que ella se movía —círculo que solo le permitía escribir sobre los recuerdos de su infancia—y que debió realizar un intento desesperado para escribir otros textos que quedaron sin publicar”.

crítica desde su valoración estética, cabe preguntarse si no merecen ser rescatadas a fin de analizar su relación con las convenciones, que se torna conflictiva justamente a partir de la irrupción de otro imaginario femenino que las subvierte. En definitiva, ninguna de esas dos novelas respondía a la política cultural de ese momento que, por el contrario, desalentaba este tipo de iniciativas. Lange “entendió” el mensaje y comenzó a perfeccionar su prosa dentro de un imaginario permitido. Por mi parte, he preferido leer ese período soslayado no como mero entrenamiento para la prosa ulterior, sino como período de conflicto: es la prosa que resulta conflictiva porque no se acomoda a la imagen de la autora ángel, cosa que sí ocurre con su poesía y con la prosa que sigue desde CI en adelante. He leído ambas novelas desde una clave de lectura que a los fines de mi investigación denominé “ficción autobiográfica” –y que, según creo, podría llegar a ser aplicable al ya mencionado caso de Horacio Quiroga y su novela sentimental. En el caso de Lange, en más de una oportunidad se ha hecho alusión a las posibles correspondencias biográficas (especialmente a las coincidencias entre el viaje de la joven Ingrid a Noruega en CI y el de la joven autora), sin embargo, se le ha dado escasa importancia al hecho. Personalmente, lo que me parece más interesante no es tanto el relevamiento de las marcas autobiográficas en sí mismas, que son bastante obvias en ambas novelas, sino el hecho de que el tema de la sexualidad se presenta como desencadenante de una crisis en el plano personal y estético. Existe una tensión entre lo que se espera de la autora ángel y lo que Lange se propone decir y hacer con su escritura. Al pasar de la poesía a la prosa, la autora se permite explorar otro imaginario femenino que subvierte el convencionalmente aceptado por el discurso hegemónico y que, al mismo tiempo, se contrapone a su imagen pública. Su entrada a la prosa se da dentro de un género permitido a las mujeres, el de la novela sentimental, epistolar. Sin embargo, este género está lejos de ser tolerado en un/a escritor/a que pertenezca a la vanguardia de aquellos

años. En VV se harán presentes dos voces en tensión: por un lado, la voz del deseo, la “voz de la vida”, y por otro, la voz del mandato materno y al mismo tiempo voz del mandato literario hegemónico, voces que imponen restricción a ese deseo. A lo largo del texto aparece un oxímoron que da cuenta de la necesidad de reprimir ese deseo: “prohibición voluntaria” (79). Podríamos decir que esa misma prohibición voluntaria, Lange la aplica al curso que decide imprimirle a su propia escritura, cuando deja de “jugar con fuego”, y empieza a escribir lo que será su prosa consagrada. Esta crisis personal y estética por la que la autora atraviesa alrededor de sus veinte años es el material que subyace en la escritura de VV y por eso, es que leo una ficcionalización de esa experiencia en términos prospectivos, no retrospectivos. En otras palabras, desde un presente biográfico, Lange propone posibles resoluciones a una situación personal por la que atraviesa en el momento de escribir: no se narran hechos que ocurrieron sino que *podrían* llegar a ocurrir. Así pues, desde un presente conflictivo se narra un futuro posible, imaginable, o si se quiere, *deseable*, en el que la propia voz no encuentra barreras para expresarse, y deja atrás “tanto verso inútil y mentido” (31), tal como dice Mila, la protagonista. Y finalmente, como ya he apuntado, leo también en qué medida la crítica –incluso la crítica reciente— ha preferido seguir adherida a la imagen de la autora ángel que estos textos definitivamente socavan. Leo un período de incertidumbre en esa prosa borrada que despliega un imaginario diferente donde el cuerpo y la sexualidad encuentran cabida, prosa que no está permitido escribir a los ángeles. Algunos ejemplos tomados de VV:

La vida me señalará mañana entre las buenas o las malas? [...] Acaso me desconozcas hoy. La sensibilidad afiebrada y ansiosa solo puede ahuyentarse con tu voz o con tus labios. (48)

Yo soy libre. Puedo ir a tu abrazo, hoy mismo, invocando mi único sentimiento de lógica, y es que algo me urge hacia ti, y que hace por lo tanto insufrible cualquier restricción. (51)

Es que la renuncia y el olvido triunfan sobre el corazón y el cuerpo? (62)

2.2.3 *Cuarenta y cinco días y treinta marineros: “Jugar con fuego”.*

En *Cuarenta y cinco días y treinta marineros* (1933) también es posible leer marcas autobiográficas. Son casi obvias las coincidencias entre Ingrid, la protagonista, y la autora, empezando por la edad y siguiendo por el hecho de que el destino final de su viaje es Noruega, y que Ingrid/ Norah se embarca en un barco de carga, con lo cual es la única mujer acompañada por unos pocos pasajeros y por una tripulación eminentemente masculina. Estas circunstancias generan muchas escenas de seducción. Y volviendo a lo que señala Muschietti, aquí tampoco la protagonista es “el sujeto-que-espera representado en sus textos poéticos” (147). Es interesante el modo en que, desde la perspectiva de Ingrid, los estereotipos de género son puestos en evidencia precisamente como lo que son. La mirada irreverente de Ingrid/Norah no teme cuestionarlos por lo que en sí mismos tienen de absurdo y por esa vía apela constantemente al humor. Esta es una diferencia importante con respecto a la novela de la anterior. Aquí, no sólo la mujer ha dejado de lado su rol de víctima sufriente, sino que puede reírse de quienes insisten en percibirse a sí mismos como el centro del universo. Las situaciones se suceden unas a otras con una dinámica más teatral que narrativa.

Sus palabras [...] producen a Ingrid una gracia incontenible. La risa la sacude, mientras el hombre prosigue, creyendo que su efecto se debe forzosamente a que está diciendo cosas notables, o a que su vida no deja de ser interesante, al menos, para ella. (*Cuarenta y cinco días y treinta marineros*, 40)

Al salir la toma del brazo. ¿Será un sostén o será un modo como cualquier otro de adquirir cierto confort? [...]

-Buenas noches, pequeña-contesta el hombre.

¿Por qué la llamará “pequeña”? (41)

Ahora, en el camarote, iluminada de lleno por el resplandor del sol, no puede menos que provocarle.

-¿Guttorm, a que no me alcanzas antes de llegar a la popa? –y salta afuera. –Sus 20 años parecen 15. Guttorm la sigue, un poco desganado, sin lograr alcanzarla. [...] Lejos, el capitán vigila. (52)

-¡Lástima que no te conocí hace tres años, Ingrid!

-¿Qué hubiese sucedido?

-Me hubiese casado contigo. Ahora ya es tarde. Estoy atado a mujer y a chico.

-Hace tres años, hubiese sido tarde lo mismo, Guttorm. Ustedes nunca piensan, cuando encuentran a una mujer que les gusta, que puede haber la probabilidad de una negativa en ellas. Hace tres años... yo no me hubiese casado contigo... ¿Por qué dicen “es tarde ya”? ¿Nunca piensan que siempre ha sido tarde entre ciertas personas? ¿Nunca piensan que de repente, pueden no gustarle a la mujer? Nunca oyes decir a una mujer: ¡qué lástima que no te conocí antes!... (65)

[dice Ingrid]- Yo creo que es una cobardía mirar las cosas de frente. Por lo general implica una ausencia de fervor. El caso más conciso es –por ejemplo—el hombre que deja de devolver una bofetada, o el hombre que no se atreve a besar la boca de una mujer sin su consentimiento. No es respeto. Yo creo que es falta de entusiasmo o de fervor. Todas las personas que quieren algo, profundamente, se dejan llevar, sin pensar en los riesgos, y en las consecuencias. Especialmente las mujeres, que lo dan todo, y para quienes las consecuencias son siempre más desastrosas y totales. Con esto no quiero decirte que debes cortejarme, sino que no estás suficientemente enamorado. Y la vida no es amarga. Está llena de aventuras en cada esquina. ¡Bueno!... No importa. Bebamos Guttorm. Y, ¿me enseñarás el noruego?

Su voz simpática lo aleja de toda tristeza.

-Encantado. (66)

El hombre forcejea por alcanzarle la boca. [...] Luego ella le habla; su voz es como una aplanadora cordial sobre el barullo intenso que le produce el deseo.

-¡Vamos! Cálmese. No me iré ni haré nada por irme. Pero cálmese. Y si se queda quieto, le prometeré algo.

-¿Qué? ¡Siempre esta desesperación por dentro! ¡Por qué seré tan hombre!

Ella no quiere argumentarle su escasez de hombría y que la masculinidad no consiste en la posesión indebida y forzada del

prójimo. Su solo propósito en vista, ya la fatiga. Con voz dulce, para obligarle a la calma fugaz, le dice:

-Tiene que subir al puente. Son las cuatro. [...] (98-99)

-Las mujeres no tienen la culpa –arguye Karl. –Cuando viaja alguna abordo, se la hace responsable de todo. Es más fácil. ¡Una mujer abordo! ¡Pero qué barbaridad! Si el timón no marcha, si faltan documentos, si se zarpa con dos horas de atraso. Si los hombres se emborrachan. [...]

-¿De este viaje también se hará responsable a la mujer? –inquire Ingrid.- Su tono implica la escasa importancia que confiere a la respuesta. En esa hora de la siesta, todas las preguntas tienen ribetes de una seriedad ficticia. (153, énfasis mío)

[dice Ingrid a los marineros] Además, el alcohol, siempre, como excusa o paliativo. El hombre que desea a una mujer, no necesita argumentos alcohólicos. Es un mal sistema. Yo no creo en una entrega que parte de ese concepto o de ese pretexto. Ustedes ya me conocen lo suficiente. [...] No soy suficientemente simple para eso, y acaso sea una desventaja. Hay en él algo de brutal y de violento que puede atraer a ciertas mujeres.

-Has hablado del capitán, ¿y los demás? -interrumpe Guttorm.

-Los demás –ríe ella- son demasiado descoloridos, demasiado infantiles. Tienen voz de niño. Y el alcohol los rejuvenece aún más. [...]

-Si te vuelves maternal, estamos perdidos –exclama Guttorm. —La seriedad no te queda bien. (156-57)

Obviamente, esta prosa estaba bastante lejos del tipo de imágenes que aparecía en los poemas de Lange y definitivamente distante de su prosa posterior. Lange se permitirá este uso efectivo del humor exclusivamente en sus discursos.

Ya hemos señalado que la imagen de la autora-ángel pesa incluso sobre la crítica más reciente e impide valorar en su justa medida la prosa fuera de catálogo. De otro modo, es imposible explicarse esta omisión en un artículo de Francine Masiello titulado nada menos que “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela feminista de vanguardia”. Allí Masiello considera la década de los años veinte como “un momento en que la identidad femenina se convierte en

tema de amplia discusión (...) [considerando] cómo la escritura femenina resiste y transforma las premisas del discurso narrativo vigente” (807-08), y señala precisamente el caso de Norah Lange como una de las escritoras “que ofrecen un paradigma de resistencia feminista que rige hasta el momento actual” (807-08). Sin embargo, como hemos visto, Masiello deja de lado en su análisis justamente las dos novelas escritas por Lange en ese período, a las que acabamos de referirnos, y utiliza como ejemplos otras novelas posteriores: *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956), que integran la prosa canónica de la autora.

Insisto en que ciertas omisiones de la crítica pueden llegar a entenderse a partir de lo que podríamos denominar, en el caso de Lange, como una inclusión atípica de lo melodramático dentro de la vanguardia. En otras palabras, ciertas intervenciones de autores vanguardistas se constituyen en experiencias de descentramiento a través de las cuales se participa de los márgenes culturales de la modernidad. Entiendo que esa lectura puede plantearse como alternativa frente a la que considera estas intervenciones como intentos fallidos, o prosa experimental que precede a la prosa consagrada que es la que la crítica suele tomar en cuenta con más frecuencia (véase nota 18).

En suma, ninguna de las dos novelas que aquí estamos considerando respondía a la política cultural de ese momento que, por el contrario, desalentaba este tipo de iniciativas. Lange “entendió” el mensaje y comenzó a perfeccionar su prosa dentro de un imaginario permitido. El período de crisis con las convenciones de su época ha quedado de alguna manera diluido desde la perspectiva de la prosa que la consagró, y, a lo sumo, se lo ha visto, como período de entrenamiento para la prosa que vino después y que ya no vuelve a entrar en conflicto con ese imaginario. Nuevamente, el cuerpo, el deseo, quedan fuera de la escritura. Entiendo que en las valoraciones de la obra de Lange y en las incorporaciones al canon, inclusive, la crítica reciente

ha permanecido excesivamente fiel a esta imagen de la “autora-ángel” alejada de la libre expresión de su deseo, en cumplimiento de las convenciones. Creo que ello se debe, en gran parte, al desarrollo ulterior de los acontecimientos, el “happy-end” del que habla Sarlo en relación con la historia individual de Norah Lange. De ese modo, lo que probablemente haya sido un período de incertidumbre acerca de cuál podía ser el futuro de su historia amorosa, de qué cosas se estaban poniendo en juego, cuáles eran los riesgos de desafiar las convenciones, quedó de alguna manera borrado. “Borrado” que justamente señala Sarlo como una característica propia de la poesía de Lange destinada a lograr un efecto de desmaterialización. “Borrado” que, según creo, ha sido aplicado en gran medida a la lectura de su prosa.

2.3 MARÍA LUISA BOMBAL: LITERATURA Y CINE.

Hemos visto que María Luisa Bombal, comienza a publicar sus novelas en Buenos Aires a partir de sus contactos con la vanguardia. Por entonces, Norah Lange (cuatro años mayor que Bombal) ya había publicado su tercer libro de poesía y sus primeras incursiones narrativas. Existió contacto entre ambas, y de hecho, la primera edición de *La última niebla* en 1934 se habría hecho en la Editorial Colombo de Buenos Aires, bajo la dirección de Oliverio Girondo²⁴. La Editorial Sur, dirigida por Victoria Ocampo, publica en 1938 *La amortajada*. Por otro lado, durante bastante tiempo Bombal escribirá para la revista *Sur*. Curiosamente, desde allí es que establece su conexión con el cine argentino de fines de la década del ‘30, cuando ya constituía un fenómeno de masas.

²⁴ El dato lo aporta Lucía Guerra en su edición de las *Obras Completas* de María Luisa Bombal (55). Es importante tenerlo en cuenta porque generalmente suele citarse como primera la edición de 1935 a cargo de la Editorial *Sur*.

En 1939, Bombal publica en la revista *Sur*, su reseña cinematográfica de *Puerta cerrada*, lo que despierta el interés del director de la película que la convoca para escribir el guión de otra que se titulará *La casa del recuerdo*. Es curioso el modo en que se produce este descentramiento desde la cultura de élite hacia el melodrama cinematográfico que tanto éxito de público logra en aquellos años. Así lo relata Bombal tiempo después:

Durante esos años, Victoria Ocampo me pidió una reseña de la película *Puerta cerrada*, para la revista *Sur*, porque en esa época ningún crítico se iba a dignar comentar un filme del cine nacional. Me la pidió porque todos sabían que a Borges y yo [sic] nos encantaba el cine. De modo que me fui a ver *Puerta cerrada*, que era un melodrama tremendo, con tangos, pero tenía alguna belleza, tenía emoción y Libertad Lamarque estaba fantástica. A mí me conmovió y, desde el punto de vista cinematográfico, este melodramón estaba bien hecho. Y entonces yo, honradamente, escribí una crítica lindísima a favor, la primera que se hacía en *Sur* a favor del cine criollo y de Libertad, a quien los críticos consideraban cursi. Ellos creían que yo iba a hacer una sátira, porque soy bien buena para reírme, pero mi crítica fue muy positiva y tuvieron que publicarla, puesto que me la habían pedido. A raíz de esa crítica hubo conmoción y se vendieron todos los ejemplares de *Sur*. Salir en esa revista de intelectuales era muy importante para el cine nacional. Entonces vino el director Luis Saslavsky a pedirme que el próximo guión lo hiciera yo. El grupo *Sur* me criticó mucho por haber aceptado, pero a mí siempre me ha gustado la parte romántica del melodrama..., Así en 1937²⁵ salió *La casa del recuerdo*, que tuvo un éxito fantástico... Mis amigos escritores me aconsejaron que sacara mi nombre de la película, pero Luis Saslavsky se rehusó y me hizo participar en todo, ahí conocí a Libertad Lamarque y, cuando terminaron de filmar, me sometieron toda la película para que yo la revisara. Y el cine argentino cambió porque, imitando *La casa del recuerdo*, empezaron a hacer otras películas de fines de siglo... terminé las historias de tango yo y, si no las terminé enteramente empezó a nacer toda esa cosa romántica [la acción transcurre a fines del siglo XIX, y la música de fondo es de Chopin. (*Obra Completa de MLB*, 332-34)

²⁵ Evidentemente, hay un error en la fecha. *La casa del recuerdo* se filma después de *Puerta cerrada* y se estrena en marzo de 1940.

Si tomamos en cuenta que el melodrama queda fuera de los valores estéticos consagrados por la vanguardia, habría que pensar hacia qué zona de valores se desplaza Bombal. Obviamente no es la que supone la revista *Sur*, sino la que desde su propia percepción crítica la lleva a admitir “honradamente” que “este melodramón está bien hecho”. En otras palabras, el gesto de Bombal pone en evidencia zonas de tensión con los valores estéticos que en definitiva no hacen más que cuestionar su fundamento mismo, su autorreflexividad, al alternar estos criterios de valor con otros que ya no provienen de lo que por entonces se identificaba con la “alta cultura”.

No obstante, algo diferente ocurre en su contacto con la industria cinematográfica durante los años que vive en Estados Unidos. En ese período, Bombal reescribe *La última niebla* al inglés y el resultado será *House of Mist*, algo muy diferente a la versión original. En la reescritura de esa novela pesan criterios cinematográficos que acaban siendo imposiciones bastante rígidas para permitir lo que en un principio hubiera sido la versión cinematográfica de LUN. Aunque basada en ella, *House of Mist* no es LUN. Es una nueva novela que María Luisa Bombal escribe en inglés (idioma que no domina completamente y para lo cual es asistida por su marido). Por la venta de los derechos cinematográficos de *House of Mist* (Nueva York: Farrar, Strauss and Company, 1947), María Luisa Bombal recibe 125.000 dólares²⁶. Por esa época Bombal prepara guiones para la Paramount. Según el testimonio de una musicóloga chilena que vivió en Nueva York entre 1948 y 1950: “A María Luisa no le gustaba el trabajo de los guiones. Lo consideraba inferior y la humillaba. No los firmaba con su verdadero nombre. Lo hacía sólo porque necesitaba ganar dinero y no sentía en ese momento una inspiración más fuerte” (Gligo 129). Por su parte, dice Bombal acerca de *House of Mist*: “Yo creo que es una joya como novela poética. Algo así como un *cuento de hadas moderno*” (345). Y veinte años después de la aparición de

²⁶ Al año siguiente, se publica *The Shrouded Woman*, traducción de *La amortajada*, que Bombal lleva a cabo con ayuda de su esposo. En este caso, las diferencias no llegan a ser tan marcadas.

House of Mist, en una carta en la que Bombal se entusiasma con un nuevo proyecto, evocará las dificultades del marco de recepción que acogió a su novela:

Aquí va mi idea genial, que Fal encuentra muy interesante, mucho más interesante que la de empeñarse en escribir libros que esta gente no comprende. Han de ser escritos especialmente para ellos y fue en este sentido que *La última niebla* se transformó en *House of Mist* —que por suerte me resultó algo lindo literariamente— aunque un poco al margen de mi línea de entonces. (353)

Por entonces, en una entrevista concedida en 1967, Bombal se muestra plenamente consciente de los desafíos que implicó el proceso de escritura de *House of Mist*:

La última niebla es, en realidad, un tema tomado desde adentro y tratado en prosa, casi como un poema. Tomar ese mismo tema desde afuera me tentó, como un desafío intelectual, y lo hice desarrollándolo con toda la técnica que requiere una novela. (...) Sabía que esto se ha hecho pocas veces en la literatura. Pero hay casos, como el de James Joyce, que en su *Ulises* desarrolla el tema de *El retrato de un artista adolescente*". (cit. en Gligo 125)

Lo cierto es que las diferencias entre *La última niebla* (1934) y *House of Mist* (1947) son varias. Para empezar, los personajes: Daniel sigue siendo Daniel, pero la protagonista sin nombre de la primera novela pasa a llamarse Helga, y su amante real o ficticio también tiene nombre (Landa) lo mismo que la difunta esposa de Daniel (Teresa). Aparecen nuevos personajes y nuevas situaciones. En ambas novelas la protagonista acepta casarse con su primo Daniel sabiendo que éste no la ama. En LUN ni Daniel ni su prima saben muy bien por qué se casan. Ante la pregunta de Daniel: “-¿Para qué nos casamos?”, ella responde “Por casarnos” (57). En *House of Mist* también para Helga está claro que Daniel sigue amando a su primera esposa Teresa, pero ella tiene esperanzas de que él sí la ame en el futuro. Helga no solo conoció a Teresa, sino que en vida de ésta (y cuando aún no era la esposa de Daniel) aceptó cortarle las trenzas mientras dormía, a instancias de Daniel que exigía esa prueba de amor de Helga, aunque sin corresponderla ni siquiera cuando, ya viudo, le propone matrimonio. La tía de ambos intenta impedir la boda argumentando precisamente esta falta de amor, ante lo cual Daniel responderá:

“it is true that I do not love Helga, but I will give her a home where she won’t have to sew. And I ... I won’t be alone any more there at the hacienda, in all that mist...” (36). Y Helga acepta casarse con él y vivir en medio de la niebla, en una casa sin relojes donde Daniel pretende detener el tiempo transcurrido desde la muerte de Teresa, el tiempo que irá desintegrando su cuerpo en cenizas:

The mist! The mist now settled in the very core of my nature, like the clock in the heart of Daniel’s nature. [...]

Then I would wake up by the side of Daniel asleep, and the entire night I would stay there, lying close to him, tired, cold, destitute of all desire— of the desire to live as well as of the desire to be dead...” (50)

En una escena casi irreal rodeada por la niebla, Helga recibe la propuesta amorosa de Landa, el hombre que se convierte en su amante por una noche y a través del cual ella conocerá el auténtico amor, imposible de alcanzar junto a su esposo: “Come. Then you will hold the memory of what real love is. It will help you to bear life at the side of a man who doesn’t love you.” (71). Las palabras de Landa se cumplen. Esa noche quedará grabada en la memoria de Helga por siempre. No obstante, la asaltan las contradicciones; y por eso mantendrá una lucha constante con una voz interior que la impulsa a entregarse definitivamente y sin culpas a recordar esa noche en su imaginación una y otra vez. El deseo es fuerte, pero Helga lo resiste. Y Daniel, su marido –junto con las criadas que podrían servir de testigos-- contribuirá a dar por sentado que eso no ocurrió más que en su imaginación, y que en todo caso la salud mental de su mujer corre peligro, de lo cual ella misma parece estar convencida:

And that night I knew love... that love of which I had had only a glimpse through Daniel’s taciturn passion, the love that gives and receives... the love that is knowledge, exaltation, tenderness... (73)

“No, no, that night of love you call a wonderful memory was in fact only madness. A madness that leaves me amazed and stunned; a madness for which I want to pay with an entire life of devotion to Daniel...” [...]

“Happiness! Happiness, in madness and in sin! Never, never,” I protested. [...]

And as it happened what the voice had said to me was actually becoming true: the memory of that unforgettable night was filling me with a mysterious sense of well-being, greatly resembling happiness. [...]

I gave no answer but I could feel my heart throbbing.

“Be careful, Helga, if you keep on living like that in your dreams, next thing you know, you’ll be talking to yourself.” (80-81)

En esta segunda novela aparece un elemento nuevo: Helga descubre la infidelidad de Teresa, la difunta esposa, y a pesar de sus esfuerzos para que Daniel no lo sepa, a fin de ahorrarle ese dolor, Daniel también lo descubre, con lo cual Helga aparece como la esposa noble de la cual finalmente se enamorará. Helga verá así compensados su abnegación y sus sufrimientos pasados. La niebla que envolvía su propia y siempre dudosa infidelidad, desaparece bajo toda duda y la historia llega al “happy-end” necesario en esta versión de LUN escrita por Bombal desde Estados Unidos. En la última página de la novela, y poco antes del “I love you” que Daniel pronuncia en la línea final, aparece una explicación —a tono con el psicoanálisis por entonces en boga— para la casa de niebla que no sería otra cosa que el subconsciente que en este relato ha quedado absolutamente bajo control, como garantía de la felicidad presente y futura:

Thus what I had thought to be the greatest misfortune in my life had, in fact, become the cause of the great happiness which had finally come to me. For it was only because my adventure had not been anything more than a dream and I had not known or loved any man but my husband, that I had at last found Daniel’s love. (115, énfasis mío)

Yes, my flight with Landa was nothing more than a dream! And that other house built by my subconscious self in a night of madness out of memories, desires, and mist was now going back, and crumbling down again into the mist (153, énfasis mío)

Por cierto, esta oposición entre lo irreal y lo real parece ser la diferencia más importante con respecto a LUN, puesto que allí nunca existe la certeza de si lo vivido por la protagonista puede

calificarse de una u otra manera. Amado Alonso califica esto como “la incertidumbre de lo real”. En *House of Mist* esa incertidumbre desaparece puesto que la industria cinematográfica estadounidense difícilmente hubiera aceptado plantearla en esos términos, y prefirió dársele una resolución más lógica y previsible.

3.0 CAPÍTULO 3: CENTRAMIENTOS

3.1 INTRODUCCIÓN

Las primeras novelas de Clarice Lispector (*Perto do Coração Selvagem*, 1943) y de Armonía Somers (*La mujer desnuda*, 1950) son contemporáneas de las últimas novelas de Norah Lange, pero he preferido considerar a esta última junto con Bombal en vista de que ambas comienzan a publicar su obra en el contexto de la vanguardia porteña de los años '20 y '30. En las décadas siguientes se expanden progresivamente las condiciones de producción y recepción a las que se enfrenta la escritura de las autoras en general, junto con sus posibilidades de legitimación institucional, en gran parte debido a cambios en el horizonte de recepción crítica que merecen ser tenidos en cuenta. Además, al publicarse los últimos textos de Lispector y Somers, en las décadas de los '70 a los '90, esas mismas instancias de legitimación (literatura, canon, valor estético, crítica literaria, etc.) han comenzado a ser cuestionadas y “descentradas” en un sentido más amplio¹. Hablar de centramientos en una estética que tiende al “descentramiento” es justificable dentro de las contradicciones propias de la vanguardia, que al constituirse en agencia hegemónica de la modernidad ejerce una autocrítica del arte moderno y de la cultura burguesa que lo genera. Según creo, la diferencia sexual constituye un catalizador de esas contradicciones

¹ La última novela publicada en vida de Clarice Lispector fue *A Hora da Estrela* (1977). En 1986, se publican las dos últimas novelas de Armonía Somers: *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* y *Viaje al corazón del día*, a las que siguen dos antologías de cuentos publicados antes de su muerte en 1994.

que, como hemos podido ver, exceden el espacio experimental de la escritura al que se enfrentan Lange y Bombal como autoras vanguardistas, y lo restringen a opciones casi maniqueas en cuanto a géneros literarios. La categoría de género (*gender*) puede tomarse como vía de acceso al eje cuerpo / tiempo / narración para examinar búsquedas estéticas en torno a una subjetividad autorreflexiva y descorporeizada que constituye el modelo dominante.

En el caso de Lispector y Somers, esa búsqueda estética ya aparece tematizada y el texto es, de algún modo, su puesta en escena. En esa exploración de las posibilidades expresivas del lenguaje como proceso de significación, y como “trayecto” o “esfuerzo humano” (Lispector), lo que resulta más evidente es la fractura del concepto de mimesis como representación. Acerca de la primera novela de Lispector, dice Antonio Candido que su aparición “obligava a crítica a rever a sua perspectiva” (xix) porque *Perto do Coração Selvagem* surgía como “uma dessas viradas fecundas da literatura [...] um desvio criador [...] uma possibilidade diferente” (xvii). Años después, las lecturas posestructuralistas coinciden en señalar a Lispector como una autora que se anticipa a su tiempo (Fitz)². Algo similar ha comenzado a ocurrir en la última década con la recepción crítica de los textos de Armonía Somers en los que se observa “la relación ineludible entre cuerpo y escritura que, en la reflexión teórica, recién se incorporó con el postestructuralismo” (Pérez Medina 28). En su caso particular, debemos aclarar que hay también un interés personal por algunos estudios teóricos³.

² En *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*, Earl Fitz plantea lo siguiente: “[...] for most of her career Lispector was writing what I believe were essentially post-structural texts before poststructuralism as such even existed, we can, now that the basic tenets of poststructuralism are well established, see how revealingly they apply to her work and how well they explain it. [...] Lispector was, in effect, a poststructuralist without portfolio, a highly original writer whose lyrical actualizations of what is fundamentally poststructural thought provide [...] an effective and complete intellectual context in which to evaluate her work” (2).

³ En el “Postfacio” a *Diez relatos y un epílogo* (1979), Somers hace referencia a un artículo de Julia Kristeva, “Pratique signifiante et mode de production”(en *La traversée des Signe*. Tel Quel, 1975). Elia Geoffrey Kantaris analiza *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* y examina la crítica abierta al psicoanálisis que lleva a cabo la autora desde una lectura de Heidegger, vía Derrida (“Disseminating Psychoanalysis: Armonía Somers”).

Los textos de Lispector y Somers que analizaré en este capítulo —así como los de Bombal y Lange vistos en el capítulo 1— logran cierta legitimidad y reconocimiento en la medida en que adscriben a valores considerados estéticamente aceptables, en particular por el tratamiento marcadamente poético de sus narrativas que pone en conflicto la referencialidad misma del lenguaje y la trama narrativa (*plot*) en el sentido realista tradicional. Los rasgos dominantes serían, entonces: rechazo de una representación figurativa clásica, ruptura del tiempo lineal y de lo que tradicionalmente se entiende como causalidad, subjetividad fragmentada, predominio de la imagen y del montaje. Puede decirse que, aun con características propias, la narrativa de las cuatro autoras consideradas coincide en su exploración de las posibilidades expresivas del significante sobre el significado, de tal modo que algunos de sus textos pueden ser leídos como novelas líricas --como ha sido el caso de algunas novelas de Lispector y podría serlo la primera novela de Somers⁴. Como se sabe, la perspectiva crítica de la novela lírica será luego desplazada (o superada) por las lecturas postestructuralistas que, partiendo del carácter inestable del signo lingüístico, desarrollan su reflexión crítica sobre el lenguaje como deconstrucción del orden logocéntrico (Derrida) y/o falocéntrico (Cixous, Irigaray). En líneas generales, las valoraciones hechas desde el posestructuralismo destacan esta relación entre cuerpo, deseo y escritura con la experiencia humana y con modos de conocer, aunque el tema de la diferencia sexual queda de algún modo diluido en la diferencia pura o en la indiferenciación, tal como se ve en la *écriture féminine* que Hélène Cixous plantea en su lectura de Clarice Lispector.

⁴ Ya he mencionado estudios críticos que siguen el marco teórico propuesto por Ralph Freedman para referirse a la obra de Bombal y de Lange: Celeste Kostopulos-Cooperman, *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal* (1988) y María Elena Legaz, *Escritoras en la sala (Norah Lange. Imagen y memoria, 1999)*. También Earl Fitz sigue a Freedman en su artículo “Clarice Lispector and the Lyrical Novel: A Re-examination of *A maçã no escuro*” (1977), y en un trabajo más reciente reafirma “I believe Lispector should be read as essentially a poet rather than a narrativist” (*Sexuality and Being* 35). Por mi parte, creo que el mismo marco teórico sería aplicable a *La mujer desnuda* de Armonía Somers, aunque sin perder de vista el uso del humor que en esta novela alterna con ese registro lírico.

En líneas generales, la “feminización” de la escritura ha estado asociada a varios movimientos literarios como el modernismo hispanoamericano, el impresionismo, el simbolismo y el modernismo europeo (con las particularidades de cada caso), como una de las respuestas posibles a la crisis de una masculinidad que se funda en una razón instrumental ligada a la producción y a la represión; la huida de ese orden simbólico suele asociarse con lo femenino como arquetipo. Lo cierto es que la valoración del arte experimental como desafío radical a los sistemas ideológicos dominantes que impulsa la vanguardia estética encuentra puntos de contacto con varios planteos de teóricos y críticos posestructuralistas, entre ellos Cixous. Sostiene esta autora que la escritura ha sido siempre masculina por basarse en una economía libidinal y cultural “políticamente” masculina que en forma más o menos constante y no siempre del todo evidente ha perpetuado la represión de las mujeres negándoles la posibilidad de expresarse, fomentándoles un cierto antinarcisismo. Quienes han subvertido de algún modo ese orden simbólico han sido los poetas por su proximidad con lo inconsciente donde aflora lo reprimido. Cixous descrea de los novelistas por ser tradicionalmente aliados del representacionalismo y si rescata a James Joyce es porque lo considera un poeta. En este sentido, los textos “femeninos” serían tales en cuanto a su significación (“significance”) y no lo serían, por ejemplo, aquellos que reproducen representaciones clásicas de las mujeres (“as sensitive-intuitive-dreamy”) aun cuando puedan ser escritos por mujeres (“The Laugh of the Medusa” 878).

Desde la vereda opuesta al posestructuralismo, Rita Felski (*The Gender of Modernity*) sostiene, por un lado, que esta valoración del arte experimental como ejemplo del desafío más radical a la autoridad de los sistemas ideológicos es discutible en cuanto a sus alcances y, por otro lado, al examinar en forma crítica las metáforas de género que saturan los textos culturales de la modernidad encuentra que esa mistificación de lo femenino como indeterminación e

inestabilidad en el lenguaje es altamente problemática porque no sólo diluye y niega la realidad de la diferencia sexual sino que la reinscribe nuevamente en el nivel simbólico como relación jerárquica que se traslada incluso a los géneros literarios (Felski, introducción y capítulo 4)⁵. Si bien retomaré más adelante algunos planteos de Cixous, debo decir que la posición de Felski resulta más compatible con mi propio enfoque porque no diluye la diferencia sexual en la fragmentación del sujeto o del signo. Por el contrario, como sostiene Adriana Cavarero, esta diferencia se inscribe en lo real pero no queda restringida al plano biológico o al sociológico sino que es posible localizarla en la intersección de ambos niveles con la dimensión simbólica.

Examinaré estos problemas en los textos que he seleccionado para este capítulo: *La mujer desnuda* (1950) de Armonía Somers; *Perto do Coração Selvagem* (1943), *A Paixão Segundo G.H.* (1964) y *Água Viva* (1973) de Clarice Lispector. He preferido una vez más anteponer a mi análisis algunos problemas de recepción y formas de acercamiento a los textos de ambas autoras para delimitar mejor mi propio enfoque.

3.1.1 Escritura y género: horizonte crítico.

Entre la primera y la tercera edición de la *La mujer desnuda* (1950, 1967) transcurren diecisiete años, período en el que Somers publica sus libros de cuentos, *El derrumbamiento* (1953), *La calle del viento norte* (1963), la novela *De miedo en miedo* (1965) y *Todos los cuentos* (1967).

Ya en 1959 Zum Felde había detectado cierta tensión en sus primeros textos provocada por un

⁵ Retomando la crítica de Rosi Braidotti a Derrida, Deleuze y Guattari, por soslayar la realidad de la diferencia sexual en su mistificación de lo femenino, agrega Felski: "The male theorist's fantasy of 'becoming woman' is defined and valorized in opposition to the naiveté of feminist struggles for social change; accused of either vulgar essentialism or phallic identification, real women are, it appears, incapable of 'becoming woman' (113)." Y sigue a Tania Modleski cuando afirma: "To dematerialize the 'natural' by insisting upon the totalizing power of the textual may thus be to echo rather than challenge a long-standing tradition which has sought transcendence through a denial and erasure of the female body (114)."

“doble plano literario de realismo y de fantasmagoría, difícil y logradamente estético, de atrevida crudeza psicológica y de ficción simbólica” (501). Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti descalifican con particular saña los primeros libros de Somers. El reconocimiento vendrá después, porque quien realmente le pone nombre al desconcierto que provocan sus textos es Ángel Rama, en dos artículos publicados en *Marcha* -“La insólita literatura de Somers: La fascinación del horror” (1963), “Raros y malditos en la literatura uruguaya” (1966). Y además la incluye en sus dos antologías de cuentos: *Aquí cien años de raros* y *Aquí, la mitad del amor*. La atracción que produce el horror forma parte del perfil de Somers esbozado por Rama que perdura hasta el presente, y para quien la “rareza” de esta autora consiste en esa mezcla de fascinación y repulsión que suscita en quien la lee. Algunas décadas después, Hugo J. Verani afirma que “Armonía Somers da categoría estética a la crueldad” (37) y destaca

[su] deslumbrante imaginación creadora, su proyección suprarreal en ámbitos oníricos inquietantes, la dialéctica del deseo sexual, liberado de prejuicios y convencionalismos, y la perversa crueldad de su temática, con frecuencia expresada en una prosa grandilocuente y sobrecargada, caracterizan un mundo narrativo signado por una desolación metafísica, de inconfundible originalidad. (35)

El desdoblamiento estético que tanto desorienta a sus críticos es retomado desde otras perspectivas, como la de Ana María Rodríguez-Villamil que precisamente cuestiona las fronteras entre literatura realista y fantástica en la narrativa de Armonía Somers, incorporando los aportes teóricos de Irène Bèssiere y Elsa Dehennim:

Para superar la falsa dicotomía establecida entre literatura realista y fantástica, debemos decir que se da en esta narrativa una convergencia de lo real y de lo imaginario; y que la deformación de la realidad tiene su origen, en este caso, en la introducción de otra dimensión de lo real, pero que no es ajena a la realidad del yo. (Rodríguez-Villamil, 188)

Esa otra dimensión de lo real --a la que se refiere Rodríguez-Villamil-- que no es ajena a la realidad del yo, es la que me interesa articular con la diferencia sexual, en sus diversas

posibilidades, especialmente por las implicancias que tiene como exploración de una subjetividad femenina.

La cuestión del género sexual se impone apenas examinamos la recepción que en 1950 acompañó la publicación de *La mujer desnuda* en la revista *Clima* de Montevideo. Por entonces, su autora, Armonía Liropeya Etchepare Locino decide cambiar su nombre por el de Armonía Somers, seudónimo que empleará a lo largo de su carrera literaria, paralela a su carrera en el campo de la educación⁶. Así refiere ella misma la repercusión que tuvo la publicación de esta novela y las circunstancias que rodearon la segunda edición, al año siguiente:

Partiendo del misterio sobre la identidad de la autora de *La mujer desnuda* se empezaron a tejer leyendas. En general, nunca pensaron que lo había escrito una mujer. Se decía que era la obra de un hombre con ciertos toques de sensibilidad femenina, otros decían que lo había escrito un grupo literario, incluso algunos opinaban que el autor debía ser un degenerado, un maníaco [...]

[...] pero [los directores de la revista *Clima*] eran tan buenos y estaban tan contentos de haberme descubierto que me dieron hasta los plomos para que hiciera una separata, una edición autónoma en libro. Esta separata fue luego comprada en casi todos sus ejemplares por la Biblioteca Nacional, cuyo director se había enamorado de la novela y se encargó de repartirla por el mundo. Es decir que *La mujer desnuda*, realmente no se difundió en Montevideo, la revista fue para ciertas élites y la separata fue adquirida por la Biblioteca. De tal manera, la novela siguió siendo un mito, porque se hablaba de ella pero muy pocos la conocían [...]. (*Papeles críticos* 254, 255, énfasis mío)⁷

⁶ Armonía Etchepare (Uruguay, 1914-1994) era hija de un padre librepensador y anarquista y de una madre católica, a los que describe como “grandes lectores”. Según cuenta, el ambiente familiar estimuló en ella una formación autodidacta favorecida por tener “muchos libros a mi alcance, no infantiles, por cierto” (*Papeles críticos* 250). En 1933 obtiene el título de maestra en el Instituto Normal de Montevideo y comienza su larga carrera como docente hasta 1971, cuando se retira para dedicarse exclusivamente a la literatura. En esos años es premiada por algunas de sus publicaciones sobre la educación del niño y del adolescente. En 1957 es nombrada sub-directora de la Biblioteca y Museo Pedagógico del Uruguay; en 1962, directora del Centro Nacional de Documentación y Divulgación Pedagógicas del Uruguay. Viaja a Italia, Francia, Inglaterra y Alemania donde asiste a foros educativos y realiza estudios de su especialidad. En 1964 es contratada por la UNESCO para realizar estudios sobre documentación pedagógica en París, Dijon, Ginebra y Madrid.

⁷ Estos fragmentos están tomados de una entrevista de María Copani publicada en el Suplemento Cultural del diario *Clarín* (Buenos Aires, 26/5/88) y reproducida parcialmente en la sección 4.2. de la edición de *Papeles críticos* de

Ese “hombre con ciertos toques de sensibilidad femenina”, ese narrador masculino construido fantasmáticamente desde la recepción de *La mujer desnuda* podría tomarse como el reverso de Rodrigo SM, el narrador masculino construido como parodia por Lispector en *A Hora da Estrela*. Preocupado por definir genéricamente su sensibilidad de narrador, Rodrigo SM reflexiona sobre temas tales como: una escritura ligada al cuerpo, una sensibilidad que parece oponerse a lo intelectual, un miedo a convertirse en un Otro-mujer (o acaso deseo de que eso suceda)⁸. El narrador fantasmático que captura la primera recepción de la novela de Somers abre aún más interrogantes sobre los pactos de lectura implícitos: ¿cómo se explica que la autoría femenina con que se presentaba *La mujer desnuda* resultara tan difícil de aceptar e imaginar? En otras palabras, ¿por qué necesariamente esa firma femenina --en tanto seudónimo-- prefiriere leerse como ocultamiento de una identidad masculina? Sobre la elección de su seudónimo y el por-qué-no-Armonía-Etchepare, dice la autora:

Yo he dicho que a lo mejor, no era solamente que a mí me gustara el nombre de Armonía Somers porque lo prefiriera, pues me dejaba un poco a cubierto del juicio que pudieran tener sobre mí como una persona que ejercía una carrera normativa, y escribiendo tales cosas después. No solamente por eso, si no que a lo mejor era una protesta que yo hacía contra el hecho de haber nacido sin que me pidieran la autorización y la osadía de seguir sobreviviendo en un mundo como éste, que no me gusta. Entonces, si yo cambié de identidad por razones existenciales, no hay derecho a que me estén

Rómulo Cosse. En la misma sección, “Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía)” preparada por Álvaro J. Risso, se reproduce parte de otra entrevista (Roberto de Espada, *Maldoror* 7, 1972) que amplía detalles sobre la primera recepción de *La mujer desnuda*: “[su autoría] fue adjudicada a Carlos Brandy (editor de la revista), a Taco Larreta y a un ignoto erotómano que habría depositado anónimamente los manuscritos en la Biblioteca Nacional” (*Papeles críticos* 255).

⁸ Aunque analizaré *A Hora da Estrela* en el capítulo siguiente, transcribo algunos fragmentos que muestran las inquietudes de Rodrigo SM: “[...] até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (28); [...] “Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (30); [...] “O que narrarei será meloso? [...] Parece que estou mudando de modo de escrever” (31).

llevando a cada rato a mi identidad anterior... (*Papeles críticos* 254)⁹

Más allá del tono burlón de sus palabras, es cierto que el seudónimo le sirve para ocultar durante bastante tiempo su carrera literaria y evitar así interferencias con su desempeño profesional en el campo de la educación. Y por eso llega a decir: “Durante veinte años de magisterio no dejé traslucir al lobo estepario” (*Papeles críticos* 270, cit. orig. *Maldoror* nro. 7), en alusión directa al modo en que la calificó uno de sus primeros críticos: como un “lobo estepario de la literatura”. En cierto modo, la misma calificación podría extenderse a Lispector si tomamos en cuenta lo inusitado de su irrupción en el ámbito literario, y su falta de integración al mismo, casi por elección personal.

Cuando publica *Perto do Coração Selvagem*¹⁰ (1943), la joven Lispector está completando sus estudios de derecho y ha comenzado a trabajar como periodista en la Agencia Nacional y en el diario *A Noite*. Sabemos que escribe desde muy niña y en su adolescencia ha publicado un cuento. En una entrevista de 1976, la autora recuerda las circunstancias en las que escribió y publicó su primera novela, cuando tuvo ocasión de entrar en contacto con el poeta y novelista Lúcio Cardoso y con algunos críticos de la época como Álvaro Lins. En su testimonio, aparece claramente su propia determinación de escribir y publicar la novela.

⁹ En la sección ya mencionada de *Papeles críticos*, “Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía)” se incluyen parcialmente las conversaciones de Armonía Somers con Álvaro J. Risso durante los años 1989 y 1990, de las cuales está tomado este fragmento.

¹⁰ La frase de James Joyce que da título y epígrafe a la novela de Lispector está tomada del capítulo 4 de *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916): “He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild heart of life” (171). El primer capítulo de *Perto...* tiene en común con *A Portrait...* el uso de una sintaxis que intenta reproducir el lenguaje infantil. En una entrevista de 1976, así responde la autora a la pregunta por el título de su novela y la conexión con Joyce: “-O título *Perto do Coração Selvagem* é tirado de Joyce. Você já conhecia o autor? //-É de Joyce sim, mas eu não tinha lido nada dele. Eu vi esta frase e aproveitei. Eu tinha lido outras coisas, livros para mocinha por exemplo. Acho que cabe aos críticos fazer as comparações.” [...] // “...eu misturei mis leituras sem nenhuma orientação. Frequentava uma biblioteca e escolhia os livros pelos títulos. Resultado: misturei Dostoiévski com livro para mocinha. E quando fui escrever não tinha nada a ver com nada que eu tinha lido. Tinha que arriscar” (302).

Olha, eu trabalhava e tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecido ninguém ainda. Me ocorriam idéias e eu sempre me dizia: “Tá bem. Amanhã de manhã eu escrevo.” Sem perceber que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. [...] Então eu resolvi tomar nota de tudo que me ocorria. Conteí ao Lúcio Cardoso que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas. Depois elas fazem sentido. Ele concordou. Estas folhas “soltas” deram Perto do coração selvagem. (Entrevista 302)

Eu peguei, mandei o livro e telefonei para o Álvaro [Lins] e perguntei se valia a pena publicá-lo. Ele disse: “Telefona daqui a uma semana.” Aí eu telefonei.

-Olha, eu não entendi seu livro não, viu? Fala com o Otto Maria Carpeaux que é capaz de ele entender.

Eu não falei com ninguém e publiquei assim mesmo. O livro foi rejeitado pela José Olympio. A edição foi um “arranjo” com A Noite. Eu não pagava nada e também não ganava nada. Se houvesse lucro, era deles. (Entrevista 301-302)

En 1943, además de graduarse y publicar su libro, Clarice se casa con un colega de la Facultad de Derecho que comienza su carrera diplomática. En 1944, aparecen las primeras críticas (Candido, Lins, Milliet) a *Perto do Coração Selvagem* que además obtiene el Premio Graça Aranha. Clarice deja Brasil ese mismo año, acompañando a su esposo con el que vivirá sucesivamente en Italia, Suiza, Inglaterra y Estados Unidos hasta 1959, cuando ya separada y con dos hijos, vuelve para establecerse en Brasil definitivamente¹¹.

Al referirse a la aparición de *Perto do Coração Selvagem*, Antonio Candido destaca su carácter innovador que marcaba una diferencia no sólo con el regionalismo todavía predominante de la década anterior (Graciliano Ramos, José Lins do Rego), sino también con la renovación

¹¹ Apenas llegada a Brasil, en 1960 Clarice Lispector trabaja por unos meses como *ghost writer* de una columna titulada “Só para mulheres”; luego en la revista *Manchete*, donde publica sus entrevistas a personalidades del mundo artístico y político, gana varios premios por su labor literaria y sigue publicando cuentos y novelas (incluida literatura infantil) hasta su muerte temprana.

practicada por los modernistas (Oswald de Andrade, Mário de Andrade) en los años ‘20, por eso¹²:

[...] foi um sinal criador dos tempos novos, e a sua imensa voga posterior significa que os leitores vieram chegando aos poucos a uma visão a princípio marginal, que depois se tornou ponto de referência. (xix)

Lucia Helena ubica los textos de Lispector en la confluencia de dos paradigmas estilísticos: realismo/naturalismo y romanticismo/simbolismo, de los que la autora parte para cuestionarlos y desestabilizarlos. Por último, algunos autores señalan correspondencias entre la narrativa de Lispector con las de James Joyce y Virginia Woolf¹³; entre ellos, Alvaro Lins, quien con motivo de la aparición de *Perto do Coração Selvagem*, afirma:

A pesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarisse (sic) Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitada pelo temperamento feminino. E o que caracteriza êste romance lírico, êste romance de “realismo mágico,” com alguns precursores no passado, com tantos adeptos no presente? Define-se pela apresentação da realidade num caráter de sonho, de super-realidade. [...]

Ao que estou informado, a autora é ainda muito jovem, uma quase adolescente. E esta circunstância torna bem mais impressiva a

¹² Así establece la diferencia: “Não era a mesma coisa que a prosa renovada dos grandes modernistas do decênio de 1920, Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Mário de Andrade em *Macunaíma*. Esses eran homens de guerra literária e inventaram linguagens como armas conscientes de choque, para derrubar a cidadela acadêmica. Neles, a inovação foi inseparável do saudável escândalo transformador, e por isso anunciava a si própria e se realizava como programa, sem deixar evidentemente, de ser a mais legítima, mesmo porque era a melhor e mais brilhante fórmula do seu tempo. // Nos anos de 1930 o romance brasileiro não era mais o bloco predominantemente acomodado que os modernistas atacaram [...] Ora, em 1943 e 1946 apareceram dois escritores que retomaram o esforço de invenção da linguagem [...]: Clarice Lispector e João Guimarães Rosa (Candido, xvi-xvii).”

¹³ Señala Benedito Nunes: “À época em que esse primeiro romance foi publicado, essa perspectiva representou um desvio estético relativamente aos padrões dominantes da prosa modernista de 1922 e da ficção de recorte neonaturalista dos anos trinta, desvio que vincoulou a autora, por afinidade, a Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce, os ficcionistas da ‘corrente da consciência’ ou da *duração interior*. A culminância daquela perspectiva em *A Paixão segundo G.H.* é o transbordamento pletórico da dialética da experiência vivida –a tensão entre a intuição instantânea e a sua expressão verbal mediada pela memória, que naturalizou o desvio estético como força propulsiva da ficção de Clarice Lispector” (Nunes Introducción a *A Paixão segundo G.H.*, xxviii).

experiência de ficção tentada no seu livro; e não devemos por isso falar dêle com os cuidados que usamos para os principiantes. Coube-lhe, vamos repetir, o papel de escrever o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virgínia Woolf. E, pela novidade, êste livro provoca desde logo uma surpresa perturbadora. A surpresa das coisas que são realmente novas e originais. (188-89)¹⁴

Si sus primeras novelas parecen avenirse mejor a la estética vanguardista, también es cierto que poco a poco Lispector irá explorando otros rumbos que ya asoman en algunos cuentos de *Laços de família*, pero el giro fuerte comienza a darse en *A Paixão Segundo G.H* (1964), escrita varios años después de sus novelas anteriores, y en *A Legião Estrangeira*, colección de cuentos y crónicas del mismo año. De 1967 a 1973, sus crónicas aparecen semanalmente en el *Jornal do Brasil*, periódico de difusión masiva. Paralelamente continúa escribiendo y publicando ficción. En algunas de estas crónicas, por ejemplo en “Escrever para jornal e escrever livro”, reflexiona acerca de lo que significaba para ella escribir en estas dos vertientes¹⁵.

Lispector reivindica el acto mismo de escribir por encima de lo literario: “literatura é uma palavra detéstavel. É fora do ato de escrever” (307); pone distancia con la Academia Brasileña de Letras: “Eu não quero nada com a Academia” (305); y en dos de sus crónicas, “Sensibilidade inteligente” e “Intelectual? Não”, dice de sí misma:

Pessoas que às vezes querem me elogiar chamam-me de inteligente. E ficam surpreendidas quando digo que ser inteligente

¹⁴ La imagen de la autora adolescente es alimentada por Lispector quien, en la entrevista mencionada, sigue afirmando que ella tenía diecisiete años cuando escribió el libro. Pero hoy en día se toma como fecha cierta de su nacimiento el 10 de diciembre de 1920, en vez de 1925 como se creyó por mucho tiempo. Según Nádia Battella Gotlib el libro fue “escrito de marzo a noviembre de 1942, publicado en 1943 y divulgado más ampliamente en 1944” (“Um Fio de Voz” 165) Véase también la cronología establecida por Gotlib que acompaña la edición de Archivos de *A Paixão segundo G.H.*, p. 209-213.

¹⁵ *A Perto do Coração Selvagem*, le siguen *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1953-1956, publicada en 1961) y dos libros de cuentos: *Alguns Contos* (1952), *Laços de Família* (1960). Otras novelas que siguieron a *A Paixão Segundo G.H* son *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977), *Um Sopro de Vida* (1978).

não é meu ponto forte [...] Pensam, então inclusive que estou sendo modesta.

É claro que tenho alguma inteligência [...] Mais muitas vezes a minha chamada inteligência é tão pouca como se eu tivesse a mente cega. As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo inteligência com o que chamarei agora de sensibilidade inteligente. Esta, sim, várias vezes tive ou tenho. (*A Descoberta do Mundo* 215)

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou [...] Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. Nem sequer li as obras importantes da humanidade. Além do que leio pouco: só li muito, e lia avidamente o que me caísse nas mãos, entre os treze e quinze anos de idade. Depois passei a ler esporadicamente, sem ter a orientação de ninguém. [...]

Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros “uma profissão”, nem uma “carreira”. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora?

O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal. (*A Descoberta do Mundo* 216-217)

Este aislamiento deliberado por parte de la autora con respecto a la literatura como institución no le impide, desde luego, publicar sus textos, ni recibir premios, pero la lleva a “preservar” de algún modo su propia escritura en un espacio casi doméstico desde el cual le gustaba definirse como “un ama de casa que escribe”. Según Olga Borelli, Clarice solía decir que “no tenía ningún compromiso con el éxito, ni escribía para agradar a nadie, que no quería transmitir ningún mensaje y que detestaba discutir su obra con los especialistas” (xxiii).

Eu não entendo o que eles falam, mas lamento esse falso vanguardismo, cheio de modismos, frio, calculista, pouco humano. A melhor crítica é aquela que entra em contato com a obra do autor quase telepaticamente. (cit. en Borelli, xxiii)

El falso vanguardismo al que alude Lispector se entiende mejor si tomamos en cuenta sus ideas sobre vanguardia y literatura, tal como las expone en una conferencia leída en la Universidad de Austin, Texas, en 1965¹⁶. Allí comienza por agradecer la invitación, sin dejar de tomar distancia de la crítica y de la literatura. Su idea de vanguardia como autoconocimiento y como experimentación está en relación directa con el “derecho permanente” a la búsqueda estética a la que aludía Mário de Andrade y con la convicción de que es imposible separar forma y fondo, porque lo contrario sería caer en ese falso vanguardismo que ella rechaza:

Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós, [os escritores,] fazemos. E pensar agora em termos de literatura no que nós fazemos e vivemos, foi para mim uma experiência nova. (120)

[...] Nessa minha experiência fui de início levada a pensar –pela primeira vez com atenção—na palavra ‘vanguarda’. E, por uma questão de auto-clarificação e auto-honestidade, precisei também tentar a configuração do que para mim significava uma vanguarda literária. (121)

Mário de Andrade já ~~dizia~~ [falava], como premissa da geração de 1922, o [no] “direito permanente” de pesquisa estética. (121)

[...] numa linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (123, énfasis mío)

A linguagem está descobriendo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida. Quem escreve no Brasil de hoje está levantando uma casa, tijolo por tijolo, e este é um destino humano humilde e emocionante. (124)

Cuando Clarice se plantea que “escribir en lengua brasileña” es su “destino humano”, relativiza el peso de la tradición porque así como rehuye falsos vanguardismos evita también falsos

¹⁶ El texto nunca fue publicado en vida de Clarice y tiene especial importancia porque no es un material frecuente en su producción. Las expresiones entre corchetes y letra cursiva reproducen las inclusiones hechas de puño y letra de la autora sobre el texto mecanografiado. Su publicación en la revista *Remate de Males* (Campinas, 1992) respeta esa grafía. Al parecer, la misma conferencia, con ligeras variantes, fue leída en otros medios académicos a los que fue invitada para hablar del tema (Belo Horizonte, Brasília, Belém do Pará, etc.). Al comenzar su exposición dice: “[É] com humildade [que] vou falar [muito] por alto da literatura de vanguarda [atual] no Brasil: pois não sou crítica. [Acabo de vir de um Congresso de críticos e tenho vergonha de falar de literatura]” (120).

regionalismos. Lo mismo se advierte en dos de sus crónicas cuando examina su propio lugar junto al de Guimarães Rosa. En “Charlatões” (1969) comenta: “Disseram-me que um crítico teria escrito que Guimarães Rosa e eu éramos dois embustes, o que vale dizer charlatões. Esse crítico não vai entender nada do que estou dizendo aqui”¹⁷ (*A Descoberta do Mundo* 281). Y en “A Entrevista Alegre” (1967) refiere lo siguiente:

Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminine que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. Argumentou: nem Guimarães Rosa que escreve tão brasileiro? Respondi que nem Guimarães Rosa: este era exatamente um escritor para qualquer país. (*A Descoberta do Mundo* 69-70, énfasis mío)

Vuelvo así al tema del género con el que abrí esta sección. La negativa de Lispector a atribuir un género sexual a los escritores se acerca a la posición de Somers cuando niega la existencia de una posible literatura femenina. En el mismo contexto en que ambas comienzan a publicar, autoras como Simone de Beauvoir reclamaban justamente el derecho de las mujeres a convertirse en sujetos existenciales (*El segundo sexo*, 1949). Por otro lado, tanto Somers como Lispector rechazan el mismo doble estándar que Charlotte Brontë denunciaba en el siglo XIX (véase el capítulo 1). Las circunstancias se repiten como en un juego de espejos: sea que las autoras del siglo XIX elijan un seudónimo masculino, sea que Somers en pleno siglo XX elija un seudónimo femenino, la recepción masculina revela sus prejuicios a la hora de valorar los textos. Somers explica su punto de vista en una entrevista concedida a Evelyn Picón Garfield, y hace una referencia a Bombal, que retomaré cuando analice más adelante *La mujer desnuda*.

¹⁷ Al referirse a João Guimarães Rosa en otra crónica, “Sobre o conceito da vanguarda”, dice Lispector: “Para mim êle é vanguarda. Pois criou uma linguagem que é subjacente à nossa, algumas vezes como se fosse um substrato de nossa língua, e que, por isso mesmo, na sua aparente estranheza, nós reconhecemos como tocando nossa maior intimidade. Êle é de vanguarda porque se adiantou e precipitou nossa consciência de uma verdade que não é apenas lingüística, mas da pessoa brasileira. Somos, por enquanto, falsos cosmopolitas, e o interior do Brasil revelado por Guimarães Rosa está em cada um de nós, e tão bem revelado que atinge a altura de uma invenção” (118).

Are there any women writers today who impress you?

Yes. The Chilean María Luisa Bombal. *La amortajada* (*The Shrouded Woman*) fascinated me. You know, I reread it in the summer during four months we spent in Somersville. While I am writing, I usually don't read much because I'm afraid of being influenced. Twenty-five years later, I discovered its symbolism. The half-opened eyes of the shrouded woman do not represent feminine literature (I have always maintained that sex is nonexistent in this realm), but rather woman's hermetic condition, her confrontation with truth after a living death during a lifetime. I hope that the rereading of other great women will allow me to clarify my opinion of them.

Do you feel there is such a phenomenon as "female writing"?

No, definitely not. There can be writing for women, a certain kind of easy reading; but literature has no sex. I don't share the idea of feminine literature, so when they say my books are masculine, I say they're literature, that's all.

Why do they characterize your work as masculine?

Because the way it has certain strength, a virility, a valor that a woman usually doesn't express due to ancestral prejudices which are of no consequence to me. (47-48, énfasis mío)

Hay entonces un énfasis puesto en el problema de la escritura asociada a la diferencia sexual como un fenómeno de recepción que se inscribe en contextos reales y concretos; frente a eso, hay un intento de revalidar el universal "hombre=ser humano", desde una posición que, sin declararse abiertamente feminista, ejerce la defensa del derecho a escribir sin ser *subestimada*. La pregunta que podemos hacernos es si ese doble estándar desaparece frente a una escritura postulada como femenina, prescindiendo del contexto. Si se trata de una escritura femenina escrita por mujeres, caeríamos en algún tipo de esencialismo del que tendríamos que dar cuenta. Y si se trata de una escritura femenina que puede provenir de hombres o mujeres, entonces, ¿por qué llamarla femenina?, ¿acaso para *sobrestimar* lo mismo que se *subestima*? Personalmente, creo que se vuelve a las falsas opciones: sea que hablemos del "universal-hombre", sea que hablemos de "la muerte del sujeto" (postestructuralismo), en uno y otro caso la diferencia sexual (real) queda diluida.

Dice Cixous que la *écriture féminine* es una escritura más abierta, que cede paso a un placer más allá del texto, a un imaginario femenino cuya economía libidinal deja fluir lo reprimido, lo otro, lo no-mismo y, al rehuir la monosexualidad fálica, se acepta en su bisexualidad. Por albergar dentro de sí la diferencia, lo no-mismo, las mujeres están más próximas a su bisexualidad y por ende a la *écriture féminine*. Pero, insiste Cixous, esto no implica ningún determinismo biológico: “no se trata de confundir lo biológico con lo cultural”. El cambio cultural se irá dando a medida que la “nueva” mujer sea capaz de conectarse con su cuerpo y con esa sexualidad poco explorada, para producir sus *sexts* (neologismo que sugiere textos sexuados) que deconstruirán la estructura simbólica (ya no el *orden*) de la que ha sido víctima. Por otra parte, esta *écriture féminine* resiste toda codificación para no quedar inscrita en el orden discursivo dominante contra el cual se rebela (“The Laugh of Medusa” 883). Así es como para Cixous --y para el posestructuralismo en general-- la diferencia sexual queda diluida en la *différance* (Derrida), es decir una diferencia que rehuye los binarismos de la lógica dominante y abre paso a las contradicciones de ese orden (“The Laugh of the Medusa” 883). Pero además de hablar de la “nueva” mujer, Cixous también se refiere a hombres y mujeres como posiciones de sujeto dentro del orden discursivo, posiciones no necesariamente fijas porque pueden fluctuar, sea que se ubiquen estructuralmente más cerca de lo simbólico o de lo imaginario. En el último caso estarían en conexión con un *eros* o economía libidinal que proviene de esa sexualidad femenina insuficientemente explorada y que no se define ni por la falta ni por la negatividad. Por eso, la autora prefiere tomar distancia de las caracterizaciones de lo femenino provenientes de Freud y de Lacan, y entonces recurre a la consabida correspondencia entre “nueva escritura” o “escritura femenina” y vanguardia estética, cuyo punto culminante es el *Ulysses* de Joyce.

The feminine (as the poets suspected) affirms: "...And yes," says Molly, carrying *Ulysses* off beyond any book and toward the new writing: "I said yes, I will Yes."

The Dark Continent is neither dark nor unexplorable. It is still unexplored only because we've been made to believe that it was too dark to be explorable. And because they want to make us believe that what interests us is the white continent, with its monuments to Lack. (884-885)

En este breve párrafo se da paso a una escena clave, con todas sus posibles derivaciones, algunas de las cuales exceden el planteo de Cixous, de modo que no intento atribuírselas ni forzar su lectura. Creo, eso sí, que su insistencia en Joyce como poeta evita entrar en otro problema que sí me interesa considerar y es la narración. Me interesa también ver qué relaciones establece la estética frente al cuerpo "real" que (mediador u obstáculo) sólo es pensado como mujer. En la escena precedente, *Ulysses* -el texto es llevado fuera de sí (como libro, fuera del libro) hacia Molly, el cuerpo real, pulsión de placer (y de vida, por qué no) hacia una "nueva" escritura. La palabra "nueva" implica una relación con el tiempo y es difícil no asociarla con modernidad -- nueva por lo original, por la novedad de la forma-- e incluso con la utopía de la "nueva" mujer, a la que se refiere Cixous.

Por mi parte, prefiero pensar en la temporalidad narrable del(os) cuerpo(s) que al irrumpir en un orden simbólico que lo(s) excluye para perpetuarse, pone(n) al descubierto una subjetividad descorporeizada que a la vez recurre a ese orden simbólico para trascenderse a sí misma. La estética parece ser el ámbito propicio para desplegar estas contradicciones¹⁸.

¹⁸ En *Ideology of Aesthetics*, Terry Eagleton observa lo siguiente: "Aesthetics is thus always a contradictory, self-undoing sort of project, which in promoting the theoretical value of its object risks emptying it of exactly that specificity or ineffability which was thought to rank among its precious features. The very language which elevates it offers perpetually to undermine it" (2-3). Y añade, más adelante: "The aesthetic is at once, as I try to show, the very secret prototype of human subjectivity in early capitalist society, and a vision of human energies as radical ends in themselves which is the implacable enemy of all dominative or instrumentalist thought" (9).

3.2 ARMONÍA SOMERS: LA MUJER DESNUDA (1950)

“Odiaba desde siempre las moralejas, rechazaba las conclusiones finales y los mitos que las generan en un mundo que de pronto se abre en volcán, en aluvión de lodo, en silencio de sombra que anda en busca del cuerpo desintegrado” (LMD 105).

La mujer desnuda (LMD) de Armonía Somers es un relato construido en torno a la figura de Rebeca Linke, una mujer que al cumplir los treinta años decide cortarse la cabeza, volvérsela a poner y salir de su casa, desnuda, sin rumbo fijo, en un tiempo sin medida. Desde su particular lógica narrativa y en medio de una atmósfera con resonancias existencialistas, LMD despliega la búsqueda de una subjetividad que se construye a sí misma al proyectarse en su existencia. Su deseo de libertad la lleva a una exploración de la propia sexualidad y, desde un punto de vista existencialista, el erotismo constituye una experiencia límite en la cual se diluyen los límites entre la vida y la muerte, según sostiene Georges Bataille:

eroticism is assenting to life even in death (ii)¹⁹

With human life we are fairly and squarely inside subjective experience. The objective elements we perceive are finally reduced to their subjective terms. I believe that the transitions from this continuity to continuity in eroticism are what they are because of the knowledge of the death that from the word go connects the rupture of discontinuity and the consequent glide towards a potential continuity with death. (104)

En este sentido, agrega Bataille, el lenguaje no existe independientemente del juego del tabú y la transgresión (276). Veremos que en LMD, la experiencia erótica se manifiesta como experiencia poética que organiza la materia narrativa bajo una lógica diferente a la del orden logocéntrico, y también como búsqueda de autoconocimiento que se vuelve conflictiva para un sujeto femenino

¹⁹ En “Carta abierta desde Somersville” Armonía Somers traduce y cita a Georges Bataille: “Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” [“eroticism is assenting to life even in death’], haciendo referencia a la relación entre erotismo y sufrimiento. Dice Somers: “Sólo el hombre sufre a causa del sexo a pesar de buscarlo como dicha” (1161).

dentro de una cultura patriarcal. La emergencia de lo inconsciente y lo sexualmente reprimido suelen enmarcarse dentro de una atmósfera onírica, próxima a la estética surrealista, pero también es cierto que hay un componente fuertemente realista. En LMD, el lenguaje poético que quiebra ese orden simbólico está conectado con una dimensión de lo imaginario que converge con lo real (sexuado, femenino) para provocar un efecto de “desrealización” en lo comúnmente aceptado como realidad, lo que aproxima el texto a lo fantástico. De modo que la complejidad y riqueza del texto es tal que permite diversos abordajes críticos. Incluso se insinúa el interés de Somers por el inconsciente dentro de una perspectiva psicoanalítica²⁰, como lo demuestra por ejemplo la elección del nombre Gradiva entre los alternativos de Rebeca Linke. Y como veremos en el capítulo 4, en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, la crítica al psicoanálisis se hará más evidente y más explícita con algunos dardos dirigidos al “viejo Sigmund” como la autora llama a Freud. Dicho sea de paso, el empleo de la ironía, e incluso el sarcasmo, aparecen como rasgo característico ya en los primeros textos de Somers. Y a veces, como señala Rodríguez Villamil, “la realidad está desrealizada, deformada, en gran medida debido al humor” (189).

De Rebeca Linke podría decirse lo mismo que señala María Rosa Olivera-Williams, al referirse a la protagonista de un cuento de Somers: “La cultura le niega palabras para nombrar su deseo”

²⁰ En el “Postfacio” a *Diez relatos y un epílogo* (1979), Somers cita y traduce a Julia Kristeva en esta nota: “La literatura nueva disuelve la narración, y, después de Mallarmé, y con Joyce y Artaud, pone en tela de juicio al signo y a su identidad para acercarse al funcionamiento de una música –dispositivo rítmico, acústico, directamente acodado a la pulsión... Ese ritmo musical se echa a reír del sentido y desmitifica no solamente toda ideología, sino también todo lo que se quiere idéntico a sí mismo” (“Pratique signifiante et mode de production”, 1975). Kristeva retoma el tema en *Desire in Language* (1980) y llama *chora* semiótico a ese impulso rítmico o continuum, en el cual a partir de ciertos fraccionamientos de articulación incierta, se produce la entrada al orden simbólico como un proceso complejo de significación que se define a partir de la heterogeneidad. Esto podría aplicarse al texto de Somers.

(217)²¹. Paradójicamente para nombrarlo “la mujer desnuda” sólo dispone del lenguaje que le provee su cultura y a él recurre, pero haciéndolo estallar en su nivel simbólico, interrogando el orden existente y constituyéndose a sí misma en sujeto en ese mismo acto. La irrupción de lo imaginario abre paso a una pluralidad de sentidos que el significante despliega al quebrar ciertos tabúes ligados a la sexualidad sobre los cuales se asienta ese orden simbólico. Al mismo tiempo, veremos que junto con esa sexualidad y subjetividad femenina problematizada, aparece también una sexualidad y una subjetividad masculina interrogada.

La novela comienza, entonces, con una escena absurda y brutal. En un gesto que podría entenderse como un intento por despojarse de su cultura, de manera drástica, Rebeca Linke decide cortarse la cabeza. Pero, desnuda y decapitada, advierte que no puede separarse de su cabeza completamente y entonces vuelve a colocarla sobre sus hombros “como un casco de combate” (18). Algo ha cambiado, sin embargo:

En realidad, la anémica cabeza no parecía ser la misma de otros tiempos (18)

[...] continuó, un tanto envenenada todavía por la mala peste de su cultura. Y volvió hacia otro lado su cabeza flotante, reemprendiendo la marcha. Por obra y gracia del nuevo programa nada podría inquietarla ya, ni siquiera la serpiente del mito... No quería, siendo la poseedora de su propia noche, encontrarse en historias vividas después de tanto tiempo, y menos a sabiendas del final, el desgraciado capítulo moderno... Había, entretanto, vencido un largo trecho más. Eso continuaba siendo la única ventaja de devanar un historial absurdo que quizás no le incumbiera por completo. (21)

²¹ En el cuento “El hombre del túnel”, el deseo de la narradora por el otro masculino es condenado por la cultura, transformándolo en un repulsivo violador” (217). Curiosamente, María Rosa Olivera-Williams no menciona el subtítulo que lo acompaña “El hombre del túnel. Cuento para confesar y morir” (1963). Por su parte, la misma Somers hace referencia a este cuento, casi treinta años después, para aclarar “Y no hubo tal violación en ‘El hombre del túnel’, aunque tantas veces se lo haya tomado para ejemplificar por vicios interpretativos” (“Carta abierta desde Somersville” 1159).

Como vemos, la autodecapitación no la provee de un nuevo lenguaje para nombrar su deseo y encontrarse a sí misma, pero desde ese momento Rebeca pondrá una distancia crítica con respecto a su tradición cultural y a las historias de mujeres sobre las que se construye su propia identidad. Su deseo de encontrarse a sí misma, la lleva a enfrentar la historia de su identidad genérica (“la mala peste de su cultura”) de la que nunca se libra por completo. Cuando Juan, el hombre de quien se enamora, le pregunta si fue ella la que mordió una de las manzanas que crecen junto a la cerca, hay una referencia inmediata a la Eva bíblica: “-Bah...--contestó ella evasivamente—es una historia demasiado vieja. Hace miles de años y yo no tenía ombligo. ¿Qué puede importarte a ti de la desgraciada manzana?”(88). La serie de equívocos que van produciéndose cada vez que los personajes intentan comunicarse permite dar cuenta de la violencia implícita en el orden simbólico patriarcal, explorada y reelaborada de diversos modos en LMD, incluso a través del humor²². Por ejemplo, en el encuentro previo de Rebeca con dos hermanos gemelos, que salen a su encuentro en medio del campo, y la contemplan sin atreverse a hablarle, “con una mirada embrionaria que les daba un aire bobalicón de seres inconclusos”. En esa mirada se traduce un estupor sin límites: “¡una mujer desnuda en medio del campo! Era una criatura femenina de verdad” (34). La paciente explicación que teje la voz narradora no se hace esperar:

Cierto que a todo hombre, al menos en una circunstancia especial de su vida, muerto de aburrimiento, loco de deseo, herido de adolescencia o de cualquier cosa, habrá pensado que eso pudiera ocurrirle. Una hembra espectacular como aquella surgiendo de la tierra, o del lavabo o de la ventana de enfrente, para ofrecer así,

²² En el reclamo de Simone de Beauvoir por el derecho de las mujeres a convertirse en sujetos existenciales, Butler advierte una crítica fundamental a la despersonalización del sujeto epistemológico masculino abstracto: “Beauvoir’s analysis implicitly poses the question: Through what act of negation and disavowal does the masculine pose as a disembodied universality and the feminine get constructed as a disavowed corporeality? The dialectic of master-slave, here fully reformulated within the nonreciprocal terms of gender asymmetry, prefigures what Irigaray later describe as the masculine signifying economy that includes both the existential subject and its Other”(*Gender Trouble* 12).

como inmolándose, lo que el hambre y la sed de consumir otro cuerpo es capaz de inventarse. (34)

Si la “mirada embrionaria” de los gemelos y su silencio hacen evidente hasta que punto no comprenden este desafío de la mujer desnuda, es ella la que abre la instancia de diálogo, intentando, de algún modo, comprender-su-incomprensión, desde una cierta experiencia adquirida que le da su identidad genérica:

Parecía comprender la dureza de sus lenguas con una especie de repetición de la experiencia, no en cuanto a la actualidad que casi la nivelaba en edad con ellos, sino a un sinnúmero de evoluciones anteriores en otras vidas.

-Y bien, ¿puedo atravesar este campo? —dijo al fin con humildad, más para reanimarlos que para solicitar algún permiso. (34)

Su pregunta pone en fuga a los dos hombres quienes, como se verá, van en busca de refuerzos, y la dejan sola frente a un caballo que surge como síntesis de lo existente entre ella y los hombres. Rebeca vislumbra en esta huida el juicio que sobre ella se avecina y deja oír su certeza al caballo herido, mudo interlocutor que recibe sus caricias y sus palabras:

Vendrán ¿no es cierto? —preguntó al animal acariciando la zona dolorosa que bordeaba la carne viva—. Sí, fuera de toda duda... serán muchos pares de ojos como los de ellos, y querrán entablarme juicio desde esa penumbra, desde esa estupidez que les sirvió de vanguardia (36)²³

La idea del juicio reaparece también en las palabras de los que se erigen a sí mismos en jueces dentro de esa aldea alborotada por su escandalosa presencia. En una curiosa revisión del relato del Génesis, el cura explica a sus feligreses:

Y ella ha vuelto, sencillamente, puesto que ahora sabe que Dios quería que comiera del fruto. Y la mujer desnuda está de paso por la aldea, en busca de la revisión del juicio. Y se burla de nosotros y de vuestras pobres mitades femeninas, prolijamente presentadas, pero incapaces del amor entero.... Oh, aunque ella tampoco es sólo mujer (64)

²³ La presencia del mundo animal en la literatura de Somers, como un mundo que resulta fraterno para las mujeres y los niños, ha sido señalada por Helena Araújo en *La Scherezada Criolla*: “la infamia deja de ser exceso burlesco para convertirse en drama real” (173). El tema de la vida animal también es recurrente en *Lispector*.

Las atribuciones de androginia ya aparecen desde el comienzo de la novela: “Pero Rebeca Linke ya no reincidiría en el antiguo apareamiento de las dos mitades contradictorias de sí misma” (17). No obstante, esas dos mitades también podrían referirse a su cuerpo y a su cabeza que en ese momento son partes separadas, lo que produce una cierta duplicación o geminación de sí misma. Del mismo modo, en otra parte de la novela ella se ama en otra que sin embargo sigue siendo ella misma: “Un raro sentimiento equívoco comenzó a dominarla. Se arrodilló, quedó a la altura de la otra. ‘Amanda, quiero besarte’, logró decirle. Pero no pudo consumir el acto. Su boca irreal la invalidaba como en las pesadillas” (180). En este caso, el nombre *Amanda* (etimológicamente “la que debe ser amada”) abre paso tanto al autoerotismo como a la fantasía homosexual, instancias de esa exploración de la sexualidad emprendida por Rebeca. También aparece el tema de la homosexualidad en la confesión al cura que hace una de las mujeres del pueblo: “Dios me condene por mi silencio, pero yo no sé con qué palabras debería uno nombrar, relatar ciertas cosas que no han existido antes” (51). Inmediatamente cuenta cómo, en un juego erótico, su marido le ha pedido que le refiera en detalle cierta experiencia amorosa que ella había tenido con otra adolescente cuando eran compañeras de colegio. Lo peor del caso es que la mujer no logra sentir arrepentimiento alguno y eso la altera mucho: “Y yo me moriré queriéndolo de nuevo. Eso que no sé cómo se nombra, el pecado de mil formas por el que una acabaría olvidándose del cielo cada noche” (55).

Ese “pecado” proteico que toma una y otra forma, tiene el nombre de lo prohibido, del deseo que no se puede nombrar, y llega al tabú del incesto, al que en la novela se alude a través de la pareja que forman el leñador Nataniel y su esposa Antonia, los primeros con los que se encuentra Rebeca luego de su decapitación y los últimos que se hallan próximos a ella antes de su muerte en el río, hacia el final de la novela. Al comienzo, Rebeca llega a la casa de la pareja de

leñadores mientras ellos están durmiendo, se introduce en su lecho, entabla diálogo con Nataniel, e incita su deseo, que el hombre intentará satisfacer con su esposa, luego que Rebeca se ha marchado. Esta escena, profundamente onírica, presenta varios aspectos interesantes. El hombre está allí “para integrar aquel triángulo, con un lado cayendo del otro mundo, que se le había cerrado sin buscarlo” (22). La alusión al triángulo edípico reaparece cuando el hombre, en el momento de consumir el acto sexual con su esposa, añora el deseo que a ella la consumía en su noche de bodas, ocurrida treinta años atrás (justo la edad de Rebeca). Vuelve a aparecer más adelante: “[ella no tenía] ni nombre, ni procedencia, ni explicaciones que irían a conducir siempre a lo mismo, a esa trilogía esclavizante” (29). En el final, antes de que Rebeca se ahogue en el río, aparece nuevamente la pareja de leñadores en un triángulo que los liga a Rebeca:

Entonces ella supo el porqué, rompiendo, al fin, el cerco de tres palabras que la venían interceptando [...] Que el triángulo amoroso que ellos no habían llegado a identificar se cierre, en esa forma extraña para la geometría, con el vértice espiralado de una cabellera que gira, de un cuerpo femenino que gira. (108)

En el primer encuentro con Nataniel, en su lecho, Rebeca se presenta a él con un despliegue de nombres, de identidades que la habitan, y un deseo intenso de saber quién es, quién puede llegar a ser. Una vez más, en el encuentro con el otro, su sexualidad es la vía de autoconocimiento:

-Eva, Judith, Semíramis, Magdala. Y un hombre que soñó con mi pie, que le excedía en siglos, me llamó Gradiva, la que anda.²⁴

²⁴ Gradiva remite al relato de Wilhelm Jensen, *Gradiva, a Pompeiian Fancy* (1903) y al estudio que Sigmund Freud escribió sobre el mismo: “Delusion and Dream” (1906-1907). Allí, Freud desarrolla algunas de sus ideas sobre la interpretación de los sueños, pero también sobre la naturaleza de la producción literaria como acto creativo (132), estableciendo conexiones entre psicoanálisis y poesía. En el relato de Jensen un arqueólogo ve en un bajorrelieve una figura femenina –Gradiva, la que avanza—, sueña con ella y se enamora hasta caer en estados de ensoñación que lo llevan a enfermarse. En la exposición poética de ese sueño y del delirio posterior, el arqueólogo/poeta encuentra su propia cura y llega a enamorarse de una mujer real que en más de un sentido remite a la Gradiva soñada, sin ser ella. Freud llega a afirmar: “we should not contradict if *Gradiva* were called not a ‘Fancy,’ but a study in psychiatry” (179). Cuando el arqueólogo despierta de su sueño sabe que “he lacks something without being able to explain what” (142). Freud alude también a los fantasmas, y al hecho de que lo fantástico requiere ser leído desde un estándar diferente al de las leyes científicas (144), lo que indirectamente le sirve para responder a las críticas recibidas por su teoría de la interpretación de los sueños.

-Eva, Gradiva –repitió él...- ¿Qué rayos podrías querer?

-No lo sé exactamente –respondió ella--. Ven, toca, estoy desnuda. Tomé mi libertad y salí. He dejado los códigos atrás, las zarzas me arañaron por eso. El bosque me lanzó el aliento a la cara, la serpiente quiso volver a intentar la sucia historia de la fruta. Eran las mismas cosas de antes, de cuando yo les pertenecía. Pero ahora tú estás solo conmigo.... Y yo quisiera saber cómo soy, cómo seríamos en ti las mujeres intactas que me habitan. Qué simple y qué difícil al mismo tiempo lo que te estoy proponiendo, ya lo sé, pobre querido mío. Pero no necesitarías entenderlo. Debe ser todo más dulce de ese modo, sin completar su sentido... (23, énfasis mío)²⁵

A lo largo de la novela aparece más de una vez la idea de “dejar de pertenecer” al orden establecido --sin necesidad de *entender* en la forma tradicional--, lo que implica empezar a pensar de otra manera. Su transgresión no halla cabida en el lenguaje, y esto es algo que, en cierto modo, también a ella la desconcierta, por cuanto se descubre buscando otra forma de pensar que la aparte del orden lineal, logocéntrico. En consonancia con ese nuevo lenguaje y esa nueva forma de razonar que Rebeca descubre en su interior, se ve afectada la forma misma en que el relato está construido. Hay una mínima linealidad narrativa, pero la causalidad que conecta a los hechos entre sí parece encuadrarse en el nivel de lo onírico, donde lo inconsciente aflora y donde nada es previsible, puesto que el orden simbólico aún no gobierna. En otra parte dice:²⁶

A causa de sucesos difíciles de evocar, no tenía a su disposición las ideas en serie que sirven para generar actos también en fila india, con el fatalismo de los hormigueros. Había que gobernarse según

²⁵ La falta de sentido aparece asociada a la pulsión de vida, al sentirse vivo, algo que no necesita entenderse. Cf. lo que dice la voz narradora en *Água Viva* de Lispector: “Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (15).

²⁶ El tema es recurrente también en los textos de Lispector: entender no alcanza, porque es más inteligente saber que nunca se ha entendido del todo, que siempre queda algo más por entender, algo que no agota el sentido: “*Não entendo*. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simple de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida”.

el sí o el no de las determinaciones, razonó sin mucho sutileza el análisis. (36)

Los “sucesos difíciles de evocar” que alteran su posibilidad de pensar de manera convencional son los que tienen que ver con su autodecapitación:

Pero Rebeca Linke ya no reincidiría en el apareamiento de las dos mitades contradictorias de sí misma. [...] Aún, pues, sin elaborar las pesadas ideas en serie, debió concluir que el tiempo de tal estado plácido no podía seguir esperando, reclama sólo su actualidad [...] (17)

Vio de pronto con terror que la hemorragia persistía, y que el rostro empalidecido mortalmente clamaba por su sangre. Se hacía, pues, impostergable volver a lo anterior, tornar a echarse el pensamiento encima, construir de nuevo el universo real con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, según esquemas primitivos. En eficaz maniobra, la mujer decapitada tomó su antigua cabeza, se la colocó de un golpe duro como un casco de combate. (18)

Por otro lado, Rebeca con su sola presencia también pone en tensión el binarismo propio de ese orden logocéntrico. La propuesta que le formula a Juan va más allá del juego erótico que entre ambos se desarrolla porque implica también un juego surgido en torno a la muerte que se avecina, al desorden genérico y a la alteración del orden lógico-temporal, en una escena altamente lírica, profundamente erótica. En medio de las simetrías que Juan halla en el cuerpo femenino, aparece una frase —“explorar la partición geométrica del mundo” (89) — que por su carga polisémica permite suponer, entre otras cosas, que esta exploración desde la sexualidad transforma la identidad genérica entendida como “partición geométrica del mundo”, y es, al mismo tiempo una experiencia constitutiva de la propia subjetividad. Ambos saben que van a morir:

Sí, Juan amor mío... será una muchedumbre armada,... pero tú y yo queriéndonos así, y hallándonos siempre así, por encima de sus estúpidas testas y hasta de su cielo incompleto, de ese cielo sin esto que tú y yo estamos sintiendo ahora porque dejamos de pertenecerles...

-¡Basta! —le imploró él volviendo a abrazarla— tú no podrías imaginar lo que será en el pueblo la explosión de este asunto (89)

Hay un flujo de tiempo de una dimensión no lineal —marcada por el uso de gerundios, el “ahora”—en el que Rebeca quiere permanecer desde lo que ambos están experimentando (“esto”) porque es desde esa instancia que “dejan de pertenecerles” a quienes representan el orden constituido, en este caso, la gente de la aldea. También a ellos se refiere Juan, aunque desde otra dimensión temporal, desde otra lógica, sólo para seguir “perteneciéndoles”, y por eso interrumpe ese flujo con su “¡Basta!” que de alguna manera los separa y los lleva luego a “mirarse perdidamente”, hasta que Rebeca reinicia el juego erótico y formula su propuesta de juego, pero inmediatamente hay una nueva interrupción cuando sucede “lo que ambos estaban esperando, aun en el olvido y sin saber bajo qué formas ocurriría” (89-90). Llega la gente del pueblo, incluida la familia de Juan. A partir de ahí, los hechos siguen una linealidad previsible y para la gente del pueblo, Rebeca Linke vuelve a convertirse en lo obsceno, en lo abyecto “¡La mujer desnuda! Había vuelto a cobrar su primitivo nombre, impúdico, obscenamente descubierto” (91). En la medida en que atenta contra los cimientos mismos del patriarcado, la mujer desnuda promueve lo que Juan llama “la explosión de este asunto” y es percibida como una amenaza a la cultura “civilizada”, es decir basada en un modelo monogámico de sexualidad reproductiva. En este sentido, la ansiedad que la mujer desnuda genera en los demás proviene del temor a encontrarse con el propio deseo, reprimido y domesticado dentro de esa cultura. Al existir como un sujeto que manifiesta su sexualidad, Rebeca se vuelve una amenaza hacia el orden imperante porque la impulsa un deseo a la deriva y sin propósito fijo, al que ningún tabú parece detenerlo. En este sentido, tal como señala Herbert Marcuse: “*The return of the repressed makes up the tabooed and subterranean history of civilization*” (16).

Prácticamente no hay diálogo de Rebeca con las demás mujeres, que aparecen como custodias del orden patriarcal, incluso con menos contradicciones que los hombres. Constituyen una especie de mujer colectiva: la mujer sojuzgada, víctima pero al mismo tiempo cómplice de ese orden que la somete. Rebeca, por su parte, aparece como la versión de “la hembra soñada”(27) por el hombre (Eva, Gradiva) que se presenta a Nataniel diciendo: “Si me tocaras sabrías que soy distinta . . . verías que por todas partes somos dos mujeres”(24). Esas dos mujeres que, desde la perspectiva masculina, son “la mujer” no logran superar la escisión, y esto se advierte hacia el final: mientras Rebeca se hunde en el río, Nataniel a punto de estrangular a Antonia, le reclama a gritos: “¡Ah, mala bruja, has cambiado la funda! ¿Dónde está aquella funda?”(108) y la esposa le responde: “¡Y bien, la he quemado! Sí, he quemado esa funda en el bosque... Y yo sé que aflojarás esos malditos dedos... Tú necesitas de mi garganta que diga no, ella no existió nunca, para seguir creyendo” (109).

En este relato, la autorreflexividad masculina sobre la que descansa el orden logocéntrico aparece refractada como lugar de contradicciones en la medida en que es cuestionada e interrogada desde una subjetividad femenina que al enunciar su deseo se constituye a sí misma. En este punto de inflexión, la subjetividad masculina exhibe su perplejidad y desconcierto ante este Otro-mujer que no sólo ha dejado de percibirse a sí misma como objeto de la mirada masculina sino que además se permite desear *libremente* a ese otro autorreflexivo quien a su vez sólo identifica el ser deseado con la condición de objeto. No parece haber reciprocidad posible, y en este sentido, el cuestionamiento de los condicionamientos genéricos desde una subjetividad femenina no siempre encuentra respuesta²⁷:

²⁷ Dice Cixous en “The Laugh of the Medusa”: “Men still have everything to say about their sexuality, and everything to write. For what they have said so far, for the most part, stems from the opposition activity/passivity, from the power relation between a fantasized obligatory virility meant to invade, to colonize, and the consequential phantasm of woman as a ‘dark continent’ to penetrate and to ‘pacify.’ (We know what ‘pacify’ means in terms of

-Juan...Dime ¿verdaderamente me hubieras llevado a la casa, pero a mí, sin ponerme el nombre de la otra, sin llamarme Antonia, por ejemplo? ...

Aquella mujer le hacía sentirse desgraciado, inválido y más obtuso que nunca.

Intentó salir del paso hablándole de algo, algo elemental y tonto relacionado con lo que ella pudiera estar sufriendo como mujer a causa de su soledad, de su abandono.

-No, Juan, yo no sufro –negó ella tras un atisbo de sonrisa—pero me hubiera gustado mucho que me llevaras, que me tuvieras contigo.

Empezaban las situaciones a ser vertiginosas para ambos. Se sentían remotamente viejos en el conocerse, era una enormidad de tiempo que ya había transcurrido entre ellos. La mujer apretaba aún la cintura del hombre... Qué femenino y suave le parecía él en aquel sitio, las caderas no tan viriles como sus hombros, su voz, su pecho. Pero emanando de allí su propia dulzura, una especie de fruto demasiado al alcance de la mano, expuesto a quien quisiera, sin la seguridad de las cosas rodeadas. No quiso, sin embargo, comunicarle eso tan íntimo y quizás ofensivo para lo que el hombre cree que deberá ser su verdadero atributo.

-¿Y entonces –preguntó de pronto...- qué harías teniéndome?

Él la alejó de un modo brusco, apretó las mandíbulas, cerró los ojos.

-Qué audacia. Las mujeres de acá no interrogan así... (86 énfasis mío)

Podríamos pensar en estos términos la tensión genérica: el problema “femenino” sería el de llegar a ser mujer –en la expresión de Beauvoir—, o preguntarse, en todo caso, si quiere llegar a serlo. Por el contrario, la autorreflexividad masculina no sólo se resiste a ser interrogada sino que tampoco se formula a sí misma preguntas. El problema “masculino” sería que, como varón ya *es*

scotomizing the other and misrecognizing the self.) Conquering her, they've made haste to depart from her borders, to get out of sight, out of body. The way man has of getting out of himself and into her, whom he takes not for the other but for his own, deprives him, he knows, of his own bodily territory. One can understand how man, confusing himself with his penis and rushing in for the attack, might feel resentment and fear of being 'taken' by the woman, of being lost in her, absorbed, or alone" (877, n.1).

hombre —existe como universal—y no se pregunta a sí mismo qué /cómo sería *devenir* varón. Lo que hay es una reincidencia en el orden establecido.

El hombre pareció, de pronto, retornar al mundo del que se había evadido. Levantó la cabeza hacia la mujer, la envolvió lentamente en una mirada de asombro, casi de estupidez, como cuando recién la había descubierto... Pero todo eso que él había conocido antes de existir la mujer se movía entonces en una luz distinta, la que irradiaba de ella, desde su voz hasta su pelo, desde su herida del hombro a su último cansancio amoroso.

-¡No! —gritó fieramente— no, nunca.

-Sí, Juan, no tendrás otra salida —dijo ella con dulzura—sino esa que acaba de perturbarte, entregarme como ha hecho tu propia perra. Mira las cosas tales y cuales son, y no simplemente como las hemos estado soñando. Vendrán y serás tú quien los obsequies conmigo. Yo afronto mi libertad... Mas nadie debe ser obligado a sufrir por la liberación de otro, Juan, sino uno mismo. (88)

La novela de Somers propone este “salto” que la mujer desnuda emprende como un desafío a su propia cultura, como una experiencia de autoconocimiento a través de la exploración de su propia sexualidad que implica, al mismo tiempo, la(s) muerte(s). Hay varias interpretaciones posibles: uno podría limitarse a la muerte como desenlace fatídico de este relato, que puede leerse incluso como castigo “ejemplarizador”. Tal el caso de Rómulo Cosse cuando afirma que la sociedad no perdona que, a través de su existencia, la mujer desnuda constituya otro paradigma, y lee su muerte casi como una sentencia: “Ella que ha perdido la memoria es la transgresora del modelo sacralizado. Por eso es real y definitivamente libre. Por eso debe morir. Por eso muere” (*Fisión* 51). Por su parte, en su análisis de *La mujer desnuda*, Marjorie Agosín afirma que: “El desenlace de este texto singular cargado de un hipnótico lirismo, seduce e intriga y finaliza (sic) con la muerte castigada por su deseo de autenticidad, por su ferviente anhelo de ser la mujer desnuda y libre” (587 énfasis mío).

No obstante, si nos atenemos a la lógica narrativa sobre la que se construye LMD, vemos que la muerte es algo más que ese castigo final, puesto que nunca se sabe con certeza si Rebeca está

muerta o está viva; y esto es algo que ni siquiera importa para el desarrollo mismo del relato. En otras palabras, no hay una sino muchas muertes. Su cuerpo ahogado en el río, ya había sufrido antes una cierta muerte, al cortarse la cabeza, e incluso probablemente ya estuviera muerta antes de su decapitación cuando dice: “El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que entonces ya no existía” (16). Al seguir su propio deseo de libertad, Rebeca se expone a situaciones que la aproximan a la muerte de muchas maneras. Cuando Juan se entera de que ella ha comprado y ocupado la casa de la pradera –allí mismo donde tuvo lugar su autodecapitación y esa especie de renacimiento de sí misma-- él le hace notar supersticiosamente que quienes han ocupado esa casa han encontrado la muerte de una manera extraña. Rebeca se ríe de la situación:

-Morir de un modo extraño, Juan, y eso qué importaría. Yo te acabo de dar mi vida al contártela, y tú me has dado la tuya al sufrir por no poder entregármela. Quizás ya desde hoy no tengamos más nada propio que la certeza de ese intercambio (89)

La inminencia de la muerte es una constante que atraviesa el relato y a veces aparece como instancia liberadora del orden establecido, en tanto vislumbra la posibilidad de juego, como entrada y salida de ese orden logocéntrico al que inevitablemente se retorna pero nunca de la misma forma, porque después de cada muerte siempre hay un plus de sentido, un exceso, una diferencia. En todo caso, la negación de esa posibilidad de juego sería la muerte más temida. En una parte, Rebeca dice: “-Quisiera jugar contigo, Juan, ¿me dejarías? Hay seres que no juegan nunca, ¿no es así? Qué tristeza al morir y descubrirlo ya tan tarde” (89). Por su parte, Juan, al momento de morir (o después de estar muriendo), le dice a Rebeca:

Y tuve que morir para entender lo que te proponías... dijo él aún tras el rocío de su cara. La mujer apreció la total inminencia del trance agónico. Aquella lengua no daba para más, estaba

agotándose en el último esfuerzo... Había una negación, un límite creciendo (103, énfasis mío).

Mi pregunta es: ¿desde qué lógica podríamos entender estas palabras: “tuve que morir”? ¿está vivo Juan cuando lo dice, ya murió, aún no murió, está muriendo, está naciendo transformado? Del mismo modo, la muerte de Rebeca está ocurriendo siempre, “en un tiempo sin medida” (17). Su muerte no es necesariamente un final; pero sí una mutación permanente, puesto que ella muere de todas las formas, posibles e imposibles, muere de todo lo que necesita morir, de todo lo que necesita librarse. Muere para poder vivir, porque sin esas muertes, su vida parece no tener sentido. Son modos de morir en esa lengua que “no da para más y se agota en el último esfuerzo”, en esa forma de pensar que se aleja del orden logocéntrico y de “las ideas en serie que sirven para generar actos también en fila india” (36). En un nivel simbólico, esas muertes sucesivas no son necesariamente definitivas y por un lado revelan una subjetividad en proceso de constitución permanente, pero también cuestionan una subjetividad autorreflexiva que es la base y fundamento de ese mismo orden simbólico²⁸.

En suma, si la muerte de Rebeca puede ser leída no sólo como simbólica sino también como real es porque la novela funciona simultáneamente en varios niveles (real, simbólico, imaginario). Y si el texto resiste el concepto convencional de realidad y las perspectivas críticas tradicionales que lo dan por supuesto, es precisamente porque presenta las fronteras entre esos niveles en lo que tienen de ilusorias. Propongo pensar esta paradoja desde una cinta de Moebius, mejor dicho desde lo que esta imagen representa como principio lógico. Más aún, creo que la lógica narrativa de este relato responde a una linealidad “a lo Moebius”, en la que siempre se vuelve al punto de

²⁸ En este sentido, habría puntos de contacto con la *écriture féminine* propuesta por Hélène Cixous cuando dice: “Hay un vínculo entre la economía libidinal de la mujer --su goce, el imaginario femenino—y su modo de constituirse (en) una subjetividad que se divide sin pesar—y sin que el sin-pesar sea el equivalente del morir [...]” (*La risa de la medusa* 52). El problema es que en Cixous aparece sobrevalorado lo imaginario en su paso a lo simbólico, sin tomar en cuenta la dimensión de lo real.

partida: a la entrada o la salida del orden simbólico que constituye el orden patriarcal²⁹. Tal como este problema aparece presentado en LMD, la posibilidad de salir(se) del orden patriarcal no tiene que ver con fundar un orden distinto desde afuera. No hay afuera, salvo que sea un afuera desde adentro. No habrá una utopía planteada como posibilidad en el más allá, en el futuro, sino que esa “utopía” existe como virtualidad en el *ahora* en que Rebeca le propone jugar a Juan; es una posibilidad siempre abierta que existe precisamente como eso, como posibilidad. No existe como algo representable en el orden simbólico sino en el imaginario, y desde allí se difunde a lo real, transformándolo. Como en *La amortajada* de Bombal, también la realidad se ve desde esa frontera difusa entre la muerte y el deseo. La incertidumbre y el no-saber desafían las certezas sobre las que se constituye un orden simbólico que a veces resulta opresivo. Veremos como esta dinámica del relato tiene algunos puntos de contacto con los textos de Clarice Lispector.

3.3 CLARICE LISPECTOR: *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM* (1943), *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* (1964) Y *ÁGUA VIVA* (1973)

“Quero escrever-te como quem aprende. [...] Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta.” (*Água Viva* 15)

²⁹ Originalmente me propuse trabajar esta novela siguiendo el enfoque teórico de Steven Rosen en *Science, Paradox, and the Moebius Principle. The Evolution of a “Transcultural” Approach to Wholeness*. que propone un abordaje “transcultural” como él mismo lo denomina, a partir del cruce de las dos *culturas* que suponen las ciencias y las humanidades. Rosen estudia anomalías básicas en los fundamentos del conocimiento contemporáneo, paradojas que llaman la atención sobre nuestra particular forma de pensar acerca del espacio, del tiempo y la naturaleza de la experiencia humana, y que ponen de manifiesto una crisis del pensamiento moderno. Desde una deconstrucción del discurso científico, y en un intento de aproximación al lenguaje poético, analiza problemas epistemológicos y propone pensar las paradojas, a partir del principio de Moebius. Con posterioridad, accedí a los trabajos de Susana Zanetti sobre *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, y comprobé que ella también aplica esta imagen al análisis de la narrativa de Somers, lo cual refuerza mi planteo.

Perto do Coração Selvagem (PCS) es una novela de corte biográfico, narrada en tercera persona, con uso del monólogo interior y el discurso indirecto libre, esquema que Lispector repetirá en las tres novelas siguientes. PCS comienza por presentarnos a Joana en su niñez y acaba en su etapa adulta, pasando por su adolescencia, sin constituir por eso una historia en sentido lineal. No se narran hechos sino que éstos se infieren de los estados de conciencia de Joana que muestran una experiencia de completa soledad “no sólo con relación a los otros, como en relación a sí misma” (Schwarz 38). Esto es evidente incluso en los breves diálogos que sostiene con los demás personajes: su padre, sus tíos, el profesor y su mujer, Otávio (esposo de Joana), Lúcia (amante de Otávio de quien espera un hijo) y un hombre (amante de Joana). Las sensaciones cada vez más difusas de Joana van desestructurando el lenguaje, en un intento infructuoso pero inevitable por expresarlas. El personaje sufre una especie de exilio interior que enmarca esta búsqueda a ciegas de lo que intuye como el “corazón salvaje de la vida”.

En su quinta novela, *A Paixão Segundo G. H.* (PSGH)³⁰, la autora comienza a usar la primera persona narrativa que se dirige a un tú indeterminado (“Madre”, “mano que me acompaña”, “mi amor”, “tu rostro de hombre”), esquema que volverá a usar en *Água Viva*. Esa voz narrativa y único personaje de la novela se presenta a sí misma como G.H., una mujer independiente, escultora aficionada (lo que le da un cierto estatus social), sin problemas financieros, sin marido y sin hijos, con varias amistades y alguna que otra relación sentimental. Es sábado por la mañana, está sola y decide poner orden en su apartamento, comenzando por el cuarto de la

³⁰ En su artículo “Vozes da Crítica”, Abdala y Youssef apuntan lo siguiente: “Situemos melhor o público de Clarice Lispector. Em meio à hegemonia artística de tendências literárias com ênfase no social, o leitor de nossa escritora é o mesmo que consome, na década de 60, literatura de vanguarda. Ele é atraído pela tematização de motivos existenciais que pautavam o trabalho artístico de Clarice Lispector. Logo, nas condições do circuito comunicativo brasileiro, esse leitor é também de nível universitário. Foi essa situação que favoreceu a receptividade de *A Paixão segundo G.H.* (1964), no mesmo momento em que a autora publicava coletâneas de contos e escrevia crônicas no importante *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro” (197).

empleada que, para su sorpresa, luce limpio y brillante bajo la luz del sol que entra por la ventana. En una de las paredes, G.H. descubre tres siluetas dibujadas con carbón: un perro, un hombre y una mujer, que supone ser ella misma. La silueta desnuda la hace sentirse privada de su papel social, expuesta a la mirada del otro, al odio que Janair, su empleada, debe sentir por ella. En las reflexiones de G.H., Janair se irá trasmutando en la extranjera, la enemiga indiferente, la reina africana, y ella misma vivirá hasta el paroxismo su propia despersonalización cuando un hecho aparentemente simple la transforme radicalmente. Del guardarropas ve salir una cucaracha que queda aplastada por la mitad cuando cierra la puerta con violencia para detenerla. La contemplación del insecto agonizante va provocando en G.H. un proceso de despersonalización profunda que culmina cuando decide comer la materia que se desprende del cuerpo aplastado de la cucaracha. Este ritual acompaña un cuestionamiento radical de su vida, de la estética, de lo humano, con un trasfondo de referencias bíblicas. Sus planteos son tan radicales que algunos autores ven PSGH como un texto extrafilosófico o pre-filosófico³¹. Se sabe que hubo versiones previas de *Água Viva* (AV) (“Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida” y “Objeto Gritante”) pero nunca llegaron a publicarse como tales. La palabra “ficción” acompaña al título que ya no se presenta como “novela” (*romance*), a diferencia de los anteriores. En AV, la acción ha desaparecido por completo y el lenguaje ocupa un primer plano absoluto. Sólo hay un fluir del propio discurso en proceso. El deseo que mueve esa escritura es su intento de captar “el instante-ya”, el puro presente en su devenir, escurriéndose como agua, la

³¹ Cavarero recoge un comentario de Luisa Muraro publicado en Italia sobre *A Paixão...* “According to Muraro (1988:66), this is ‘an extraphilosophical book, of a kind that is not to be found within the field of philosophy because it has been thrown out of it. This rejection did not happen yesterday. It happened a long time ago, although the book was published only in 1964 and was written probably a short time before that. The philosophy in the book is more ancient than that, and so is its expression” (cit. en *In Spite of Plato* 128, n. 11). Por su parte, José A. Motta Pessanha sostiene que “Porque aposta tudo numa só jogada, porque descobre que só há dois caminhos para o homem –o de *ser* (pleno da vida) *que* (se) *é* (no fundo) e o da ambigüidade de *ser-e-não-ser*, de ir sobre-vivendo na superfície da vida– a obra de Clarice Lispector tem a força iconoclasta de um começo de filosofia” (315).

vida misma como flujo de tiempo. El “instante-ya” sólo logra captarse realmente en un acto de amor. Es escritura que se hace con el cuerpo entero y las palabras pasan a tener “un sentido casi corpóreo”, necesitan perder su poder de representar y tornarse vibraciones: “[...] mi verdadera palabra fue hasta ahora intocada. La palabra es mi cuarta dimensión” (AV 11).

Muchos de los temas y motivos que aparecen en PCS serán retomados, veinte y treinta años después, en los otros dos textos (PSGH, AV); lo cual permite leerlos como un ciclo. Señala Benedito Nunes que las características innovadoras de *Perto do Coração Selvagem* (PCS) llegan a un punto culminante en *A Paixão Segundo G. H.* (PSGH), que surge como “una lente de aumento reveladora de la frontera entre lo real y lo imaginario, entre el lenguaje y el mundo, de la que mana la fuente poética de toda ficción”; y en la cual Lispector “quebrará el molde histórico de la creación novelesca y las convenciones que identifican la ficción, anticipando obras posteriores como *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977) y *Um Sopro de Vida* (1978)” (Nunes xxiv, xxviii).

Explorar esa frontera difusa entre lo imaginario y lo real ha sido y sigue siendo el desafío mayor para un estudio crítico de Lispector. Por otra parte, mucho antes de que la deconstrucción alcanzara rango teórico, PSGH exhibe una escritura que al des-escribirse a sí misma, seduce y desconcierta al lector. En un artículo de 1966, Luís Costa Lima presenta su propia lectura aceptando -hasta donde puede- esta “suspensión de juicio” que impone el texto para “referir el fenómeno experimentado con la mínima interferencia de los valores interpretadores” porque advierte que en eso consiste justamente la experiencia que busca enunciarse desde G.H. como personaje y desde el texto como totalidad. Ya anticipadas en otras novelas de Lispector, en PSGH se definen aún más, ciertas características de las cuales Costa Lima destaca la desarticulación de la realidad desde una perspectiva individual del personaje que al imponerse a

los hechos reduce al mínimo la acción y vuelve casi irrelevante la distancia entre personaje y autora. Costa Lima advierte que esa inmersión de lo imaginario en la realidad convertida en la cuestión central del libro, lleva a Lispector a problematizar la literatura y la estética, aunque él admite no saber exactamente para qué. Lo que más parece perturbar al crítico --y lo admite con honesta perplejidad-- es que en su propio análisis se ve obligado a cuestionar --provisoriamente y como recurso metodológico-- no sólo la teoría lukacsiana del realismo sino también la teoría sartreana del imaginario. Por si acaso, Costa Lima ya había enfatizado que no hallaba ingenuidad ni ironía en la nota a los “posibles lectores” de PSGH, cuando Lispector manifiesta su expectativa de que lo lean “personas ya formadas”. En otra parte de su artículo se plantea lo siguiente³²:

Aquilo que para o criador de hoje é necessidade artística, para G.H. é necessidade humana. Uma à outra esclarece. Mostra-se o quanto *as soluções e dilemas do imaginário são dilemas e soluções existenciais*. E a autora parece ter a lucidez de compreender a extensão do processo que opera. (331, énfasis del autor)

Puede una lamentarse o no de que Costa Lima haya abandonado luego esta línea de análisis que abre en su lectura de PSGH³³, pero lo cierto es que acaba por encuadrar esos dilemas como evasión de la realidad, dentro del tedio de lo cotidiano que afecta a cierta clase media de las

³² El artículo de Luís Costa Lima (“A mística. Ao revés de Clarice Lispector”) forma parte de su libro *Porque Literatura* (1966), en el que se incluye también el análisis de *S. Bernardo* de Graciliano Ramos y *Grande Sertão* de Guimarães Rosa. Casi treinta años después, el mismo autor critica *Porque Literatura* por su “resultado irrisorio” y reconoce que en el caso de Lispector el uso de la categoría de reificación resultaba “absolutamente deformante” para acercarse a su obra, y esto... es todo lo que dice. Admite, sin embargo, que: “Mantendo-o e reconhecendo as falhas que por ele cometera não teriam sido essa razões uma das motivações para que, muito depois, viesse a cogitar do controle do imaginário?” (*Vida e Mimesis* 25-26). Aquí se refiere a otro libro suyo, *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginário no Ocidente* (1984), en el que vuelve a no-hablar de Lispector.

³³ Lo que sí cabe lamentar es cierta desidia. En la tercera edición de *A Literatura No Brasil* (1986) dirigida y supuestamente “revisada y actualizada” por los Coutinho (padre e hijo), la entrada correspondiente a Clarice Lispector está a cargo de Luís Costa Lima (Vol. 5, Parte 2, p. 526-553) quien sólo analiza las cuatro primeras novelas de la autora, sin considerar PSGH, y cierra su artículo diciendo que ella “não aparenta ser uma escritora de linha definitiva e já cristalizada. Este ou outro rumo, inclusive mais contundente, pode ser esperado para o futuro” (553). Cuando esto se publica ya han pasado nueve años de la muerte de Lispector. Inexplicable e imperdonable descuido por parte del autor y/o los coordinadores.

grandes ciudades, incapaz de proveer una verdadera respuesta crítica, porque esa inmersión de lo imaginario en la realidad no implica oponerse necesariamente a ella ni salirse de la perspectiva individual. En este sentido, habría en PSGH una especie de conformismo desesperado, y una búsqueda que en este caso se resolvería en la opción por una vía mística tan enigmática como el título de su artículo (“A mística. Ao revés de Clarice Lispector”). Se trataría del itinerario místico de alguien que busca su redención no en la unión con Dios, “sino en Su encuentro en las cosas que componen el presente humano” (339), como quien busca una santidad profana³⁴.

De este modo cierra su análisis Costa Lima sin retomarlo ya ni siquiera en su artículo sobre Lispector incluido en una célebre enciclopedia. Allí sólo considera las cuatro primeras novelas de la autora y usa términos mucho más duros para calificar su producción partiendo de esa desarticulación con lo real, a la que añade otros “rasgos distintivos”: la hipertrofia subjetiva, el desvarío abstratizante, la atracción irracionalista, el falseamiento del mundo y la preocupación semi-existencialista. Por si algo faltara, agrega que el mayor defecto “está en la carencia de forma, [aunque] no de estilo” (530) y que el renombre de Clarice Lispector en la moderna literatura brasileña es explicable por la rareza de la novela introspectiva que sigue (526). Precisamente por su rareza extrema y por su “ruptura de las fronteras tradicionales de lo imaginario”, él se abstiene de llamar “novela” (*romance*) a PSGH y prefiere denominarla “ficción” (340). Otros críticos dudaron incluso de que lo fuera.

“Ficção ou não” es precisamente el título de una crónica que Lispector publica en 1970, en la que reflexiona acerca de las reacciones que PSGH provoca por su rechazo de la “moldura” (*frame*) de la novela tradicional. Dice la autora:

³⁴ Benedito Nunes, por el contrario, lee en PSGH un itinerario místico a la manera de San Juan de la Cruz.

Estou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. [...] Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. [...]

Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? Por que não ficção? não é autobiográfico nem é biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. [...]

Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para o outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de ‘romance de...’ Enfim, problema apenas de classificação.

Mas é claro que *A Paixão Segundo G. H.* é um romance. (412-413, ênfasis mío)

En otra crónica del mismo año, “O ‘verdadeiro’ romance”, la autora explica que las “verdaderas” novelas la aburren porque, para ella, escribir siempre tiene un sentido de búsqueda y descubrimiento, por el cual lo que escribe se le revela a ella misma mientras lo está escribiendo (*A Descoberta do Mundo* 475-477). Como ya se dijo, la autora misma califica a *Água Viva* (AV) de “ficção”, un término más flexible que el de “romance”.

Desde la aparición de PCS, Antonio Candido supo entender que en *Lispector* el valor asignado a lo imaginario revelaba su conciencia de la realidad literaria en el sentido de que el texto no refleja nada sino que crea algo.

Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica.

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua

na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer hora, obviamente; mas o autor assume mais consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema A ou tema B; direita ou esquerda). Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os “mundos imaginários”. (xix)

El rechazo a una trama (*plot*) convencional que impone esa “actitud disyuntiva” --a la que se refiere *Candido*--, se explica desde una auténtica búsqueda que no acepta ser condicionada ni coartada, y que al poner en conflicto la referencialidad del lenguaje redonda finalmente en un registro poético. Su efecto inmediato es que el personaje --o sus estados de conciencia-- ocupan el centro de la escena. Pero en este sentido, conviene hacer algunas aclaraciones. Si bien, más de una vez se ha hablado de rasgos comunes con la prosa de Virginia Woolf, hay que tener en cuenta una diferencia sustancial que se hace extensiva a la lectura de *Lispector* promovida por Cixous³⁵. El paso de lo imaginario a lo simbólico podría leerse en el sentido epifánico que promueve Cixous pero también desde su inscripción en lo real, que desde mi punto de vista, merece ser tenido en cuenta³⁶. En el caso de *Lispector*, la resolución poética no absorbe por completo esa búsqueda continua que se inscribe materialmente en la narración. Comencemos por la “des-heroización” a la que se alude en *PSGH* pero que puede rastrearse mucho antes cuando Joana, personaje central de *PCS*, vive con extrañeza la condición de ser “héroe”³⁷:

³⁵ Desde un enfoque semiótico, Solange Ribeiro de Oliveira marca también la diferencia con respecto a V. Woolf. Ribeiro analiza la importancia de lo social en *PSGH* y pone énfasis en la poca atención que eso recibió por parte de la crítica: “A negligência do que consideramos ser um aspecto relevante da ficção de Clarice Lispector seria inexplicável se não fosse o fato de que a questão social só tem um papel decisivo no conjunto da obra precisamente a partir de seu quinto romance, quando a reputação da escritora como uma espécie de Virginia Woolf nacional já estava firmemente estabelecida.” (*A Paixão Segundo G.H.: Uma Leitura Ideológica*, 342).

³⁶ En este sentido, y especialmente por su sobredimensionamiento de lo imaginario, son varias las críticas que ha recibido el enfoque de Cixous (i.e. Marta Peixoto, Toril Moi, entre otras).

³⁷ En *The Heroine's Text*, señala Nancy Miller: “Because the novel, more than any other form of art, is forced by the contract of the genre to negotiate with social realities in order to remain legible, its plots are largely overdetermined by the commonplaces of the culture. Until the culture invents new plots for women, we will continue to read the

O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição. Talvez tivesse alguma vez modificado com sua força selvagem o ar ao seu redor e ninguém nunca o perceberia, talvez tivesse inventado com sua respiração uma nova matéria e não o sabia, apenas sentia o que jamais sua pequena cabeça de mulher poderia compreender. (196)

Algo se eleva en su interior pero no es el coraje del héroe que saldrá triunfante luego de vencer porque Joana no se propone vencer. ¿Y qué mujer no es Joana, sustancia apenas, menos que humana? ¿“No es” la que quiere ser o la que no quiere llegar a ser? Simone de Beauvoir decía que no se nace mujer sino que se llega a serlo, como un destino que no había por qué aceptar fatalmente en tanto construcción cultural. Pero, ¿habla de esto realmente Joana? Dice no ser mujer, pero sabe que existe porque una fuerza salvaje se eleva en su interior y permanece en transición sin poder entrar a una historia de la que no se siente héroe ni heroína. Pero aún así, Joana se siente viva. Ocurre que no comprende lo que siente y ése es su abismo, el que su “pequeña cabeza de mujer” no puede abarcar. En otras palabras, la mujer que Joana todavía *no es* es la que alguna vez comenzó a ser en su infancia, la que todavía busca encontrar su propia voz. Es la “mulher apenas fêmea”, la que nació biológicamente mujer-hembra de su especie y a causa de eso se ha visto socialmente condicionada y exigida para ser la Mujer que su cultura exige que sea. En este sentido leo el párrafo precedente y el que sigue, ubicado casi al comienzo de la novela.

Toda a sua vida fora um erro, ela era fútil. Onde estava a mulher da voz? Onde estavam as mulheres apenas fêmeas? E a continuação do que ela iniciara quando criança? (PCS 20)

heroine's text. Or we could stop reading novels” (157-158). Los planteos sobre la “aracnología” –que Miller desarrolla algunos años después-- son consecuentes con esta línea crítica, porque le permiten enfocarse en la escritura y su inscripción en lo real, desafiando la hifología de Roland Barthes.

Si la entrada al orden simbólico implica sujeción a ese orden, para Joana eso puede significar también exilio de sí misma (“menos que humana” dice Joana). Pero esa pérdida deja de verse como falta cuando se entiende que no es tal cosa sino una exigencia de renuncia, que es puesta en discusión en la entrada (real) a ese orden simbólico Y de lo que se trata precisamente es de no-comprender, porque comprender implica aceptar la violencia sobre la que se funda. Pero en este punto en el que estamos, a Joana *todavía* la preocupa no-comprender y por eso siente que su vida fue un error, algo trivial, sin importancia. Se siente viva, necesita expresarlo pero no puede hacerlo, no sabe cuáles son las palabras, no encuentra su voz, una voz real. Y en este abismo se debate sin rendirse pero sin poder resolverlo porque --como señala Roberto Schwarz—Joana está sola con respecto a los demás pero también sola-de-sí-misma y “ése es el microrrelato que atraviesa el libro del principio al fin” (38).

Essa descontinuidade entre lucidez e ser efetivo (em outras palavras, a solidão da consciência em relação à sua base material) é o vazio em que se instala o arbítrio e é o tema da obra. Joana vê-se mas não se guia, voa às cegas com olhos abertos. (Schwarz 40)

El final de PCS, con profusión de verbos en futuro, puede leerse como un manifiesto personal de la poética de Lispector. Al asomarse a su abismo, Joana sólo puede verse como promesa de sí misma. Algo se eleva en su interior, ella misma se levanta (“erguerei”, “se levantarão”, “me levantarei”) para decir y nombrar. Para que su vida sea más que su infancia necesita encontrar su propia voz, con palabras sentidas, no pensadas. Su voz real le permitirá encontrar la palabra que necesita para entrar en un orden simbólico que la expulsa. Por eso está dispuesta a rechazar un pasado que consuma su futuro o que lo predetermine desde una humanidad preconcebida (“humanización”, en PSGH) que le niega la posibilidad de ser humana y mujer real al mismo tiempo. Su creación será como agua que fluye de la conciencia, que acepta sus dudas, la incomprensión de sí misma porque capta el instante-por-instante, el presente continuo de la

infancia, del inconsciente, del imaginario que inunda lo real (el “instante-ya”, en AV). Será fuerte y bella como el alma de un animal joven y tendrá la fealdad de las piedras. Acepta la animalidad de lo humano sin erradicarla de sí, sin destruirla, alimentándose de ese sentido de la vida. Lo bello y lo feo tienen cabida en su estética que cuestionará la idea de (buen/mal) gusto hasta la búsqueda de lo inexpresivo como forma de arte.

[...] erguerei o que sou dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! [...]

não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei bruta e mal feita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (PCS 198)

Si Joana siente su vida entera como error es porque de esa forma percibe su derecho a querer vivir=ser (no ser y parecer) y cuando intenta comprender encuentra su propio abismo, sin poder nombrarlo³⁸. Pero G.H. navega en las aguas de ese abismo y lo acepta como parte de su identidad. Descubre así el placer de reconocerse en su voz y de aceptarse en la búsqueda de la palabra, aún sin encontrarla, porque el lenguaje es su “esfuerzo humano”³⁹. Y entonces dice:

³⁸ En un diálogo con el profesor éste le pregunta qué es lo bueno y qué es lo malo, Joana no sabe qué responder, y como él insiste, ella acaba por decir que bueno es vivir, y malo es no vivir. “Morir?” pregunta el profesor, y ella insiste: “Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau.”

³⁹ Así dice G.H. en uno de los fragmentos más bellos del libro: “Eu tenho à medida que designo –e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la –e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho

“estou começando a amar o abismo de que sou feita. A identidade pode ser perigosa por causa do intenso prazer que se tornasse apenas prazer.”(PSGH 93)

Y ése será el camino de la pasión, como *via crucis* pero también como búsqueda apasionada que emprende G.H., cuando elige despersonalizarse y conectarse con signos vitales que van abriéndose paso en su escritura, instante por instante; una escritura que fluye y reaparece, incluso, en las primeras líneas de AV, como si fuera el canto gozoso de los pájaros: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. [...] E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia” (AV 9-10). Es escritura que no se interrumpe, por eso la línea final de cada capítulo de PSGH es la línea con la que se inicia el capítulo siguiente. El libro comienza con seis guiones seguidos de palabras y concluye (?) del mismo modo: “-----estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (9), y finalmente: “[...] a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.-----” (PSGH 115). Las palabras cierran un círculo o, mejor dicho, varios círculos que se propagan como ondas concéntricas en la superficie del agua viva de la escritura. La línea final de AV dice: “O que te escrevo continua e estou enfeitçada” (AV 115). Y el hechizo continúa.

Tanto en PSGH como en AV la escritura se irá transformando desde una experiencia de vida que supone un contacto con la materia viva (incluso como vida animal) y en particular con el cuerpo, algo que ya se insinuaba en PCS:

Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu
corpo assustado e o que neles valia é que encombriam um impulso
vital, o que neles valia é o que no instante mesmo de seu

que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas –volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos” (PSGH 112-113).

nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água, quase rompendo-a. . . (PCS 197)

Esas “tropas” de pensamientos que se arrastran por el cuerpo asustado de Joana no son aún el flujo de agua o de escritura que logra captarlos en el instante en que nacen. En AV, ese cambio ya se ha producido:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. [...] É que agora sinto necessidade de palavras- e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (AV 10)

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. [...] (AV 13)

Eu pinto um “isto”. E escrevo um “isto” —é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraíndo. A aura do corpo em plenilúnio. (AV 88-89)

El trayecto para llegar a esa palabra que entra en contacto con lo real es el camino que emprende G.H. en sus diversas instancias (despersonalización, deshumanización, des-heroización) hasta encontrar su voz.

Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas o como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (PSGH 112-113)

Esa búsqueda de realidad a través del lenguaje implica una narrativa diferente del “verdadero romance” rechazado por Lispector. Y en este sentido, implica un esfuerzo del cual ella es plenamente consciente y lo revela a través de G.H. cuando dice⁴⁰:

Ah, como estou cansada. Meu desejo agora seria o de interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima que ouvi um dia desses sobre o motivo por que um casal se separou. Ah, conheço tantas histórias interessantes. E também poderia, para descansar, falar na tragédia. Conheço tragédias. (PSGH 54)

Hay en la novela un empleo de la parodia que incluye la des-heroización, casi como continuidad del desinterés de Joana por “ser héroe y desear vencer las cosas”. Se advierten diferencias con respecto a *Macunaíma* de Mário de Andrade, que es presentado desde una identidad proteica como “o héroi sem nenhum caráter”. Para G.H. “una gradual des-heroización es el verdadero trabajo”:

A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E porque me despessoalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, [...] Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita. (112)

En la narración de Lispector, la des-heroización supone una entrada conflictiva al orden simbólico, con un sentido agónico que no se da en *Macunaíma*. En PSGH la des-heroización

⁴⁰ También en *Água Viva* se da esta dimensión metanarrativa: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira.” (AV13). Y acerca de la des-heroización como ausencia de tema en la narración: “Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso” (AV 87, énfasis mío).

convoca a una deshumanización. Y además, como observa Olga de Sá, la novela de Lispector se inscribe dentro de lo que se considera parodia seria o canto paralelo, no satírica⁴¹.

En boca de G.H. aparece una explicación de su preferencia por la parodia, la cita, la copia como modos de no-ser que se aproximan a la verdad de lo neutro, que no es mentira ni verdad, es lo dado. Esos modos de no-ser permiten entender. Dice G.H. que ella misma es una cita entre comillas:

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira –como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café—quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse—uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. (PSGH 21)

[*o apartamento*] Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semi-artísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia. Decalcar uma vida provavelmente me dava –ou dá ainda? até que ponto se rebentou a harmonia de meu passado? [...] (PSGH 21)

[...] A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu. A beleza, como a todo o mundo, uma certa beleza era o meu objetivo? eu vivia em beleza? (PSGH 21)

La búsqueda estética se orienta hacia otros parámetros que van dilucidándose durante el proceso de despersonalización experimentado por G.H. quien opta por el desorden de vivir en lugar de la

⁴¹ En “Paródia e metafísica”, Olga de Sá señala que en PSGH la parodia no es satírica o burlesca (como en *Macunaíma*) sino seria o “canto paralelo”, como en *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, que Haroldo de Campos compara con *Ulysses* de Joyce. Y además observa: “O pólo paródico constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser pelo desgaste do signo, pelas figuras de contradição como o paradoxo e o oxímoro, “desescrevendo” o que foi escrito, num perfeito diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário. Clarice denuncia continuamente o ato de escrever e de ler, ‘a mentira’ verdadeira da ficção em agoniado confronto com o *ser* e o *viver*” (219, énfasis mío).

promesa de sí misma que hasta entonces le había bastado. Por eso, en un presente que no busca la perfección en sí, acepta el error, lo incompleto, lo feo, lo mal hecho⁴²:

[...] Há um mau gosto na desordem de viver. E mesmo eu nem saberia, se tivesse desejado, transformar esse passo latente em passo real. Pelo prazer por uma coesão harmoniosa, pelo prazer avaro e permanentemente promissor de ter mas não gastar –eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que amor. A promessa me bastava? Uma promessa me bastava. (PSGH 20)

Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha aproximação da verdade. (PSGH 22)

Por otro lado, la palabra “gusto” aparece usada con la ambigüedad del gusto estético y del gusto como sentido sensorial del sabor que antes de ser bueno o malo es sabor/gusto a nada, es lo que “toca” lo inexpresivo, y ésa puede ser una forma de arte que se acerca a la vida.

E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade –o que me era um sofrimento de grande saudade—com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas. (PSGH 66-67)

E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei –é como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpresivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito. (PSGH 92, ênfasis mío)

Às vezes –às vezes nós mesmos manifestamos o inexpresivo—em arte se faz isso, em amor de corpo também –manifestar o inexpresivo é criar. (PSGH 91)

⁴² El tema del gusto estético aparece también en las crónicas, como por ejemplo en “Charlatões”: “Há outra coisa que me espreita e que me faz sorrir: o mau gosto. Ah, a vontade que tenho de ceder ao mau gosto. Em quê? Ora, o campo é ilimitado, simplesmente ilimitado. Vai desde o instante em que se pode dizer a palavra errada exatamente quando ela cairia pior [...] Em que mais? Em se vestir, por exemplo. [...] Não sei descrever, mas saberia usar um mau gosto perfeito. E em escrever? A tentação é grande, pois a linha divisória é quase invisível entre o mau gosto e a verdade. E mesmo porque, pior que o mau gosto em matéria de escrever, é um certo tipo horrível de *bom gosto*” (280-81). En uno de sus fragmentos de *Fundo da Gaveta* dice: “Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão”. Y en *Água Viva*: “A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (AV13).

En síntesis, en esta narrativa que propone PSGH, la “deshumanización” permite conectarse con la vida como lo inexpresivo, lo dado. Es también la respuesta a Joana y su interrogante por la mujer de la voz, por “as mulheres apenas fêmeas”, la continuidad con la infancia pero a la vez su superación, el abandono de la esperanza como promesa de sí misma⁴³:

Sei que se eu abandonar o que foi uma vida toda organizada pela esperança, sei que abandonar tudo isso –em prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo—abandonar tudo isso dói como separar-se de um filho ainda não nascido. A esperança é um filho ainda não nascido, só prometido, e isso machuca.

[...] Sei que é perigoso falar na falta de esperança, mas ouve –está havendo em mim uma alquimia profunda, e foi no fogo do inferno que ela se forjou. E isso me dá o direito maior: o de errar. [...] (94)

[...] É medo. Pois prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas e me prometer a vida. E este é o maior susto que eu posso ter. Antes eu esperava. Mas o Deus é hoje: seu reino já começou.

E seu reino, meu amor, também é deste mundo. Eu não tinha coragem de deixar de ser uma promesa, e eu me prometia, assim como um adulto que não tem coragem de ver que já é adulto e continua a se prometer a maturidade. (PSGH 95)

Esa sensación de estar viva de la que habla G.H. comienza por una percepción intensa de lo material, de lo inexpresivo “Tenho medo de tanta matéria –a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente. O que existe bate em ondas fortes contra o grão inquebrantável que sou, [...] esse grão semente” (89). Y en tanto vida se percibe en el cuerpo de la cucaracha aplastado por la mitad, en su “cintura” es que toma forma femenina:

No entanto ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor. Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea.

⁴³ Es notable la intensidad poética con la que Lispector presenta esta imagen de la mujer que deja de percibirse a sí misma como promesa, sobre todo por su resolución estética a nivel narrativo. En esta constitución de sí misma como sujeto, la mujer desafía la entrada al orden simbólico en el sentido convencionalmente propuesto por el psicoanálisis, tema que será analizado en el capítulo 4. Me limito a citar a Lacan: “Las mujeres son seres llenos de promesas, al menos en tanto que aún no las han cumplido” (*La ética del psicoanálisis* 220).

Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea. (PSGH 60)⁴⁴

Esa misma cucaracha-mujer-hembra-de-su-especie es también madre milenaria y mira con ojos que son ovarios. En su mirada G.H. se reconoce, aun sin ser madre: “De vez em quando, por um leve átimo, a barata mexia as antenas. Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros” (59).

Esa identificación de género con otro ser vivo-no humano establece una especie de comunión que culmina cuando G.H. come la materia de su cuerpo agonizante. A partir de ahí cobra sentido su despersonalización anticipada en las iniciales de un nombre que nunca se nos revela y que, dado el contexto, podría llegar a ser alegóricamente Género Humano. La “des-humanización” cede paso a lo humano que incluye la diferencia sexual, pero ya no como subespecie o como “segundo sexo”⁴⁵.

Antes de entrar en el cuarto de Janair, G.H. reflexiona sobre sí misma y entre otras cosas, nos revela que es escultora aficionada, lo cual le asegura un cierto estatus social. Eso le permite superar condicionamientos genéricos porque el ser mujer es algo dado y serlo no le implica “ocuparse de” serlo, esto es, desempeñar algún rol prefijado:

⁴⁴ Una vez más en *Lispector*, la vida animal cobra importancia en relación con lo humano. Adriana Cavarero destaca lo siguiente: “In the banality of everyday experience, which constitutes the setting, the crucial figure to the passage toward the divine ‘vital element linking things’ (1988: 92) is thus an animal, a disgusting insect, a cockroach. Yet the effectiveness of the insect as a vehicle for divine epiphany is not diminished. [...] For *Lispector*, the cockroach represents the spontaneity of an animal’s experience of life, an existence without consciousness, love, suffering” (*In Spite of Plato* 116-117). Y en otro capítulo de su libro señala: “Humans come into the world engendered in difference” (56).

⁴⁵ “Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. //A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pelas simple presença da existência deles, revelarem a nossa” (PSGH 112, énfasis mío).

Ajo como o que se chama de pessoa realizada. [...] Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo. (PSGH 19)

O que eu tinha não me era conquista, era dom.

E quanto a homens e mulheres, que era eu? Sempre tive uma admiração extremamente afetuosa por hábitos e jeitos masculinos, e sem urgência tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom. Só tive a facilidade dos dons, e não os espanto das vocações –é isso? (PSGH 20)

Antes de sentirse observada por la cucaracha, G.H. se ha visto a sí misma en los dibujos trazados en la pared del cuarto y al sentirse observada por Janair imagina su mirada de odio:

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada...Eu, o Homem. E quanto ao cachorro –seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. (PSGH 28)

Aquí parece haber varios desplazamientos de sentido. En principio, en algunas descripciones de Janair irán surgiendo rasgos físicos comunes con la cucaracha⁴⁶. Por otro lado, esa G.H. que socialmente es una “persona realizada”, sin mayores conflictos, con un cierto estatus social, no necesita preocuparse por ser mujer o dejar de serlo. Experimenta, en todo caso, el placer de lo dado, en este caso ser una persona “femenina”. Si en un principio ve esos dibujos individualmente (“as figuras de homem e mulher”) acaba por reconocerlos como “Yo”, como una totalidad que se opone al otro dibujo, al del perro (“E quanto ao cachorro”) con respecto al

⁴⁶ En la descripción de la cucaracha y de Janair se observan rasgos comunes. Solange Ribeiro de Olivera (“*A Paixão Segundo G.H.: Uma Leitura Ideológica*”) confronta la descripción de la cucaracha y de la empleada, mostrando que son dos imágenes del mismo ser: la piel oscura, enteramente opaca, Janair también era oscura e invisible; su cuerpo achatado; sus cejas bien diseñadas, de trazos finos y delicados; la boca marrón bien delineada; los ojos negros facetados. La ligazón definitiva, agrega Ribeiro, está en la frase “Janair e a barata eram os verdadeiros habitantes daquele quarto” (346).

cual no sabe si hay o no una continuidad, del mismo modo que no parece haberla con Janair cuando queda excluida del “Eu, o Homem”. Frente a la mirada de Janair ella se ve como Hombre=humano. En esta serie de metonimias hay también alusiones de clase, que se cruzan y superponen con las identificaciones de género. Lo cierto es que desde que entra a ese cuarto, G.H. intuye que algo irremediable está por ocurrir y de hecho permanece allí dentro como si ya no hubiera escapatoria. En una lectura como la que propone Solange Ribeiro se refuerza esa identificación entre Janair y la cucaracha, que muere “oprimida”, aplastada por G.H.. Por otra parte, la presencia del insecto trae a la mente de G.H. recuerdos de una infancia en la que su vida se vio privada de las comodidades del presente. Otros rasgos de la cucaracha, que pueden hacerse extensivos a la clase oprimida, son su capacidad de resistir a través del tiempo y de multiplicarse:

A empregada e o inseto são, pois, a mesma figura. Janair é a representante das classes oprimidas, cuja voz foi sufocada pelo grupo opressor. [...] A barata tem a mesma função de representante das classes desfavorecidas. Por isso, G.H. a associa à sua infância pobre. (Ribeiro 346)

A lo largo del relato es constante la ambivalencia de G.H. hacia la cucaracha, porque oscila entre la atracción y el rechazo. Llega a percibirla como “lo inmundado”, hasta finalmente reconocerse en ella y aceptarla. Pero la novela no apunta exactamente a una crítica de clase, sino más bien a un modelo de civilización. Es preciso volver a la idea de deshumanización que impulsa PSGH porque revela los cimientos de una civilización construida desde la opresión, y que empieza a ser percibida desde otro lugar. También G.H. empieza a verse desde otro lugar: ella es una mujer sin diploma:

É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê como o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se –pois eu estava em seus escombros. Dessa civilização só pode sair quem tem como

função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. E eu fugia, com mal-estar eu fugia.

Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida. (PSGH 42)

Volviendo al “Eu, o Homem”, vemos que es una construcción mucho más categórica que el “Humano-eu” que aparece en PCS⁴⁷, porque encierra un desafío que no aparece en la segunda. Se busca el “yo” en vez de “él/ella” y se pone en discusión el sentido de “hombre=humano”, el sentido de la “humanización” como proceso de desrealización de lo humano, desmaterialización de la diferencia. Dice G.H.: “Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade” (101)⁴⁸.

En la medida en que la “humanización” constituye el “otro” sexo, no de la especie humana sino como subespecie, la diferencia sexual deja de ser neutra y pasa a ser jerárquica. Por eso G.H. comienza a sentirse humana cuando se deshumaniza, cuando entra en contacto con ese “neutro artesanato de vida” --que en la cucaracha es “fêmea”-- y desde allí es “tejida” y puede “tejer” al hombre. Otra textura de lo humano, otro texto:

⁴⁷ Cf. el planteo de Joana en PCS, al reflexionar sobre estos mismos temas: “--Só depois de viver mais ou melhor, conseguirei a desvalorização do humano, dizia-lhe Joana às vezes. Humano-eu. Humano-os homens individualmente separados. Esqueçêlos porque com eles minhas relações apenas podem ser sentimentais. Se eu os procuro, exijo ou dou-lhes o equivalente das velhas palavras que sempre ouvimos, “fraternidade”, “justiça”. Se elas tivessem um valor real, seu valor não estaria em ser cume, mas base de triângulo. Seriam a condição e não o fato em si” (PDC 90). [...] “É difícil tal desvalorização do humano, continuava, difícil fugir dessa atmosfera de fracasso de revolução --a adolescência-, de solidariedade com os homens na mesma impotência de conseguir. No entanto como seria bom construir alguma coisa pura, liberta do falso amor sublimizado, liberta do medo de não amar... Mêdo de não amar, pior do que o medo de não ser amado...” (PDC 91).

⁴⁸ Señala Adriana Cavarero: “[...] the concept of verisimilitude (that which simulates the true) is generated from the dematerialization of what constitutes truth. This disavowal of reality penetrates everything, takes root, grows and covers things up. Thus the world of life does not disappear but lies hidden. [...] For humans, the fact of life is always individual and gendered, even though it is hidden by an abstract language that names man as neutral and universal. This *fact* is indeed basic. Life is always gendered, never otherwise” (*In Spite of Plato*, 55).

-Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me e que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. Mas, o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo do fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar tu rosto era insosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida. (58)

En 1964, además de *A Paixão Segundo G.H.*, Lispector publica *La Legião Estrangeira*, colección de cuentos y crónicas, una de las cuales se titula “A Quinta História”. Allí se comenta parcialmente la génesis de lo que podría ser PSGH (la quinta novela de Lispector) y de variantes que se multiplican unas a otras, muchas de las cuales no llegan a concretarse en la novela pero allí se abren como posibles relatos:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (“A Quinta História” 101, énfasis mío)

La alusión a *Las mil y una noches* nos lleva a pensar en la voz narradora de Scherezada, en la narración que proviene de una matriz generativa femenina y se repite en G.H. y la cucaracha de este relato que también sabe seducir⁴⁹:

Eu estava sendo seduzida. [...] A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam. (40)

⁴⁹ Acerca del mito de Scherezada como matriz narrativa, dice Cavarero: “[she] embodies the womanly art of narration” (122), y discute sutilmente las derivaciones que toma para Michel Foucault (“What is an author?”) y Jorge Luis Borges (“El jardín de senderos que se bifurcan”). Según Cavarero, el texto moderno borgiano pretende borrar la narración oral al exhibirse como totalidad, esto es, un texto que produce la ilusión de personajes que creen estar vivos: “In his story... [t]he text denies the reality from which it had originally drawn its inspiration. The representation, instead of re-presenting the reality, swallows the originary scene and erases it” (127). Aclara Cavarero que el marco narrativo de *Las mil y una noches* no consiste sólo en narrar historias para postergar la muerte sino en ganar tiempo para generar vida (los tres hijos que Scherezada concibe del sultán): “the tale proliferates and procreates” (127). En suma, no sólo hay relaciones textuales, sino un *eros* narrativo que se sostiene en la suspensión de los finales como estrategia de seducción: “eros and storytelling obey a single rhythm” (“Scheherazade trapped in the text”, *Relating Narratives*, 123).

Porque, vê, eu sabia que estava entrando na bruta e crua glória da natureza. Seduzida, eu no entanto lutava como podia contra as areias movediças que me sorviam: e cada movimento que eu fazia para “não, não!”, cada movimento mais me empurrava sem remédio: não tem forças para lutar era o meu único perdão. (42)

En “O ritual epifânico do texto”, Affonso Romano de Sant’Anna sugiere diversas posibilidades de abordaje para PSGH, e intenta recrear en su propio artículo el efecto hipnótico de esos capítulos cuya continuidad se marca como ya se ha dicho con frases que se repiten al final y al inicio del capítulo siguiente:

Como no mito de Xerazade há uma sucessão de textos saindo noturnamente um da madrugada do outro. Também em *A Paixão segundo G.H.* há um desdobrar contínuo de uma estória mágica e fantástica, não do desejo simplesmente, mas da ‘paixão’ que se desdobra entre uma mulher e uma barata.

Uma mulher e uma barata que são a mesma criatura. [...] Essa barata é o duplo dessa mulher. Através do esmagamento desse ser, Clarice nos faz penetrar num labirinto mágico, místico e metafísico. (241)

He preferido ver los tres textos de Lispector en una relación de continuidad porque creo que esa lectura permite seguir su “trayecto” de escritura: la búsqueda de la realidad, de la materia prima que sólo se le revela en el fracaso de su lenguaje, su esfuerzo humano:

E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece. (AV 15)

Y en ese ir y venir, persiste para no enmudecer, para que la palabra alcance a tocar lo real y sea palabra viva. La matriz narrativa construida en esa búsqueda es la de un relato continuo, sin comienzo ni fin, un relato que siempre sigue en otro relato,

Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente. É fantástico, e lido comigo nesse momentos com imensa delicadeza. (AV 86)

Esa dimensão fantástica de la realidad es también la que percibimos en el relato de Armonía Somers, en esas entradas y salidas continuas de lo imaginario a lo simbólico para dar cabida a otros niveles de realidad, para realizar lo irrealizable: que la voz que dice y que nombra encuentre su cuerpo, y el cuerpo, su voz. Esa parece ser una dimensión casi sobrenatural, porque la vida puede tener “una violencia mágica” (AV 84):

Um mundo fantástico me rodeia e me é. [...] Que febre: não consigo parar de viver. Nesta densa selva de palavras que envolvem espessamente o que sinto e penso e vivo e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim. [...] Sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico e fantástico —a vida é sobrenatural. (AV 81)⁵⁰

⁵⁰ En una crónica brevísima titulada precisamente “A vida é sobrenatural”, dice Lispector: “Refletindo um pouco, cheguei à ligeiramente assustadora certeza de que os pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. Simplesmente descobri de súbito que pensar não é natural. Depois refleti um pouco mais e descobri que não tenho um dia-a-dia. É uma vida-a-vida. E que a vida é sobrenatural” (*A Descoberta do Mundo* 310).

4.0 CAPÍTULO 4: DESCENTRAMIENTOS

4.1 INTRODUCCIÓN

En los capítulos 1 y 2 vimos cómo las mujeres escritoras encontraban ciertas restricciones para la búsqueda estética y la experimentación dentro del contexto vanguardista de las décadas del '20 y del '30. Tanto a Lange como a Bombal, el enmascaramiento en estereotipos femeninos a nivel textual, e incluso en la construcción de una figura de autor, les permitió lidiar con la ansiedad que generaba el “oficio masculino de escribir”. Al mismo tiempo, ser escritor vanguardista y escribir melodramas resultaban actividades incompatibles, y aunque las mujeres gozaran tradicionalmente de un mayor “permiso” cultural para conectarse con lo emocional, esto las constituía no tanto en autoras de melodramas como en “lectoras obligadas”, término que Somers aplica a uno de los personajes de su novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, uno de cuyos epígrafes dice: “Al folletín con respeto”. Para *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector incluye otros trece títulos, uno de los cuales es precisamente “História lacrimogênica de cordel”. En esta parábola que va de la lectora obligada de folletines a la autora travestida de narrador masculino preocupado por sensibilizarse, lo melodramático como diferencia y margen estético sigue un recorrido que vale la pena considerar.

En el caso de Lispector y Somers ya no resulta tan obvio hablar de oscilaciones estéticas, en tanto lo percibido como centro tiende precisamente a descentrarse¹. Aparece entonces un tipo de agencia diferente, desde la cual las autoras se resitúan sin eludir el conflicto: al afirmarse como escritores reniegan de lo femenino en tanto estereotipo y desechan la mascarada como protección, aunque ésta reaparezca como parodia. Dejan de ser el segundo sexo/el Otro/ella para ser yo: “Eu, o Homem” dice de sí misma la G.H. creada por Lispector y es también Joana irguiéndose, desde ese problemático lugar de enunciación. Hay en esta dislocación, un valor de resistencia muy próximo a lo que Kantaris analiza en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* como aproximación a una escritura de lo real².

Plantearse un lugar de enunciación como “anclaje” de una subjetividad femenina, que dé cabida a la experiencia real de las mujeres, a su historicidad, pone en tensión la sobredeterminación de la mujer en el lenguaje, “lo femenino” ahistórico, la mujer como soporte material de un orden simbólico que remite a una subjetividad descorporeizada (Violi)³, a una humanidad “ensopada

¹ Recordemos también que Lispector hace explícito su propio “descentramiento” como autora dentro del campo crítico y literario para preservar la escritura como espacio experimental. Al comentar la conferencia de Lispector pronunciada en Texas, dice Carlos Mendes de Sousa: “Os dois primeiros parágrafos do texto publicado acentuam a ideia repetida do descentramento: quem fala é alguém que precisa de assinalar que vive fora do circuito que reflecte sobre a literatura. A atitude minimizadora repete-se constantemente num retirar da importância dessa ‘concessão’ e num colocar-se do lado dos observadores (espectadores). Mas ela está dentro, no palco, e dificilmente consegue olhar de fora. Assim o vai reafirmando, subestimando-se quanto à capacidade de reflectir sobre o fenómeno literário, mas percebe-se que ela sabe que não é assim, apesar de levar os críticos a pensar o contrário”(s/n).

² Como se verá más adelante, Elia Geoffrey Kantaris ubica este empleo del lenguaje en el marco del debate entre “psicoanálisis interpretativo (de Freud a Lacan y Kristeva) y lo que sería un proceso radicalmente resistente de diseminación [Derrida] asociado con la disrupción ‘femenina’ del discurso patriarcal” (82). Sobre el “estilo” de Somers, sostiene Kantaris “[...] we might call it an attempt to *relocate* language-fetishism, a reinvestment of desire in language on the part of the subject of enunciation, but *also* on the part of the reader who has to learn *her* language” (“Disseminating Psychoanalysis” 93).

³ Patrizia Violi desarrolla estos temas en *El infinito singular*: “La construcción de lo femenino como universal abstracto, objeto y límite del ser y al mismo tiempo sustrato material suyo, se configura como la modalidad enunciativa más común, no sólo en el discurso teórico, sino también en los sistemas de representación simbólica, el primero de todos, el lenguaje. // En otros términos, la mujer que habla y se inscribe en el discurso señalando en él las huellas de su propia enunciación, ya está configurada, por ser mujer, en un espacio de significado, es ya forma significativa (y ello es válido, obviamente, en forma diversa para el hombre). Por tanto, para poder leer e interpretar correctamente las formas de su enunciación no se puede suprimir el conjunto de los procesos de significación que la

de humanización” (Lispector, *A Paixão* 101). Para explicar esta desrealización de lo humano como desmaterialización de la diferencia sexual, Adriana Cavarero hace referencia a lo que describe como una masculinización del sitio del origen del sujeto, o una masculinidad reducida a la abstracción, a lo cual se opondría un materialismo “female-sexed”. Por su parte, el psicoanálisis, en su intento de explicar esa materialidad atribuida a las mujeres⁴, ofrece un marco teórico que merece ser discutido y ampliado.

En esa tensión entre subjetividad femenina y lenguaje, la literatura aparece como un espacio posible para pensar la relación entre deseo y ley, un espacio donde pueda hacerse evidente lo que en sí mismo el falo tiene de fraude (Lacan citado por Rose)⁵. En esa búsqueda radical de una subjetividad femenina, de un “yo” cuyo imaginario inunda lo real transformándolo, irrumpe una escritura que incorpora el exceso y el desecho de lo convencionalmente aceptado como literario. En *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Somers se advierte una “poética del exceso” (Pérez Medina) y se problematiza la literatura como “capa en descomposición”, como “algo que apesta” (SLEEM 29-30). Veremos también que en la segunda novela de Lispector, *O lustre*, se

han constituido como un cierto tipo de “actor social”. Es precisamente en la realidad psicofísica del individuo en la que se basan los procesos de construcción de la sexualidad como hecho significativo, realidad que constituye en cierta medida su soporte” (160-61).

⁴ En un capítulo sobre Freud de *Ideology of Aesthetics*, Terry Eagleton afirma: “Freud holds that women, for reasons associated with their particular Oedipal development, are less marked by the superego than men, and writes scornfully of their scant capacity for instinctual renunciation. There is, perhaps, some truth in this sexist comment. [...] The reasons for this are no doubt a good deal more historical than physical: women have not generally in position to engage in such activities. Yet it may be true, even so, that these social factors interact with certain psychic structures, to render women in general more oblique to the symbolic order, more skeptical of authority and more inclined than men to perceive its clay feet. Because of their social conditions, but also perhaps because of their unconscious relations to their own bodies, women are arguably more ‘spontaneously materialist’ than men, who, more deeply marked by the phallus, would seem chronically inclined to abstract idealism” (280).

⁵ Al referirse a “The Signification of the Phallus” de Jacques Lacan, observa Jacqueline Rose: “When Lacan is reproached with phallocentrism at the level of his theory, what is most often missed is that the subject’s entry into the symbolic order is equally an exposure of the value of the phallus itself. The subject has to recognize that there is desire, or lack in the place of the Other, that there is no ultimate certainty or truth, and that the status of the phallus is a fraud (this is, for Lacan, the meaning of castration). The phallus can only take up its place by indicating the precariousness of any identity assumed by the subject on the basis of its token” (Rose 40). T. Eagleton también hace referencia a esta cita de J. Rose (*Ideology of Aesthetics* 280).

anticipa una estética de la pobreza que culmina en *A Hora da Estrela*. En esta última, hay además un descentramiento de la idea de autor, algo que también aparece en SLEEM y que Zanetti describe “como ficcionalización de la autoría y superposición de varias voces de enunciación que ponen en escena la operación de narrar” (Zanetti 460). En la novela de Somers hay funciones narrativas múltiples que redundan en el “Ojo polifacetado” de un narrador ubicuo. En suma, al hablar de descentramientos estoy examinando un conjunto de dislocaciones en el lugar de enunciación y en la voz narrativa que afectan la idea misma de valor estético. En tanto estas dislocaciones cuestionan el fetichismo lingüístico, implican un cambio de valor (o cambio de “moneda”) que deja entrever una resignificación del orden simbólico como narrativa. En este sentido, la desheroización, la despersonalización, la deshumanización, a las que alude Lispector (cap. 3) no son necesariamente huidas de ese orden simbólico sino irrupciones de otro *plot* que “pide” ser narrado: el sistema de “genderización” de la cultura⁶ que incluso puede llegar a plantearse como matricidio simbólico. A diferencia de lo que propone Cixous, al considerar relaciones duales como “huidas” de lo simbólico a lo imaginario, estamos considerando una dimensión de lo real desde la cual, dadas ciertas condiciones de producción, emergen las agencias que ofrecen una representación simbólica alternativa de las mujeres y la posibilidad de “leerse” a sí mismas desde otro lugar. Al referirse a Lispector, Gladys Ilarregui señala que Clarice escribe para una nueva lectora que irá perfilándose como un público futuro:

El giro de la escritura de Lispector, es el giro con todo lo que premeditadamente es ‘literatura’. Es la desintoxicación con convenciones que asumimos demasiado normales y demasiado necesarias, y desde luego, es el esfuerzo por crear una nueva

⁶ Al referirse a Lispector en *Nem Musa, Nem Medusa*, sostiene Lúcia Helena: “Talvez não se deva afirmar, com Hélène Cixous, que a escrita em Lispector é um exemplo da ‘écriture féminine’. Mas pode-se afirmar [...] que o seu texto promove a emergência e inscrição do sujeito feminino na história, através de agudíssima crítica, feita pela autora, do sistema de *genderização* da cultura. [...] porque resgata e enlaça, pacientemente, em sua ‘água de escrita’, uma cena reprimida na escrita oficial da história dos homens: a do feminino” (99-100).

lectora, porque las mujeres necesitan –tal como ella lo percibió en su vida—buscar esos refugios alternativos a la experiencia masculina, maneras de iluminar instantes que iluminan la experiencia cuya ruta nadie ha podido trazar. [...] En ese espacio creativo de la lectura, debieran proclamarse algunos supuestos que permitieran leer textos femeninos provocativos, sin la necesidad de caer en la ‘lectura masculina’. Abrir un espacio metafórico de la lectura femenina que supiera resistir las lecturas iconográficas, las informaciones míticas, incluso los folclorismos tal como han sido percibidos por la escritura dominante hasta años recientes. (énfasis mío, 62)

En un sentido más amplio, un modo de dar cuenta de ese matricidio simbólico consistiría en hacer otras valoraciones críticas sobre la producción de las autoras; por ejemplo, una relectura de Juan Rulfo que partiera de María Luisa Bombal, tal como lo propongo en el capítulo 1. Por su parte, Alicia Genovese rescata como “continente sumergido” o “espacios ausentes del *boom*” latinoamericano, la producción narrativa de Elena Garro, Angélica Gorodischer y Armonía Somers. Con respecto a esta última, observa “ciertos desplazamientos respecto de la literatura escrita por hombres, que se registran principalmente en el tratamiento revulsivo del erotismo que propone Armonía Somers” (66)⁷.

La actual tendencia a leer desde el posestructuralismo⁸ la producción de autoras como Somers y Lispector lleva a admitir que “se adelantaron” al mismo, en su trabajo con el lenguaje. En

⁷ En la misma línea de relecturas y revalorizaciones, subyace una pregunta --“¿Hasta cuándo será lo femenino’ una condición al margen de la historia?”—que formula Helena Araújo en un artículo retomado y comentado por Genovese en *Espacios ausentes del boom*: “[Araújo] Subraya también que la literatura femenina es relegada a una lectura en círculos reducidos en los que a nadie se le ocurre pensar que Silvina Ocampo puede haber influido sobre Borges o Bioy Casares, ni que García Márquez haya tenido influencia de Elena Garro o Rosario Castellanos” (Genovese 7, n. 9).

⁸ Dentro de la vertiente posestructuralista, podemos mencionar: *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Différance of Desire* (2001) de Earl E. Fitz, quien en los ‘80 había comenzado por leer a Lispector dentro de la novela lírica, y *A Escritura Nômada em Clarice Lispector* (2001) de Simone Ribeiro Da Costa Curi. En este último, la autora lee en Lispector una escritura nómada en el sentido propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*). La producción crítica de Somers continúa siendo escasa si la comparamos con la que existe sobre Lispector no sólo dentro de Brasil sino a nivel internacional. El ya mencionado estudio de Kantaris, “Disseminating Psychoanalysis: Armonía Somers”, forma parte del libro *The Subversive Psyche. Contemporary Women’s Narrative from Argentina and Uruguay* (1995).

cambio, explicar “por qué” implica dar cuenta de los factores reales y de las condiciones históricas que han permitido incorporar esta producción simbólica a un mercado cultural en el que las mujeres no siempre han tenido ni tienen las mismas oportunidades de acceso. Por eso, analizar las condiciones particulares del lugar de enunciación de las autoras latinoamericanas permite hacer otras valoraciones de sus aportes, sin diluirlos necesariamente en una perspectiva de “feminización” que resulte paragógica, como si se tratara de “agregar” algo (Braidotti, Violi)⁹. En tal sentido, al marcar este lugar de enunciación descentrado en la producción de las autoras y medir sus alcances en lo que ha dado en denominarse *post-boom*, Gerald Martin rescata lo siguiente:

Indeed, if we look back at the great women writers from the distant to the recent past (Sor Juana, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Clorinda Matto de Turner, Nellie Campobello, Raquel de Queirós, Rosario Castellanos) we can see that the current of enunciatory modesty, objectivism and high seriousness is a most important tradition in Latin American women’s writing. [...] It is better understood today that the realist mode is less a representation than the token of an intention and many women have adopted the technique. (345)

Al tomar la idea de “anclaje” de una subjetividad femenina (Violi) y la de “aracnología” (Miller) sigo la articulación propuesta por Alicia Genovese cuando analiza los “discursos de doble voz” de varias poetas argentinas contemporáneas. En el prólogo a las *Obras Completas* de Alfonsina Storni, Delfina Muschietti analiza su “doble retórica”. Ambos estudios sobre poesía han resultado muy esclarecedores para entender cómo una voz escindida y una retórica especular

⁹ Violi retoma a Braidotti cuando sostiene: “Sin embargo, creo que sería un error identificar estas problemáticas con la reflexión sobre ‘lo femenino’ que en las últimas décadas recorre el pensamiento filosófico en su crítica a la razón clásica y al sujeto en cuanto consciencia unitaria y racional. [...] porque como convincentemente sostiene Rosi Braidotti, de forma paragógica la “feminización” de la consciencia se configura como sexualmente indiferenciada. “El ocaso de la noción de sujeto anula también la posibilidad del surgimiento de la diferencia sexual” [Braidotti 1985]” (Violi 154). De ahí que Braidotti, en su prólogo a *In Spite of Plato*, valore el aporte de Cavarero porque insiste, precisamente, en la recepción y la lectura que las mujeres pueden hacer de los textos clásicos para contrarrestar la pobreza simbólica con la que debemos enfrentarnos.

permiten delimitar ciertos lugares de enunciación, detectables incluso dentro de la narrativa. Se trata, además, de recuperar la figura autoral de firma femenina como agencia, en el sentido propuesto por Nancy Miller¹⁰.

4.1.1 Lugar de enunciación: versiones de lo doble, disonancias, dislocaciones.

En su artículo “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”, Benedito Nunes señala que ya desde sus primeras novelas, y particularmente en *A Paixão...*, el predominio del punto de vista introspectivo le permitió a Lispector problematizar la posición del narrador en su relación con el lenguaje y la realidad. En este modo esquizoide de escribir, en este desdoblamiento de la conciencia reflexiva se revelaría la ficción del narrador como tal (14)¹¹. Fiel a la línea que conecta los textos de Lispector con el modernismo europeo (Joyce, Woolf), esta perspectiva se aproxima bastante a la *écriture féminine* propuesta por Hélène Cixous. Por otra parte, puede decirse que esa voz narrativa sumergida en las aguas escatológicas de lo imaginario, se acerca a lo que Julia Kristeva describe como “*chora* semiótico” (*Desire in Language*), pero también como lo “abyecto” (*Powers of Horror*). Según Nunes¹², la “tumultuosa introspección” de *A Paixão*

¹⁰ En la introducción a *Subjects to Change*, Miller sostiene: “It seems to me that the study of women’s literature has made it possible to unhook signature from the interpretive securities of Authorship by rematerializing the relations of subjectivity, writing, and literary theory in very specific ways. In the critical turns I have made since writing, and literary theory in very specific ways, [...] I have tried to imagine authorship [...] as a matter of writing that includes the problem of agency –the marks of a producing subject; and ask question of reading that includes the gendered effects of critical and institutional ideologies”(16). Y más adelante, aclara: “When I say, then, that I want to make claims for the female signature but not in the name of a biocritics of intention, [...] I’m also thinking more generally of the necessity to look elsewhere, beyond the inevitable metropolitan references, for different locations and material, beyond the exclusions of another, feminist “already read”(21, n. 17).

¹¹ Señala Nunes: “Um modo esquizoide de escrever, diríamos repetindo Barthes, à custa da ‘cisão vertiginosa do sujeito’, do desdobramento da consciência reflexiva, mas que funda a ficção e, juntamente com ela, o *fictício da identidade* do narrador a que se refere *Le Plaisir du Texte*, em confronto com a identidade fictícia de seu personagem”(20-21).

¹² “A via introspectiva, num grau *paroxístico* que leva ao *paradoxo* na linguagem, inverte-se, pois, na alienação da consciência de si. Pelo naufrágio da introspecção a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas

Segundo G.H., sigue como recorrido del “fracaso del lenguaje” al que alude Lispector, para culminar en verdadero “naufragio” --vaciamiento del yo de quien escribe- en *A Hora da Estrela*¹³.

Por mi parte, navegando en aguas menos sombrías, busco preguntas que van en otra dirección y se acercan a lo que plantea Sylvia Molloy: “What do women’s texts do when they say *I*? And, as a necessary sequel: What representation of woman do these texts posit and what cultural forms govern that representation?” (Molloy 107). En otras palabras ¿con qué metáfora de la mujer están dialogando? ¿Qué realidad busca tener cabida? ¿En qué medida resulta irrepresentable? En una lectura que Spivak describe como “sintomática” porque expone los defectos y contradicciones del discurso falocéntrico, Luce Irigaray (*Spéculum de l’autre femme*) sostiene que si la mujer es lo impensable y está fuera de la representación es porque constituye el reverso negativo de un discurso machista que se asume como autorreflexivo. A esta especula(riza)ción, Irigaray responde con su “espejo” y adopta una lógica mimética, imitativa de ese discurso cuyos efectos paródicos tienden a desestabilizarlo. El problema es que en su intento de elaborar una teoría de la feminidad que escape a esa especula(riza)ción machista, se arriesga a caer en el esencialismo (Moi 148-150)¹⁴. Al examinar la producción de Irigaray en su conjunto, Toril Moi destaca lo siguiente:

do Inconsciente, que não têm nome. Depois desse mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns ao sonho, aos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser uma voz dubitativa, entregue à linguagem –aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real, extralinguístico, indizível” (20, énfasis mío).

¹³ “Por essa mensagem dirigida aos leitores, Clarice Lispector abre o jogo da ficção –e o de sua identidade como ficcionista. Comprometida com o acto de escrever, a ficção mesma, fingindo um modo de ser ou de existir, demandará uma prévia meditação sem palavras e o esvaziamento do Ego de quem escreve. Tal esvaziamento, que abre o jogo das identidades intercambiáveis em *A Hora da Estrela*, [...] tal esvaziamento tematiza-se em *A Paixão...*” (18, énfasis mío).

¹⁴ Conviene distinguir la recepción que Irigaray ha tenido en el mundo anglosajón (incluida Toril Moi) y en Italia. Al respecto, explica Rosi Braidotti que Cavarero sigue a Irigaray pero está muy lejos de asumir una posición

El primer libro de Irigaray, *Le Langage des déments*, es un estudio de los modelos de desintegración lingüística en la demencia senil: un campo que a primera vista puede parecer bastante alejado de la orientación feminista de *Spéculum*. Sin embargo, quienes hayan leído esta última encontrarán un aire familiar en las conclusiones de *Le Langage des déments*: “Ser hablado o enunciado, más que ser habla o enuncia [sic], la persona demente ya no es en realidad un sujeto activo de expresión... No es más que un simple portavoz de afirmaciones previamente pronunciadas” (351). Esta relación, pasiva, imitativa y mimética con las estructuras del lenguaje, es sorprendentemente parecida a la forma en la que, según *Spéculum*, las mujeres se relacionan con el discurso falocrático. (136)

Como reverso de la introspección y del modo esquizoide de escribir puede plantearse una escritura en la que el “yo” es espejo, duplicación, parodia. En este sentido, el ejemplo paradigmático es la “doble retórica” que Delfina Muschietti analiza en la poesía de Alfonsina Storni, de esa “yo” que al enunciarse a sí misma se hace ostensible en su escisión, en lo que ésta tiene de irrepresentable:

Desde la poesía de Alfonsina había quedado claro que el combate de discursos, posiciones y formas de subjetividad atravesaba todo el territorio del pronombre Yo. [...] Dos voces, dos retóricas, dos formas de decir yo. [...] Fue sin duda esa duplicidad desconcertante de la voz de Alfonsina la que le valió la calificación de disonante entre sus contemporáneos. (Prólogo 15)¹⁵

Duplicidad, ambivalencia, dijimos, exceso en el seguimiento del estereotipo: y al mismo tiempo, pliegue y doblez por los que la voz se vuelve autorreflexivamente sobre sí. (Prólogo 18)

esencialista: “I think this is the point where the Italian reception of Irigaray’s work differs the most from the English-language one: in Italy, she was recognized as a leading political philosopher who was bent upon redefining the terms of political subjectivity by exposing the deeply sexed nature of the state, the notion of citizenship, and the entitlements they represent. Contrary to ‘standpoint’ feminists who go on believing in the self-redeeming properties of the system’s political rationality, Irigaray insisted on the need for an in-depth revolution of the socio-symbolic structures on which the system rests” (xiv-xv).

¹⁵ Véase también, de Delfina Muschietti, “Borges y Storni: la vanguardia en disputa”: “Y el plus de la ironía en este juego es observar que aquella Storni que Borges excluyó por chillona y/o de mal gusto en su doble vía (la contestataria y revulsiva como la rimadora y confesional, la que él tachaba como escritura imposible para los *varones pensativos*) es la Storni que hoy retorna, la que hoy velada pero insistentemente se hace audible en mucha de la nueva poesía argentina de las últimas décadas”(41). Muschietti ubica la poesía de Storni y Girondo enfrentada a la vanguardia de museo, representada por la poesía vanguardista de Borges que tiende “hacia la negación de lo real (experiencia-cuerpo-historia)” (25).

Como analiza Muschietti, hay un *yo* que, llevando al extremo el estereotipo femenino, se autoaniquila en aras del deseo del otro¹⁶; y en ese mismo exceso retórico “el poema construye el pliegue que permitirá lentamente leer la ironía y la parodia del estereotipo” (Prólogo 17). Pero hay también un *yo* que al expresar su propio deseo desafía las convenciones y es percibido como anormalidad: “voz varonil” incompatible con la “firma de mujer”. Quienes percibieron esa anormalidad “se apresuraron a diseñar un *cuerpo travesti* sobre el cuerpo de los poemas de Alfonsina” (Prólogo 17). Es esta doble retórica empleada por Storni, lo que los críticos de entonces percibían como “disonancia”, a un paso de la locura¹⁷. Y desde luego, el lugar de esta autora dentro de la vanguardia resultaba más problemático que el de sus contemporáneas, Lange y Bombal, a quienes precede, ya que comienza a publicar en 1916. Al *yo-crisálida* de unas – analizado en el capítulo 1-- se le opone el *yo-loba*¹⁸ de la otra. Es diferente el modo de relacionarse con las convenciones sociales y estéticas de su tiempo y diferente el rumbo de la voz de Alfonsina, que se enuncia a sí misma de forma tan audaz¹⁹. En su caso, la mascarada no

¹⁶ En el poema “Oye” Muschietti reconoce “uno de los ejemplos más claros de ese estereotipo, que la poesía de Alfonsina llevó a su máxima perfección: ‘*Yo seré a tu lado silencio, silencio, / Perfume, perfume, no sabré pensar, / No tendré palabras, no tendré deseos, / Sólo sabré amar.*’ “Esta promesa perfumada de autoaniquilación es una de las muestras de la genialidad de Alfonsina: [...] Cómo construir con los ecos de Rubén Darío y Amado Nervo este colmo del clisé *poema de amor femenino*” (Prólogo 16-17). En la otra vertiente se ubicarían poemas como: “Hombre pequeñito”, “La loba”.

¹⁷ Dice Muschietti: “Los lectores de esta disonancia no tardaron en ubicar a Alfonsina en un lugar específico: el de la *loca* en el doble sentido (moral y terapéutico) de la palabra. [...] El lugar excéntrico de *loca* o *enferma* y el deslizamiento de público propuesto por la crítica se une a otro deslizamiento: el que va desde un sexo biológico (mujer) hacia el otro (hombre) en el sujeto que escribe” (17).

¹⁸ Señala Muschietti que Alfonsina “fue la primera mujer en participar en los banquetes de escritores [...] La aparición de su primer libro --*La inquietud del rosal*, 1916-- produjo escándalo, especialmente por su poema “La loba”. Alfonsina debe dejar su empleo” (35). Ya por entonces, era madre soltera. El poema comienza diciendo: “Yo soy como la loba./ Quebré con el rebaño / y me fui a la montaña / fatigada del llano”(86).

¹⁹ Es evidente el efecto paródico de la mimesis en esa “doble retórica” de Alfonsina Storni. En cambio, el gesto mimético hacia la convención que aparece en Bombal ha sido cuestionado por reforzar estereotipos femeninos (véase Cap. 1, n. 19). Sin embargo, Lucía Guerra (“Las sombras de la escritura”) percibe su valor mimético inscripto en una retórica especular como la que plantea Luce Irigaray (*Speculum*), y en tal sentido, su valor subversivo depende menos de la escritura que de la recepción. En otras palabras, lo que progresivamente empieza a discutirse es el valor de ese gesto mimético hacia las convenciones y la recepción que pueda hacerse del mismo.

funcionaba como protección frente al “oficio masculino de escribir” sino más bien como un desenmascaramiento de la construcción misma del estereotipo como espejo de la mirada masculina²⁰.

Vuelvo entonces a esta idea de mascarada propuesta por Joan Rivière a la que ya hice referencia en los capítulos 1 y 2, pero ahora desde la perspectiva crítica y teórica de Juliet Mitchell, quien analiza cómo el psicoanálisis divide a la mujer en dos al feminizar la histeria. En torno a los debates que se dan en las décadas de 1920 a 1930, cuando Joan Rivière introduce el concepto de femineidad como mascarada, luego retomado y reformulado por Lacan, Mitchell concluye lo siguiente:

Joan Rivière [...] wrote of ‘femininity as a masquerade’, indicating a particular type of woman whose femininity was an act, or, I would claim, hysterical. Lacan turned this notion of Rivière into ‘femininity is a masquerade’ thereby echoing Freud’s mistake of a universal repudiation of femininity instead of a repudiation of the hysterical situation). In this argument one cannot be a ‘true’ woman or ‘the’ woman, as the woman is defined as being nothing to be –no penis.²¹

Thus, in the interwar years, the problem of hysteria became resolved within the theory of femininity. Femininity was now divided into true and false. (*MMM* 188)²²

²⁰ Desenmascaramiento genérico que Lispector ejercerá a otro nivel en la construcción y deconstrucción del narrador-masculino de *A Hora da Estrela*, preocupado por sensibilizarse, tal como anticipamos en el capítulo 3.

²¹ “This is still the accepted Freudian and Lacanian account of female hysteria, when it takes notice of it. What, in fact, happened was a division of the woman into, firstly, a ‘true’ woman who accepts her ‘castration’ and the replacement of her missing penis by a baby, and, secondly, a false or phoney woman who only pretends to. This phoney woman is the new name given to the hysteric”(188).

²² Señala Mitchell: “[...] pseudofemininity looks feminine simply because it desires a man. It is interesting that in the various accounts of this pseudo-femininity, the femininity is not conceived as reproductive –there may be babies in actuality, but they have no meaning. This, I argue, is one of the defining masks of hysteria. //A heterosexual femininity which none the less avoids maternal ‘womanhood’ is the idea expressed in Rivière’s word ‘masquerade’[...]. Pseudofemininity replaces what was once Oedipal hysteria in women. However, an important slippage also occurs: the fundamental mechanisms of hysteria are now put in place for femininity *tout court*, not simply for its excess in ‘falseness’. A specific example will suffice: the *hysteric* always wants; Freud famously came to say that he could not find out what it was a *woman* wants”(188).

Años de investigación clínica y reflexión teórica le permiten a Mitchell dar cuenta de la coexistencia de este “complejo partenogenético” con el “complejo de castración”, y discutir, así, la postulación de esa madre preedípica, ahistórica, que circunscrita al nivel de lo Imaginario funciona exclusivamente como sostén del patriarcado²³. El aporte que una perspectiva psicoanalítica como la que propone Mitchell puede llegar a tener para los estudios culturales, literatura incluida, puede ser parte de un debate fascinante sobre las claves para “renegociar” ese matricidio simbólico²⁴; en otras palabras, una discusión sobre el valor y una resignificación del orden simbólico como narrativa.

Por último, si la producción simbólica de las mujeres, y en particular de las escritoras, ha ido ganando una visibilidad creciente en las últimas décadas gracias al trabajo de archivo, hoy, el desafío parece ser ampliar el horizonte teórico desde una perspectiva que incorpore esa producción, sin diluirla necesariamente en el posestructuralismo. Mi trabajo se orienta en esa dirección.

En cambio, en su libro más reciente sobre *Lispector* (2001), Earl Fitz plantea la perspectiva postestructuralista como la instancia superadora de otras lecturas (fenomenológica, existencial, mística, feminista, etc.) aunque sin clausurarlas²⁵. Por lo demás, *Lispector* no sólo se anticipa

²³ “In psychoanalytic as in early anthropological theory, matriarchy is always conceived as being there before patriarchy; mother-attachment is first. However, what should be emphasized is that this concept of the primitive pre-Oedipal mother derives her definition not from the law-giving Oedipal *mother* (a matriarchy) but from an Oedipal *father* (a patriarchy). Because of this, in the practice and in the theory, no distinction is made between a primitive, imaginatively retributive or loving mother and a lawgiving mother. The distinction is always between the primitive mother and the lawgiving *father*” (*Siblings* 50-51).

²⁴ Otras perspectivas que se acercan a este problema: Julia Kristeva, “Women’s Time” (1979, 199); Gayatri Chakravorty Spivak, “Feminism and Critical Theory” (1985): “We might chart the itinerary of womb-envy in the production of a theory of consciousness: the idea of the womb as a place of production is avoided both in Marx and in Freud” (124). Adriana Cavarero, *In Spite of Plato* (1995): “The male homosexual route through which knowledge is generated, which was sketched out by Plato in a few crude strokes, is in itself an enduring mark of the Western tradition. This tradition bears witness to the fact that men are united by love and that perpetuates a kind of autistic self-absorption originating in their ancient envy of maternal power”[...] (107).

algunas décadas al postestructuralismo, sino que lo “humaniza”²⁶. Su escritura, percibida como andrógina, alberga las contradicciones propias del orden logocéntrico y las deconstruye permanentemente (Derrida), es decir va más allá de la lectura feminista que, en todo caso, se actualiza como contexto: “One of the most significant of these ‘new contexts,’ and one that at once both humanizes and politicizes Lispector’s poststructuralism, is the feminism implicit in her work” (*Sexuality and Being* 21). Sin ánimo de entrar en una discusión circular, me remito a otro planteo de Fitz, pero tomado de su primer libro sobre Lispector (1985), porque obviamente resulta mucho más productivo para mi propio enfoque. Allí, Fitz acerca la posición de Clarice Lispector a la de la escritora Griselda Gambaro, porque en una y otra lo que puede entenderse por feminismo es su interés por la condición humana, enfrentada a diversas formas de opresión²⁷. Y dice así:

Thus the new women’s literature of Spanish America and Brazil is sociologically and psychologically oriented at the same time that it seeks its own distinctive, original voice, its own standards of artistic excellence, and its own hitherto untested modes of expression. (*Clarice Lispector* 29)

Por esa época también, otra autora, Luisa Valenzuela, publica un breve ensayo, “The Other Face of the Phallus”, incluido en la edición de *Reinventing the Americas. Comparative Studies of*

²⁵ En su libro más reciente sobre Lispector, sostiene Earl Fitz: “[...]while it does not necessarily cancel any of these out, my argument here will be that only post-structuralism offers a sufficiently comprehensive and language-conscious critical perspective from which to evaluate and interpret the totality of her writing, the basic philosophical and aesthetic principles that inform it as well as its sociopolitical implications and its pertinence to post-Freudian theories of psychoanalysis” (*Sexuality and Being* 2).

²⁶ “Lispector thus ‘humanizes’ the at times abstruse and, for some, alienating issues broached by poststructural thinkers and shows just how profoundly they pertain to the human condition” (*Sexuality and Being* 1).

²⁷ Fitz cita una entrevista a Gambaro de 1978, en la que ésta declara: “[...] as a rule, a work is considered to touch on the theme of feminism when its leading characters are women and are repressed or in rebellion, but as far as I am concerned, a work is feminist insofar as it attempts to explain the mechanics of cruelty, oppression, and violence through a story that is developed in a world in which men and women exist” (Fitz, *Clarice Lispector* 29-30).

Literature in the U.S. and Spanish America (1986), y aproxima la escritura de Lispector ²⁸ a la de otras autoras argentinas (Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson, Alicia Dujovne Ortiz), para establecer la siguiente comparación²⁹:

I have found a special form of language that expresses this idea in many Latin American women writers. I have not yet found it in any woman writer in the United States. I do not know what is to be blamed: puritanical tradition or the way I respond only to my own roots. This feminine language, if we can call it such, this obscure discourse coming from the depth of the guts, can be defined as a *fascination with the disgusting*: in Spanish “un regodeo en el asco”. It has to do with mud and very visceral feelings and perhaps unnamed menstrual blood and love for warm viscosities.

Love? Maybe not, but rather a profound recognition of that form of life, of creation, that can be found in putrefaction: acceptance of the rejection spoken about by Georges Bataille, profound recognition of the engendering power of putrefaction. (244)

Si bien ella no considera el caso de Somers, es Kantaris quien lo hace al retomar esta línea del “regodeo en el asco” propuesta por Valenzuela, en su estudio sobre autoras del cono sur aunque también desde un enfoque postestructuralista.

4.2 CLARICE LISPECTOR: *A HORA DA ESTRELA* (1977)

Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector). Sobretudo dedico-me [...] a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me

²⁸ Afirma Luisa Valenzuela: “The acceptance of the disgusting can be a form of atonement, a form of cosmic knowledge. But that is not easy at all, so Clarice Lispector tells us in her novel, and so *The Passion According to G.H.* can be read as a metaphor of this, let us call it a *female* access to knowledge which might –who knows?— generate in the womb. Although it *sounds* natural, it is not an easy knowledge –not at all. The experience is always a frightening one, and we are always alone. [...] There are so many forms of communion, and in such cases we should recognize not only the fear, but also the *shame*. Lispector speaks a great deal about the shame; not all women writers are always so aware of it, but it still is a mirror that has been put in front of our eyes for many centuries” (245-246).

²⁹ Véase también la comparación que establece Sylvia Molloy entre escritoras de Latinoamérica y de Estados Unidos en su introducción a la antología *Women’s Writing in Latin America* (1991), y a la que ya se hizo referencia en el capítulo 1, n. 31.

manter de pé [...] Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? (21-22)

* * *

Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (31)

En la primera página de *A Hora da Estrela* (1977), junto al título principal aparecen otros trece, incluida la firma autógrafa de Clarice Lispector como una alternativa más en la lista. La dedicatoria también incluye el nombre propio que “revela” la autoría³⁰ –“na verdade Clarice Lispector”--: un *Yo* autoral que se sostiene en el encuentro con los otros, buscando respuesta. El narrador es Rodrigo S.M. (¿Su Majestad?), quien intenta narrar la historia de Macabéa mientras va relatando sus propias dificultades para hacerlo y de esta manera él también se revela como personaje: “A história --determino com falso livre arbítrio—vaí ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo, S.M.” (26-27). Tras descubrir el rostro de Macabéa mientras camina por una calle de Río de Janeiro, Rodrigo S.M. decide contar esta historia, en su soledad de escritor, interrogándose a sí mismo como tal y esbozando un posible pacto de lectura:

[...] limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (29)

Escrevo por tanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior” como se diz nos requerimientos oficiais, por “força de lei”. Sim, minha força está na solidão. (32)

Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe

³⁰ Siguiendo una clasificación temática para los títulos, Suzi Frankl Sperber establece cuatro grupos: a) La tematización del sentimiento de culpa: *A culpa é minha - Ela que se arranje - Ela não sabe gritar - Eu não posso fazer nada - Saída discreta pela porta dos fundos*; b) La descripción del personaje abyecto, oprimido: *O direito ao grito - Ela não sabe gritar - Assobio no vento escuro - Quanto a futuro*. (único título con punto final); c) El tercer grupo se refiere a la forma de la narrativa, y al temor de que al buscar claridad corra el riesgo de ser sensiblera, trivial o inoperante, aunque popular: *Lamento de um blue - Registro dos fatos antecedentes - História lacrimogênica de cordel*; d) El cuarto elemento se refiere a un instante dentro del personaje que, a pesar de su condición abyecta, tiene su *Hora da Estrela* (163-64).

social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.(33)

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. (33)

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. (35-36, énfasis mío)

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. (46)

La Macabéa de esta historia es una joven nordestina de diecinueve años, huérfana, pobre y raquítica, que migra del sertón de Alagoas a la “increíble” Río de Janeiro con la tía que la crió de niña y que poco antes de morir le consigue un empleo de dactilógrafa, a pesar de que Macabéa escribe con dificultad. Sin familia y sin amigos, consigue alojamiento en un conventillo (“cortiço”)³¹ situado en una calle cercana al puerto, donde comparte habitación con otras cuatro muchachas empleadas en una tienda. Y hay un incipiente noviazgo con otro nordestino, Olímpico de Jesus³², operario que gusta definirse a sí mismo como “metalúrgico”:

³¹ En el empleo de esta palabra, Lidia Santos ve una referencia indirecta a la novela *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo (189 n. 20). Y señala otra referencia literaria --el cuento “La cartomante” de Machado de Assis-- en relación con la adivina que aparece al final de la novela: “Lispector endosa la ironía amarga de aquel autor, no sólo negando las previsiones futurísticas, sino también transformando la hora de la muerte de Macabéa en su única hora de estrella de cine” (191 n. 24).

³² La referencia explícita al sertón (“sertão da Paraíba”, 60) que “aparece en la descripción del origen de Olímpico indica la intención consciente de reescritura de la tradición literaria sobre el Nordeste por parte de Clarice Lispector” (Santos 194 n. 25).

Macabéa ficava contente com a posição social dele porque também tinha orgulho de ser datilógrafa, embora ganhasse menos que o salário mínimo. Mas ela e Olímpico eram alguém no mundo. “Metalúrgico e datilógrafa” formavam um casal de classe. (61)³³

En los diálogos que ambos sostienen, Macabéa, que “era callada (por no tener qué decir)”(49), escucha con interés todo lo que dice Olímpico y a veces intercala preguntas y comentarios sobre lo que ella a su vez ha oído en Radio Reloj, una emisora que además de transmitir la hora minuto a minuto presenta, en forma desarticulada y en un discurso pseudocientífico, información de lo más diversa que Macabéa va registrando con cierta curiosidad y afán por conocer, lo que provoca la desconfianza de Olímpico que finge saberlo todo³⁴.

Macabéa es menuda y frágil, de “ovarios mustios” y apariencia asexual; por pudor, nunca se ha atrevido a verse desnuda frente al espejo. Apenas reacciona cuando su novio Olímpico la abandona por Gloria, otra dactilógrafa que trabaja con ella, o cuando su jefe le anuncia un probable despido. Entre sus pocos lujos, suele mirar detenidamente y con verdadero placer las imágenes en colores de su colección de avisos publicitarios recortados de los periódicos (54) o ir al cine una vez por mes y soñar con ser una de esas estrellas famosas como la imagen multiplicada en la pintura *pop* de Andy Warhol: “Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?”(70)

³³ Acerca del uso de palabras proparaxítonas (*Olímpico*, *metalúrgico*, *dactilógrafa*), las más raras en la lengua portuguesa, Lidia Santos señala que “definen el sofisticado repertorio lingüístico del escritor erudito [y...] revisten importancia en el universo del ‘hablar simple’ de estos personajes” (193). Y agrega: “[e]l uso de la palabra metalúrgico debe ser remitido, también, al contexto político brasileño, donde despuntaba en el movimiento obrero, en la época de la escritura de la novela, el liderazgo de un *nordestino* inmigrado entre los metalúrgicos del estado de São Paulo. Sin embargo, al contrario de la canonización del obrero, realizada por el escritor que pretende, en palabras de Haroldo Campos, ‘guiar al pueblo’, Lispector diseña en Olímpico, el novio metalúrgico de Macabéa, el opuesto del héroe de la clase obrera, ya que él es individualista, arribista y deshonesto (193-194).

³⁴ “-Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo.

Olímpico olhou-a desconfiado:

-Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais.

-Mangue é um bairro?

-É lugar ruim, só pra homem ir.”(72)

En el final de la novela, Madama Carlota, prostituta retirada, menciona también este barrio: “Eu peguei o melhor tempo do Mangue que era freqüentado por verdadeiros cavalheiros”(93).

comenta Macabéa. Y en la dedicatoria de la novela, dice la autora: "É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso" (22). Hacia el final, tras el desengaño amoroso con Olímpico y por sugerencia de Gloria, Macabéa consulta a Madama Carlota, una adivina que le anuncia cambios favorables en su futuro porque se resolverán sus problemas de trabajo y un extranjero rico se enamorará de ella. En esos instantes en que atisba un futuro posible, Macabéa parece empezar a tomar conciencia de sí misma "Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci" (99). Pero irónicamente, apenas la adivina la despide para ir al encuentro de "su maravilloso destino", cruza la calle y muere atropellada por un Mercedes Benz, momento en que encuentra su "hora de la estrella".

Lidia Santos observa cómo, en la antítesis con el título del melodrama hollywoodense "Nace una estrella", "Lispector recicla el cliché" y además integra "dentro de la retórica propia de la cultura de masas", las referencias a la publicidad, al consumo y al cine en el contexto de la novela³⁵. Por ejemplo, la popularidad de una bebida aparece como alegoría de la globalización, palabra que será incorporada al pensamiento crítico algunos años más tarde" (Santos 192) de publicada la novela. Así dice la voz narrativa en sus preámbulos para empezar a narrar la historia de Macabéa:

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar –pois já não agüento a pressão dos fatos –o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. [...] Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque –e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo—porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente. (38, énfasis mío)

Y sobre Macabéa:

³⁵ Dicho sea de paso, la novela de Lispector tuvo una versión cinematográfica dirigida por Suzana Amaral en 1987.

E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser. (52)

[...] ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. (39)

Tinha o que se chama vida interior e não sabia que tinha. Vivía de si mesma como se comesse as próprias entranhas. (53)

- Acho que não preciso vencer na vida.

Foi a única vez em que falou de si própria para Olímpico de Jesus. Estava habituada a se esquecer de si mesma. Nunca quebrava sus hábitos, tinha medo de inventar. (66)

Debido a esa inconsciencia de sí misma, no hay en ella dimensión heroica alguna como personaje. En una ocasión encuentra un libro que su jefe dejó sobre el escritorio:

O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Tal vez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (56)

Pois era muito impressionável e acreditava em tudo o que existia e no que não existia também. Mas não sabia enfeitar a realidade. Para ela a realidade era demais para ser acreditada. Aliás a palavra “realidade” não lhe dizia nada. Nem a mim, por Deus. (49)

Sin embargo, hay en Macabéa un rasgo común a otros personajes femeninos de Lispector, que Suzi Frankl Sperber describe como “resistencia orgánica”³⁶ a diferencia de la resistencia social de la lucha de clases que no aparece en los libros de Lispector. Así, la pérdida de sentido histórico de las minorías explica esa “resistencia orgánica, vital, a la estigmatización, a la miseria

³⁶ Es interesante retomar la “desheroización” analizada en el capítulo 3 en relación con esta resistencia orgánica que propone Frankl Sperber. Recordemos que en *Perto do Coração Selvagem*, Joana se resiste a su condición de héroe/heroína de “um verdadeiro romance” y piensa de sí misma “cómo podría ser herói e desejar vencer as coisas?”(196). Habría entonces un recorrido que va desde la joven burguesa (Joana, y también Virginia de *O lustre*) pasando por G.H. que toma consciencia de esa desheroización y deshumanización, cuando asimila la condición abyecta de la cucaracha aplastada, hasta llegar a Janáir que al igual que Macabéa pertenece a una clase oprimida. Por otra parte, Frankl Sperber también señala que: “O diferente, o marginal à sociedade, mulher, animal ou artista (escritor), na maior parte das narrativas de Clarice, precisa desaprender os valores do mundo burguês e urbano. É um desaprendizado feito pela via da memória, e, pois, da organização do tempo na narrativa”(Frankl Sperber 160).

opresora, opresiva y alienadora” (158-159). Por lo demás, Macabéa constituye un “personaje incoherente”; en esa vida en que incluso la tristeza es un lujo³⁷, en una ocasión escucha “Una furtiva lágrima” en Radio Reloj y experimenta una emoción nueva, un placer estético desconocido que parece darle otra medida de sí misma, un atisbo de conciencia, al menos por un instante:

“Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da musica, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. (67-68)

Teria ela a sensação de que vivia para nada? Nem posso saber, mas acho que não. Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa.(48)

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo. (49)

Conscientes de la existencia de Macabéa, lector y narrador quedan involucrados frente a su propia inconsciencia de sí misma, pero por otra parte, esa resistencia orgánica de Macabéa parece desorientar al narrador y dejarlo en un lugar bastante prescindible, pese a sus esfuerzos por identificarse con su personaje. Y él también, como Lispector, vivió su infancia en el nordeste: “Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste”(26). Como observa Mária Russoto, la condición de “nordestina” de Macabéa alude al drama social de miles de brasileños

³⁷ “E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo”(79).

que se ven obligados a migrar para subsistir, pero también a la convención literaria dentro de la literatura brasileña, y en especial de la novela regionalista:

Macabéa es por tanto un objeto superconnotado literariamente [...] La elegancia y la ironía del texto, y sobre todo la tragicomicidad de Rodrigo S.M. al tratar de adecuarse a su objeto (no come, no se baña, se deja crecer la barba, en otras palabras, se ‘nordestiniza’), no logra reducir la distancia entre él y la materia narrada ni la culpa por el abismo social que los incomunica. Por lo contrario, es justamente el contrapunto entre la impotencia del narrador y la resistencia orgánica del personaje en su mínima dignidad, lo que contribuye a un resultado de insólito equilibrio ético y formal. (Russoto 91, énfasis mío)

Para Lidia Santos, la novela incorpora la visión de los escritores del ‘30 como suplementaria, empleando un concepto de Derrida, porque tanto el personaje de Macabéa como el de Olímpico de Jesús se construyen a través de la sátira al proceso realista y al cuestionar “los modelos vigentes de interpretación social” el texto se adelanta a la crisis del marxismo (188-190)³⁸. La ruptura formal con la tradición regionalista consagrada en la década del ‘30 se radicaliza en *A Hora da Estrela* tomando en cuenta, señala Santos, que en la década del ‘70 hay un resurgimiento de esa novela social del nordeste, con escritores que siguen a Graciliano Ramos como Antonio Torres (*Essa terra*, 1976) y João Ubaldo Ribeiro: “Una nueva generación de escritores de la región, casi todos hombres, volvía al sitio de origen por caminos similares a los de la narrativa de denuncia de los años treinta”(187-188).

La publicación de *A Hora da Estrela* fue percibida por muchos críticos como superación del aislamiento burgués con que solía asociarse la obra de Lispector, sobre todo desde perspectivas

³⁸ Sostiene Santos: “Por lo tanto, una vez más estamos frente a un texto que cuestiona los modelos vigentes de interpretación social. Yendo contra la corriente del pensamiento dominante, Lispector, sin afiliarse a ninguna vertiente de interpretación político-social brasileña, nos exhibe la crisis por la que atravesaba el pensamiento marxista en su época, anticipando discusiones que sólo mucho más tarde serían incorporadas al pensamiento crítico de las ciencias humanas. Solamente en los años ochenta, analizando la derrota de la utopía revolucionaria, se comienza a discutir hasta qué punto la idealización y la heroización de la clase obrera fueron factores determinantes para la derrota del marxismo-leninismo y en la dificultad de conexión de los intelectuales con aquella clase” (190-191).

como las de Luis Costa Lima que invalidaba la “rareza introspectiva” de sus novelas por la “hipertrofia subjetiva” y por explorar peligrosamente esa “frontera difusa entre lo imaginario y lo real” (ver capítulo 3). En cambio, Antonio Candido supo ver en ese valor asignado a lo imaginario desde su primera novela, la diferencia que Lispector marcó con respecto al regionalismo de los años ‘30 pero también con la renovación practicada por los modernistas en la década del ‘20. Puede decirse que esa distancia con respecto a una y otra estética, aparece puesta en escena, dramatizada e incluso parodiada en la búsqueda ambivalente de Rodrigo S.M., cuando dice:

Relato antigo, este, pois não quero ser modernista e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo. (27, énfasis mío)

En esta historia que nunca llega a tomar la forma prometida a causa de las infinitas digresiones y cambios de rumbo del narrador “masculino” que rehuye una escritura considerada “femenina” (modernista) y al mismo tiempo teme caer en el melodrama, como estereotipo de sensibilidad femenina pero también como riesgo de sensibilizarse, subyace una compleja red de problemas de género y estética. El efecto logrado es el de un doble desenmascaramiento genérico (*gender/genre*) del Autor (masculino) de novela, que pierde el “control” de su historia y del destino de sus personajes, incapaz de escribirla sin interrogarse como un personaje más dentro de la misma. Y en el temido acercamiento al melodrama anunciado una y otra vez por Rodrigo S.M., en la lluvia de lágrimas en que promete concluir esta *História lacrimogênica de cordel*, el narrador acaba desnudo, sin refugio aparente, al igual que el lector:

Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir. (100)

Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas ali presentes sabiam. Embora por via das dúvidas algum vizinho tivesse pousado junto do corpo uma vela acesa. O luxo da rica flama parecia cantar glória.

(Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, jóias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final.)

Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma.

Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice de sua vida, todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios. (100-101)

Destaco dos aspectos relevantes: primero, la firma de autora que subraya el gesto travesti y enfrenta a ese narrador masculino a la encrucijada estética del melodrama y, segundo, el valor asignado a lo imaginario como proceso introspectivo en el conjunto de la producción de Lispector. Mi enfoque es necesariamente ecléctico porque elijo conectar algunas lecturas y “desandar” otras. Partiendo de la aracnología (Miller), leer la firma de autora impide diluir ese gesto en la mera parodia del discurso falocéntrico, dirección en la que se inscribe, por ejemplo, la lectura posfeminista de M. Galvez Bretón que en su análisis prescinde de toda referencia al efecto del travestismo y elimina el nombre de Rodrigo S.M. para hablar de Relato³⁹. En cuanto al énfasis puesto en lo imaginario, me distancio, como ya dije, de la lectura de Nunes pero la retomo para problematizar algunos aspectos y “desandar” cierta tradición crítica. Él plantea que de esa inmersión en lo imaginario sólo puede emerger una voz dubitativa, como la que aparece en *A Hora da Estrela*, que reconoce el fracaso del lenguaje, al acortar la distancia entre autor y personajes, en lo que aparentemente sería una versión diferente del “Madame Bovary c’est moi” de Flaubert:

Esse *feeling* do fracasso da linguagem acompanha, como um baixo-contínuo, o jogo de identidade da narradora, convertida em

³⁹ En su lectura, Mara Galvez-Breton se remite a Luce Irigaray (*This Sex which is not One*). Desestima hacer referencia alguna al narrador como “Rodrigo S.M.” y utiliza, en cambio, la expresión “Relato”, es decir un “autor intratextual que asume una voz masculina y va desautorizándose por sus propias inconsistencias narrativas que ponen en duda su confiabilidad como escritor y el discurso falocéntrico que sostiene” (66). Y añade: “In other words, the storyteller is Relato –the he who speaks in the syntax of the he—in which case it is not surprising that he narrates in the only syntax he knows: the phallogocentric syntax”(73).

personagem, e de sua narrativa convertida num *espaço literário agônico*, tal como se nos apresenta, também, em *A Hora da Estrela*, onde se travam um embate e um debate. [...] (20)

O narrador de *A Hora da Estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector, tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary, é Macabéa. Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre, como autor, por tras de seus personagens, Clarice Lispector expõe-se quase sem disfarce, exibindo-se, lado a lado de seus personagens, também ela *persona*, na condição patética do escritor (culposo relativamente a Macabéa), que finge ou mente para alcançar uma certa verdade da condição humana –mas sabendo que mente, como se numa réplica ao dito cartesiano *Eu que penso, sou*, o *Cogito* do filósofo René Descartes, ela se perguntasse permanentemente *Eu que narro, quem sou?* (21)

Esa inversión del cogito cartesiano planteada por Nunes, que homologa “existir/ser” con “narrar”, resulta coherente con la de “fracaso” del lenguaje y “naufragio” de la introspección. En la misma dirección, incluso, podría llegar a hablarse del texto como totalidad y de la muerte del autor, ideas tan caras al postestructuralismo. Pero lo cierto es que en otro texto suyo titulado “O ovo e a galinha”⁴⁰, Lispector propone una inversión del cogito cartesiano mucho más radical que la planteada por Nunes. En este caso, la idea de “existir” no se asocia con la de “ser narrado” y ni siquiera con la de entender la existencia, en la medida en que ese “entender” pretenda excluir toda posibilidad de error (¿de fracaso?). Se trata más bien de no-entender y de tener la “modestia de vivir”⁴¹, asumiendo la fragilidad de la vida humana, rasgo común a muchos personajes

⁴⁰ La contemplación de un huevo en el ámbito doméstico de la cocina la lleva a discurrir con total irreverencia sobre cuestiones metafísicas en un registro patético-humorístico que lejos de restar validez a su razonamiento, lo refuerza por la vía del absurdo. “O ovo e a galinha” aparece como cuento en *A Legião Estrangeira* (1964) y años después, con algunas variantes, Lispector lo vuelve a publicar en el espacio destinado a sus crónicas en el *Jornal do Brasil* bajo el título “Atualidade do ovo e da galinha”(1970). Esta última es la versión que estoy siguiendo.

⁴¹ “Olho o ovo na cozinha como atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Pois, sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do-erro. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. –Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. –O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. . . . (314, énfasis mío) –O ovo me vê? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. E é isento da compreensão que fere. –O ovo nunca lutou para ser um ovo. O ovo é um dom. [...] Ovo é coisa que precisa tomar cuidado por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso. (315) É necessário que eu tenha a modéstia de viver. (319) A isso tudo ainda chamo ter a necessária modéstia de viver. [...] Esta é a minha simplicidade de agente humano. (322-23).

femeninos de Lispector que, como señala Russotto, otorga una importancia radical a “la precariedad de la existencia femenina” al incorporarla como material valioso en su proyecto narrativo (94). Por eso, creo que lo que subyace es una concepción de la existencia mucho más materialista que idealista, más cercana a la de ese “materialismo-*female-sexed*” mencionado en la introducción que a la escritura “femenina” de la estética modernista y de lecturas afines al postestructuralismo. En otras palabras, puede decirse que en esa inmersión en lo imaginario hay una subjetividad (masculina) descorporeizada que sí “naufraga” pero para recuperar cierta materialidad que ya no tiene que ver con el fracaso del lenguaje como resultado sino como búsqueda y esfuerzo humano por nombrar, como trayectoria en la que nos reconocemos⁴².

Otras valoraciones de lo imaginario permiten apreciar mejor esa relación paradójica con el lenguaje que Suzi Frankl Sperber rastrea en *A Hora da Estrela* y otros textos de Lispector. Aquí ya no se habla de naufragio sino de “dádiva de esa vía psicológica profunda” que deja entrever la estructura interna del ser humano masacrado, en lugar de “la realidad objetiva presentada como realidad externa según una ecuación de orden/desorden correspondiente al mundo burgués”. Para Frankl Sperber, la “incoherencia” de Macabéa se enmarca dentro de la estética de la fragmentación con la que Lispector presenta el modo de vivir lo cotidiano de muchos de sus personajes femeninos; en este sentido, la acumulación de fragmentos y circunstancias menores, aisladas entre sí, acaban por constituir una totalidad debido a esa relación paradójica con el lenguaje, que se establece por una vía introspectiva que busca involucrar al lector:

Com este processo, aparentemente de pura introspecção e de pura fabulação filosófica, ela questiona o mundo organizado e a cultura dominante, resgatando do preconceito os ofendidos e humilhados.

⁴² Véase capítulo 3, nota 39.

Esta é uma forma de resistência –dos considerados idiotas, imprestáveis, feios, inúteis, e que não o são. (160)

É que o discurso e os enredos de Clarice contam histórias, mas têm uma transparência de dádiva que não conheço em outras narrativas, de outros escritores. É uma dádiva de si, de seus mais íntimos caminhos psíquicos, diretamente, sem cálculo, nem proteção. (161)

Por su parte, al referirse a Lispector y a otras autoras, Luisa Valenzuela llega a plantear la *terra incognita* de otro imaginario femenino, que es posible explorar con sólo nombrarlo, como si la palabra recuperase un valor mágico. Kantaris critica, en parte, el análisis de Valenzuela porque se acerca más a Irigaray que a Lacan, con quien pretende dialogar. Por muy problemática que resulte esta idea de postular un nuevo/otro imaginario⁴³, lo cierto es que al menos permite cuestionar ese imaginario femenino percibido desde la mirada patriarcal que resulta igualmente discutible, tanto desde el psicoanálisis como desde la estética.

En el capítulo anterior hice referencia a Rita Felski y su análisis de las metáforas de género que saturan los textos culturales de la modernidad y de cómo en esa estética que opone un supuesto imaginario femenino a una textualidad “masculina”, lo que en realidad ocurre es que la mujer ha sufrido una estetización⁴⁴. De este modo, ese textualismo autoconsciente se define en oposición a las convenciones prevalecientes de la representación realista (“masculina”) y la identificación imaginaria con lo “femenino” emergió como la clave o estratagema en la subversión de las normas textuales y sexuales de la vanguardia literaria. Y, agrega Felski, aunque no pueda

⁴³ Al analizar los discursos de doble voz, Alicia Genovese propone leer “el intento de una resemantización que horada el discurso masculino, y que va dando origen a una formación discursiva inestable, que desde su inestabilidad desconcierta y proyecta un nuevo imaginario” (18). Para una crítica del imaginario construido desde la mirada patriarcal, véase *First Things: The Maternal Imaginary in Literature, Art, and Psychoanalysis* (1995) de Mary Jacobus.

⁴⁴ Partiendo del contexto de vanguardias, sería muy interesante examinar esta perspectiva de Felski sobre la estetización de la mujer junto con los debates dentro del psicoanálisis que dividen a la mujer al feminizar la histeria, según el análisis de Juliet Mitchell.

uniformarse vanguardia y modernidad, lo cierto es que esta crítica a “lo masculino” ponía en jaque al corazón mismo de la subjetividad burguesa y su modo de autocomprenderse ⁴⁵.

Volviendo a Lispector, es en esa subjetividad que tiende a recuperar una cierta materialidad donde se aprecia claramente una relación paradójica con el lenguaje, y así lo analiza Suzi Frankl Sperber. Ella señala que mientras se admite la imposibilidad de nombrar se establece una relación casi natural, orgánica, con la palabra⁴⁶:

Não é apenas o narrador que se envolve diretamente com a questão da palavra. Também o leitor entra na dança, porém através de um recurso que além de estético, ou estilístico, é ético. (Frankl Sperber 162)

Y dice Lispector en *A Hora da Estrela*:

A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. (34)

En el capítulo 3, hice referencia a esa forma de arte que se acerca a la vida porque toca lo “inexpresivo”. Al analizar el discurso de Lispector, sostiene Mária Russotto: “Con su rechazo a toda representación organizada y sistemática, él no nos promete ninguna imitación de la realidad, ninguna ilusión artística”(88). Y agrega que en esa forma no convencional de representar, en el sentido de construir una imagen relativamente verosímil del mundo, “el acto de narrar parece asumirse como algo imposible y sin esperanza”(87). Sin embargo, lo que persiste

⁴⁵ Felski analiza cómo la feminidad llega a ser una metáfora directriz (*governor*) en la crisis de la representación literaria a fines del siglo XIX ligada a una definición estética de la modernidad que, de Nietzsche en adelante, enfatizó la indecidibilidad y opacidad de lenguaje y la omnipresencia del deseo, asociándolas con lo femenino, en contraposición a una textualidad “masculina”, es decir “realista”. Pero lo que subyace es la crisis de cierta masculinidad: “Masculinity, it seemed, could no longer be taken for granted as a stable, unitary, and self-evident reality” (91)

⁴⁶ “Assim se estabelece um paradoxo. Ao mesmo tempo que Clarice cria a relação mais direta possível entre a natureza e a palavra, que é o que se chamaria de obra orgânica, ela também tematiza a dificuldade da palavra, o que caracterizaria a obra não orgânica, mas de tal forma que consegue uma relação igualmente orgânica e imediata entre a palavra e a obra. A obra se converte em um artefato feito de fragmentos e de miúdas circunstâncias isoladas entre si e que, contudo, dão a volta e constituem uma totalidade que os ultrapassa” (Frankl Sperber 162).

es la necesidad de narrar una experiencia introspectiva y acercarla al lector, involucrándolo en esa danza de la palabra. Pero además, como ya se ha dicho, la encrucijada estética es el melodrama, dado que el narrador hace explícito su temor a sensibilizarse y/o feminizarse:

[...] até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas [...] (28)

Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o directo de ser dolorosamente frio, e não vos. (27)

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. (30)

Não, não quero ter sentimentalismo e portanto vou cortar o coitado implícito dessa moça. (63)

O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco e endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não implora socorro: agüenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão.

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. (31)

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. (35)

Mientras el narrador tematiza su propia expectativa sobre lo que pueda pasar con Macabéa, vislumbra también su propia transformación en su preocupación por sensibilizarse, no tanto como narrador-personaje sino como forma misma de narrar esta historia, cuya resolución tiene connotaciones estéticas y éticas⁴⁷:

Por isso, não sei se minha história vai ser –ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere. (36-37)

⁴⁷ En el capítulo 2, confronté la cosmogonía melodramática propuesta por Borges, como universo autocontenido, con la de Arlt siguiendo el análisis de Francine Masiello. Arlt desgarrar el pacto con el lector y “deja al descubierto su indudable vulnerabilidad” porque no sólo se cuestiona el lugar de autoridad como control aislado del escritor sino que también se provoca al lector decente y respetable. Como vemos, en *A Hora da Estrela*, ese desenmascaramiento del pacto con el lector se complejiza mucho más en su resolución formal.

Sin embargo, Macabéa resulta irrecuperable y, con un efecto que desorienta al lector, el narrador “termina tan impotente como culpable por no lograr modificar el destino de su propia ‘invención’” (Russotto 91). Suzi Frankl Sperber analiza la tematización de la culpa y de la responsabilidad, que atraviesa la novela desde algunos de sus títulos hasta el final, incluyendo las interpelaciones a los lectores⁴⁸:

Em *A Hora da Estrela* emerge o sentimento de culpa e de responsabilidade de antes do começo e para depois do fim. Sentimos a surpresa da identidade possível entre o outro e o eu, o que nos confunde. O livro parece ser ainda uma resposta a uma cobrança: ‘O final foi bastante grandioso para a vossa necessidade?’. [...] É a tematização do sentimento de culpa, com o correspondente ódio pela responsabilidade que recai sobre quem observa o indivíduo inconsciente de sua miséria; é a defesa de si mesmo por parte do leitor, que assim quer fugir da responsabilidade que cairia sobre ele. (163, énfasis mío)

Y dice Rodrigo S.M.:

(Quando penso que eu podia ter nascido ela —e por que não?— estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos.) (54)

Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. (31)

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo (49).

Por su originalidad y por ser la última novela publicada en vida de la autora, *A Hora da Estrela*, se convierte en una especie de cifra desde la cual leer su producción anterior. Benedito Nunes se

⁴⁸ Dice Suzi Frankl Sperber, al analizar la tematización de la culpa, no sólo en *A Hora da Estrela*, sino también en “A quinta história” —a la que me refiero al final del capítulo 3—, en que las cucarachas “asesinadas” se convierten en víctimas: “Diante de tal inconsciência ingênua não há como não sentir-se responsável. E somos nós, leitores, que, diante da introspecção das personagens de Clarice, que se buscam, inconscientes, ingênuas de uma ordem social que as ‘sanea’, temos a dificuldade de leitura próxima ao engulho, responsáveis, que somos, por nós mesmos e pelos abomináveis em geral, que, se não são conscientes e batalhadores, preferiríamos exterminar” (163, énfasis mío).

remonta a *A Paixão Segundo G.H.*, Nádya Battella Gotlib, a *O Lustre*, su segunda novela, y Sonia Roncador la relaciona con dos libros de cuentos (1974), *A Via Crucis do Corpo* y *Onde Estivestes de Noite?* y el manuscrito *Objeto Gritante*, una de las versiones de *Água Viva* que nunca llegó a publicarse y que según la hipótesis de Roncador puede ser “el precursor experimental de esa familia de textos” (14). Por su parte, Márgara Russotto ubica *A Hora da Estrela* en el conjunto de la producción de Lispector, en estos términos:

[...] verificamos un cambio paulatino hacia la socialización y la colectivización; como una novela de formación al revés, su obra realiza un percurso inverso desde la unidad a la disolución, de la universalidad a la ‘nordestinización’, concretizando y perfeccionando, de todas las promesas que ofrece este oficio, sobre todo aquella de asumir la ‘incomprensible verdad’ de la miseria y la ignorancia. (95)

En la “familia de textos” que propone Roncador, el tema de la pobreza en el mundo y otros problemas sociales se tratan con un distanciamiento de lo convencionalmente literario por “la presencia de un ‘yo’ autobiográfico, un destinatario ‘real’ y un tiempo, por así decirlo, igualmente ‘real’” (44). En este sentido, lo que impide que el lector proyecte la figura de un autor ‘sublime’ o autor que trasciende el mundo inmediato) es, como señala Roncador, esta “inscripción de las condiciones y circunstancias de producción de sus textos (la insistencia en los aspectos personales, contingentes de sus producciones)” (18). Junto con este distanciamiento de lo convencionalmente literario, habría también un proceso de “deflación estética”⁴⁹:

O estilo final da escrita de Clarice –através do qual ela questiona sua própria arte e, de um modo geral, a instituição da literatura – coincide com a entrada em suas narrativas de imagens degradantes onde predominam a pobreza extrema e a fome. [...] Para uma

⁴⁹ Roncador toma de Barthes el término “deflación estética” en el sentido de “rebajamiento” del nivel retórico de su prosa y lo relaciona con la búsqueda de cierto efecto de mal gusto al que Lispector se refiere expresamente en la crónica “Charlatões”. Dice además: “A heterogeneidade característica da composição dos últimos escritos de Clarice manifesta-se também no nível da linguagem, onde a autora justapõe passagens enfáticas, sublimes e artisticamente elaboradas a outras escritas num estilo “menos” artístico –às vezes coloquial, freqüentemente deselegante, e não raras vezes indecoroso” (15).

escritora como Clarice –compelida, perto do fim de sua vida, a narrar o problema da injustiça social –qualquer “grande” empreendimento literário tornara-se um ideal insensato, se não imoral. Sua narração mais importante da pobreza no mundo, *A hora da estrela*, denuncia uma certa prática literária como representação infiel da realidade dos pobres, e a literatura em geral como uma instituição burguesa à qual as pessoas economicamente excluídas não têm acesso. (44-45)

Es cierto que la misma Lispector se pronuncia sobre el tema en “Literatura e justiça”⁵⁰ para decir que ella no pretende sustituir con la literatura acciones políticas concretas, como una forma vergonzosa de absolverse a sí misma, sin que por eso renuncie a escribir. Sin embargo, insisto en relativizar esta idea de “empobrecimiento estético” (Roncador 44) así como la de “fracaso del lenguaje”, a la que me referí antes, para no verlas como resultado sino dentro de un proceso de búsqueda estética permanente con el que Lispector se declara comprometida, tal como se ha visto en el capítulo 3, y que puede rastrearse desde su segunda novela, *O lustre*, publicada treinta años antes que *A Hora da Estrela*.

Aunque la Virginia de *O lustre* no es Macabéa, ni por su condición social ni por su historia familiar y sentimental, hay cierta intertextualidad evidente entre ambas novelas, cuyas protagonistas viven solas en la ciudad y encuentran la muerte en un accidente de tránsito, seguido de un estado de agonía reflexiva. En los instantes previos al accidente mortal, tanto Virginia como Macabéa, toman conciencia de un futuro posible que por su inminencia misma se torna amenazante. Virginia, incluso, en medio de una atmósfera existencialista que recorre la

⁵⁰ Lispector, al referirse a sí misma: “[...] minha tolerância em relação a mim, como pessoa que escreve, é perdoar eu não saber como me aproximar de um modo “literário” (isto é, transformado na veemência da arte) da “coisa social”. Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: [...] Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. [...]

O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele –e, sem me surpreender, não consigo escrever. [...]

Do que me envergonho, sim, é de não “fazer”, de não contribuir com ações. (Se bem que a luta pela justiça leva à política, e eu ignorantemente me perderia nos meandros dela.) Disso me envergonharei sempre. E nem sequer pretendo me penitenciar. Não quero, por meios indiretos e escusos, conseguir de mim a minha absolvição. Disso quero continuar envergonhada. Mas, de escrever o que escrevo, não me envergonho: sinto que, se eu me envergonhasse, estaria pecando por orgulho”(“Literatura e justiça” 25).

novela, reconoce en más de una ocasión el miedo a la propia libertad y al futuro. Hay en ambos personajes ciertas atribuciones de idiotez provenientes del entorno masculino. Para Macabéa, de Olímpico e incluso del narrador:

Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência. Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo. (45)

En el caso de Virginia hay múltiples atribuciones de idiotez especialmente por parte de Daniel, su hermano, quien le dice: “-Você seria até menos idiota se não fosse tão idiota.” (39); “Ela é tão tola que tudo para ela é fácil” (44); “Mesmo você é tão estúpida que morria antes de compreender”(66); “Você é vulgar e estúpida” (70). El padre de Virginia la trata de loca (31).

Escrita entre 1943 y 1944, entre Río de Janeiro y Nápoles, *O Lustre* se publica en 1946. Por entonces, la joven Lispector ya ha logrado el reconocimiento de la crítica con su primera novela -como Lange con su poesía—, pero ahora intenta asomarse al melodrama y encuentra la desaprobación correspondiente, con lo cual empieza a tener que explicar(se) por qué escribe como escribe. A la luz de la correspondencia que, en esa época, Clarice sostiene con su hermana Tania y con el escritor Lucio Cardoso, Nádia Batella Gotlib detecta algunas preocupaciones estéticas y, en particular, ciertas “fragilidades” asociadas con el folletín. Observa que la autora “pasa por un inicio de crisis que interfiere directamente en su proceso de creación: es difícil escribir algo nuevo y también aceptar lo que ya se escribió” (203). Ante los comentarios poco favorables de su hermana Tania sobre *O Lustre*, dice Clarice: “Nada ali presta realmente. Minha dificuldade é que eu só tenho defeitos, de modo que tirando os defeitos quase que resta *Jornal das Moças*” (203). Sobre este modo de exagerar sus defectos y al mismo tiempo rescatar su inclinación a leer y escribir folletines, dice Gotlib:

Aparece, explicitamente, a Clarice que só tem defeitos... como já aparecera aquela de outras fragilidades, da pobreza e miséria, da feiúra, da idiotice... E a Clarice que reconhece o seu pendor para ler e escrever folhetins... cujos recursos, por vezes de modo irônico, serão por ela utilizados nos seus romances, sobretudo os de conteúdo romanesco mais acentuado: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A hora da estrela*, por exemplo. Fragilidades e folhetim: essas duas marcas da escritora são anunciadas, contudo, num clima negativo. Ela passa por um início de crise que interfere diretamente no seu processo de criação: está difícil escrever coisa nova e também aceitar o que já escreveu. (203, ênfasis mío)

En una carta escrita desde Nápoles en 1944, Lispector responde desencantada a Lúcio Cardoso que, al igual que Tania, desapruueba el título de *O Lustre* (*La araña*, lámpara que pende del techo):

Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre [...]; infelizmente, quanto mais pobre, como mais enfeites me enfeito. No dia em que eu conseguir uma forma tão pobre quanto eu o sou por dentro, em vez de carta, parece que já lhe disse, você recebe uma caixinha cheia de pó de Clarice'. (197)

Son esas “fragilidades” (idiotez, fealdad, pobreza), que en alguna medida Clarice parece atribuir a sí misma, las que buscan cabida en el melodrama y orientan su búsqueda estética de ese momento, cuyas proyecciones futuras señala Gotlib, en relación con la carta precedente⁵¹:

O trecho, digno de um romance de Lúcio Cardoso pelo tom lúgubre, tem a ver com uma preocupação também freqüente na obra de Clarice: a pobreza, ou ainda, de modo mais categórico, a miséria do ser –e da forma. Afinal, um dos projetos de sua obra e que aí se evidencia, ainda que de modo um tanto descomprometido, esteticamente, sob o impulso da ‘conversa por carta’, seria o de conseguir a representação do nada de que somos feitos. Este nada ganha capa existencial nas suas tantas personagens que se preparam para a vida, aprendendo a dissociar-

⁵¹ En otra parte de la carta a Lúcio Cardoso, dice así: “Um dia desse pensei com tristeza como é genial a tortura da mediocridade... Sinto tanto, tanto ser tão fraca. Gostaria de tal, de tal forma poder trabalhar sem parar. Mas não consigo, as coisas me vêm esparsas –e além disso eu de tal modo desconfio de mim, com medo de escrever facilmente com a ponta dos dedos, que nada faço [...] Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que meu mal é querer ter todos os instantes. Que eu estou idiota, você não precisa dizer, sei bem...”(199).

se dos chamados bens supérfluos. E, ao mesmo tempo, o nada se transfigura em fisionomia social na tão bem-acabada –e nada pobre formalmente- personagem Macabéa. (197-98, énfasis mío)

Esa resolución nada pobre formalmente, a la que se refiere Gotlib, se inscribiría en una estética de la pobreza⁵², que es comprensible desde el giro que toma la escritura en Lispector, “el giro con todo lo que premeditadamente es ‘literatura’” (Ilarregui 62). En tal sentido, vale la pena citar lo que ella misma dice en una de sus crónicas, “Estilo” (1968):

Como forma de depuração, eu sempre quis um dia escrever sem nem mesmo o meu estilo natural. Estilo, até próprio, é um obstáculo a ser ultrapassado (...) e o que eu escrevesse seria o destino humano na sua pungência mortal. A pungência de se ser esplendor, miséria e morte. A humilhação e a podridão perdoadas porque fazem parte da carne fatal do homem e de seu modo errado na terra. O que eu escrevesse ia ser o prazer dentro da miséria. É a minha dívida a um mundo que não me é fácil. (*A Descoberta do Mundo* 206)

4.3 ARMONÍA SOMERS: *SÓLO LOS ELEFANTES ENCUENTRAN MANDRÁGORA* (1986)

“Y a mi locura yo la quiero completa” (SLEEM 40)

“Quizá por el mismo tiempo otra moneda, la suya, anduviera también al aire: vida, o muerte, o lo que saliese. Y fue ese el momento en que ella se entregó a la invocación de cierto Magistrado Schreber, o él vino realmente porque quiso, doctor en derecho penal de los Tribunales de Sajonia. De sus memorias anotadas por Sigmund le había quedado un vago recuerdo.” (SLEEM 53)

⁵² En la introducción de *Os Pobres na Literatura Brasileira*, Roberto Schwarz plantea lo siguiente: “Terminando, valha lembrar que as crises da literatura contemporânea e da sociedade de classes são irmãs, e que a investida das artes modernas contra as condições de sua linguagem tem a ver com a impossibilidade progressiva, para a consciência atualizada, de aceitar a dominação de classe assim, num sentido que não está suficientemente examinado, a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical”(8).

En 1986 se publica *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* con escasa repercusión de crítica y de ventas⁵³. Dada su complejidad, la novela de Somers admite múltiples abordajes críticos que están lejos de agotarla, aunque son escasos los estudios publicados hasta el presente. En 1990 aparece *Armonía Somers. Papeles críticos* presentado por Rómulo Cosse como “el primer libro específicamente consagrado al estudio de [su] narrativa”. Le siguen los trabajos de Susana Zanetti (“La dorada garra de la lectura”, “Literatura y enfermedad”) y el de Elia Geoffrey Kantaris (“Disseminating Psychoanalysis”), publicados en 1995, un año después de la muerte de Somers.

La serie de capítulos que componen *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (SLEEM) son presentados como Cuadernos de Bitácora, también llamados memorias, crónicas o informes, e identificados por períodos cromáticos (color, azul, gris o naranja, color Obispo, etc.). El personaje de Fiorella, llamada también María del Rosario, Sembrando Flores de Médicis o Sembrando Flores Irigoitia⁵⁴, es quien los escribe o dicta en la habitación del sanatorio donde está internada. Victoria von Scherrer⁵⁵, a cargo de las notas y el epílogo, es la compiladora de

⁵³ *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* iba a publicarse en 1983 pero sufrió algunas demoras editoriales. Escrita mucho antes, entre 1972 y 1975, la novela fue inicialmente pensada como obra póstuma (*Papeles críticos*, 270). Hay además en ella, algunas referencias autobiográficas bastante obvias: por ejemplo, la protagonista nace un 7 de octubre, como la autora, y su padre también es anarquista.

⁵⁴ Hay también un juego de identidades: primero, con el nombre de su medio hermano (“Liberto”, 305-307) que cambia su *L* inicial por una marca de ganado cuando está internado en el manicomio; segundo, con el que podría haber sido su propio nombre en caso de nacer varón (“Espartaco”, 58), y por último, con su probable identidad en caso de no haber sido hija de Pedro Irigoitia sino del boticario que cortejaba a Marianna (“Esculapio”): “Y les doy estos datos por si alguna vez pudieran conocer a un hijo de ese hombre: quiero que le digan que **él soy yo**, o más bien que estuve antes que él en la prefiguración del cosmos. [...] Puesto que él nació por mí y seguramente sin lo que me ocurre, solo podría aborrecerlo.”(41)

⁵⁵ En la portada de la novela, debajo del título *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, viene la aclaración: “Notas y Epílogo de Victoria von Scherrer”. Su nombre remite a la persona que provee a Fiorella de las largas novelas que pide leer: “un ángel o algo parecido se las alcanzaba (11)”, y también a la segunda dedicatoria de la novela: “A los ángeles, con cierto recelo” (7). Al superponerse la voz de enunciación de V. von Scherrer con la de la autora Somers, hay una evidente “ficcionalización de la autoría”(Zanetti 460). Autoría que por otra parte, según observa Zanetti, queda descentrada en esa segunda dedicatoria: “Entre el respeto y el recelo se desliza la travesía de la ficción, la *operación* de narrar” (51).

estos cuadernos y también el supuesto “ángel” que durante la convalecencia de Fiorella en el sanatorio le lleva novelas y le lee un folletín de 1872, *El manuscrito de una madre* de Adolfo Pérez Escrich. Y casi como en un ritual, se evoca y convoca otra escena de lectura en voz alta que sigue una línea matrilineal. Así es como en el flujo de esta historia comienza a leerse también la de una joven Marianna Cosenza (luego madre de Sembrando Flores Irigoitia) obligada a leerle el mismo folletín a Abigail de la Torre⁵⁶, una “vieja maníaca” cuya firma aparece estampada en una de las páginas del folletín y fechada en 1877⁵⁷. Aclara, entonces, la voz narradora:

Su madre, llamada Marianna Cosenza, no era nacida aún en ese tiempo histórico. Pero sí la tiránica mujer que le hiciera leer años más tarde las novelas a la hora de la siesta luego de haberle dado a comer el plato invariable: las claras de huevos fritos siempre sin la yema. Y desde esa simple contrariedad del incompleto huevo, detalle éste muy significativo como se verá⁵⁸, comenzó a

⁵⁶ Acerca de la dueña original del libro se dice: “Sí, porque aquella Abigail de 1877 había existido. Inmensamente rica [...]” (14). De ella también sabemos que era madre de tres hijos: Escolástico, Cantalicio y Epifanía. Cuando el primogénito muere de tuberculosis, Abigail se sumerge en su propio dolor y sólo halla consuelo en la lectura de folletines que provocan su llanto e invariablemente la llevan a exclamar: “¡Pobre mi hijo Escolástico!” Así, permanece indiferente a sus otros dos hijos que quedan librados a su propia suerte. Epifanía, sobrealimentada y mentalmente detenida en su infancia, es finalmente seducida y abandonada por Leandro Meneses. Cantalicio, que también está enfermo de tuberculosis, vive aislado, aunque recibe las visitas de su padre. Después de muerto, regresa como vampiro para vengarse y beber la sangre de su madre.

⁵⁷ El libro incluye más de una firma manuscrita (13, 269) y otros grafismos no convencionales, por ejemplo: una fórmula química (320), una marca de ganado (306) y un código en clave usado por agentes secretos del espionaje alemán en el Río de la Plata (253). Hay también un grabado que ilustra una escena del folletín de Pérez Escrich (15) y una vieja fotografía de una niña que sería Marianna Cosenza (45).

⁵⁸ La figura de Cantalicio, el hijo menor de Abigail, genera varios núcleos narrativos. A causa de su tuberculosis sigue una dieta de yemas de huevo. Y Marianna recibe como alimento las claras sobrantes del “incompleto huevo” hasta que finalmente las rechaza cuando le dice a Abigail: “Y cómase usted esas claras, a mí, como a Cantalicio, tampoco me apetecen, son como semen coagulado” (236). El uso del imaginario del semen en la novela es analizado en detalle por Kantaris (102 y ss). Por otra parte, las extracciones de sangre y de linfa a las que se somete Fiorella durante su internación más de una vez le recuerdan los actos de vampirismo de Cantalicio: “entregarse a un rito sangriento sin que nada se pudiera hacer para impedirlo” [...] “extracciones periódicas para los análisis con sus secuelas de vampirismo” (64); “ya lo has tenido todo por hoy, extracción a primera hora, inyectable después, basta de sangre” (65); “el diálogo incisivo con el hematófago actual” (67). En respuesta al interés demostrado por “la mujer-cepillo” que limpiaba su cuarto y “que quería vampiros de verdad sin atreverse a confesarlo” (67), Fiorella le refiere cuál fue el final de Abigail bajo los colmillos de su hijo Cantalicio (189 y ss). También es importante “la evocación de la carta descubierta el día de la subasta en la Casa de las Siete Ventanas” (67, 191, 265) que Cantalicio dirige “A la Amada Desconocida”.

desenvolverse entonces la historia que nadie escuchó en la habitación y he ahí el milagro, poder birlarles algo con las malas artes de la cerrada mente cuando todo iba a ser allí juicio público en materia de exploración del cuerpo, desde los hígados a la raíz del pelo. (13-14, énfasis mío)

La narración va surgiendo, entonces, como lo que excede al discurso científico, lo que se resiste a ser clasificado y catalogado. Ésta es la historia que nadie escuchó en la habitación, la que recurre a las “malas artes de la cerrada mente”, en una frontera que oscila entre la magia y la locura. Mientras permanece internada en el sanatorio debido a su extraña enfermedad conocida como Quilotórax, Fiorella se convierte en “el Caso”: un enigma que los médicos no logran descifrar ni siquiera explorando su cuerpo “destinado al descuartizamiento” (75)⁵⁹:

[...] quedará dividida en dos en el quirófano, y si realmente llegan a tener la oportunidad de hacerlo me coserán luego con la cara para atrás y el pelo hacia adelante, eso sería la perfección de lo monstruoso, una última esperanza de conquista. (162)

Sembrando Flores volvía partida en dos y mal cosida tal como lo había previsto, con la cara hacia atrás y el pelo hacia adelante. De esto último no acusaba a nadie. El hecho de la cara vuelta corría por cuenta de su absoluta responsabilidad: girar hacia el pasado tiene sus riesgos y la nuca frontal le había sido impuesta por las circunstancias. Nadie que no pueda mirar lo que está ocurriendo será digno de sus ojos, y solo con ellos al revés del cuerpo puede confesar que existe el margen del mundo. (303)

Es clara la intertextualidad con *La mujer desnuda*, aunque Rebeca Linke se corta a sí misma la cabeza que, vuelta a poner al revés sobre sus hombros, le ofrece otra perspectiva para librarse de la “mala peste de su cultura” (LMD 18-21). En el caso de Fiorella, la decapitación corre por cuenta de los médicos, pero es suya la responsabilidad de mirar hacia atrás, de ser digna de sus ojos: ver el margen del mundo es ver el pasado pero también es ver lo que *está* ocurriendo. Así,

⁵⁹ “Desde el principio su extraño y sugestivo nombre hizo explosión en el sanatorio. Con el correr del tiempo que estuvo allí, que alcanzó a ser mucho según quienes podían evaluarlo, hasta ese rebuscado modo de llamarse se borró y fue El Caso. Y finalmente El Caso asumió caracteres esotéricos cuando sobrevino el diagnóstico” (16). El Caso deviene luego en la Cosa (55), el Caos, el Cesó (338).

partida en dos y con la cabeza mal cosida por la ciencia, la mujer adopta el punto de vista de un Ojo polifacetado que elude las jerarquizaciones incorporando aspectos aparentemente contradictorios. En el epílogo dice Victoria von Scherrer:

No me corresponde en absoluto entrar en comentarios sobre la obra [...] Pero si continúo en la línea de atenerme solo a la persona con quien conviví la peripecia central debo decir que ese Ojo polifacetado, el que pudo mirar sin necesidad de volver el cuello las cosas más contradictorias y disímiles, supo hacerlo también dentro de la literatura misma como producto exquisito de destilación mental. (344)

Y en el entramado de este folletín, vuelto a contar una y otra vez a través del tiempo, otros discursos se entrelazan y son leídos por ese Ojo polifacetado: el anarquismo, la filosofía, la historia, la medicina, el psicoanálisis, la literatura, la alquimia, la botánica, la magia, la política, la Biblia, porque la novela propugna “la mezcla y la contaminación –de lenguas, de discursos, saberes, populares y cultos” (Zanetti 458). También la voz narrativa se hace múltiple y ubicua. Y así, junto a fragmentos de relatos orales que van reconstruyendo la historia familiar de Sembrando Flores aparece su padre anarquista, Pedro Irigoitia --también llamado el revientaglobos y el Librepensador-- cuya historia se conecta con las luchas de los anarcosindicalistas de principios del siglo XX, el espionaje nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Y en la historia de Marianna, su madre, se entrelaza la historia de Abigail y sus hijos, uno de ellos convertido en vampiro.

Susana Zanetti describe la novela de Somers como una trama de lecturas y escrituras constituida en torno a “la continua parodia de géneros y subgéneros literarios y discursivos” (463)⁶⁰. En una novela en la que Dios es el Ateo, a menudo se recurre al tono irreverente para referirse a

⁶⁰ Añade Zanetti: “[L]a novela cruza un repertorio de ejemplos de cartas, con sesiones de psicoanálisis enfocadas desde el policial, mezcla el relato de tema político con el de espionaje, así como hace confluír la novela gótica de vampiros con la picardía de las historias criollas de lobizón. Una parodia importante es la de la narrativa rural, de peso en la literatura uruguaya” (463-64).

personajes célebres a veces llamándolos por su nombre de pila: Karl (Marx), Sigmund (Freud), Miguel (Hernández; “Miguel el de Orihuela”¹¹³) y Ludwig (van Beethoven), y se recurre a la expresión “Ellos...los de la canasta” para referirse a los autores de los libros que integran la biblioteca del padre anarquista. A este desfile de personajes se suma un paciente del sanatorio apodado el Minotauro, asistido por su madre, Pasifae⁶¹, y también Daniel Paul Schreber, el Magistrado de Sajonia, cuyas memorias, estudiadas y anotadas por Sigmund Freud, son evocadas por Fiorella “desde las lejanías de su año 1903”⁶²:

[...] sacando de los baúles subconscientes, capítulo a capítulo, las reflexiones del Magistrado. El hombre lo había dicho todo allí y eso no era cualquier cosa, contándose los dos períodos de su mal recurrente en el que se interpolaran sendos aspectos de la paranoia: el convencimiento de redimir al mundo y devolverle la bienaventuranza perdida; la condición de transformarse en mujer. (53-54)

Estos dos aspectos del delirio de Schreber son los que se destacan en SLEEM: él cree que debe convertirse en mujer para salvar al mundo y, al mismo tiempo, mantiene una relación conflictiva con un Dios inepto que se desentiende de los vivos porque sólo le interesan los muertos⁶³. En esa

⁶¹ El “Minotauro” es uno de los pacientes que está internado en el sanatorio, un joven retrasado mental quien practica un “régimen onanista perfecto” (52) y que llama a gritos a su madre (“Mamaaa”) quien lo asiste y alimenta con claras de huevo. El ex-esposo de Pasiphaë es juez: “Y ya no pudo haber la menor duda: Minos, Rey, Legislador y Juez de los infiernos” (50). Véase capítulo 4: “De la noche de Pasiphaë y el magistrado de Sajonia” (49-58). Pasiphaë reaparece al final de la novela (341-42).

⁶² Daniel Paul Schreber (1842-1911), abogado, juez, llega a ser presidente del Senado de la Suprema Corte de Sajonia. Pasa la mayor parte de su vida en instituciones de salud mental, al principio internándose voluntariamente. En esos períodos de internación comienza a llevar registro escrito de sus experiencias, que finalmente decide publicar como *Memoirs of my Nervous Illness* (1903). Freud, quien nunca intentó conocerlo personalmente, se refiere a él como “gifted paranoid” en su correspondencia con Jung y escribe su estudio sobre “Un caso clínico de paranoia” (1911), basado en las memorias de Schreber, que como diario de un psicótico y además letrado, pasa a ser un caso célebre, también estudiado y citado por Lacan, Canetti, Deleuze y Guattari, entre otros.

⁶³ Así irrumpe Schreber en “la cerrada mente” de Fiorella: “Y de repente le ocurrió recordar íntegro el trozo descriptivo de su crisis: ‘Los rayos de Dios creían poder burlarse de mí por la inminente pérdida de mi virilidad y mi transformación en Frau Schreber. ¡Vaya un señor Magistrado que se deja j...! ¿No le dará a usted vergüenza presentarse ante su esposa?’ [...] Y entonces le surgió toda entera como en una cinta su siniestra teoría. Dios creaba a los hombres, cierto. Pero luego se olvidaba de ellos, y quizá por su propia autodefensa, pues los nervios de los hombres vivos eran capaces de excitar a tal extremo los nervios divinos hasta constituir una amenaza existencial

intertextualidad y en ese pliegue de la “cerrada mente” transcurre esa “historia que nadie escuchó en la habitación”, en un continuum vertiginoso de días y de noches, en un remolino de tiempo donde además de Fiorella (Sembrando Flores) y su Quilotórax, (con)fluyen su madre lectora del folletín de Pérez Escrich junto con “Sigmund (Freud) y su paranoico”:

Y sin saber de qué recovecos de la memoria lo harían, salieron el viejo Sigmund y un magistrado llamado Schreber que había dado en el clavo respecto a Dios y al abandono de sus criaturas hasta el momento de juntar los cadáveres. Granulia, neoplasia, el ser que la asistía. Y el Pérez Escrich, Sigmund y su paranoico, el doctor Nessi y sus prospecciones hacia el misterioso líquido. Y en adelante una historia vertiginosa de días y de noches pegadas entre sí y ella en el centro del remolino, y una muestra de pleura saliendo en la punta de un taladro para saber qué tal ahí, y un pedazo de hígado, y vías digestivas, trague, trague esta pasta ¿gusto a pared? Trague igualmente, y riñón, resista la presión sobre su vientre resista, y mamas, ¡suelten Edipos, suelten!, y más allá donde si uno se moviera creerían que era para darse gusto y si uno rechazara dirían bloqueo al sexo, y donde ya no se puede levantar la vista porque la función es incompatible con mirar a los ojos de nadie, y toda la indefensa condición humana bajo control, y vengan ustedes los del orgullo a ponerse aquí boca abajo mientras les exploran aquello con que el ángel trataba de tentar a los hombres el día de su captura, y por variar el vaciamiento directamente al frasco [...] Y agregado a ello el desenlace, su lanzamiento a la red cloacal sin puntos y sin comas la carrera desenfrenada bajo las avenidas, las plazas y los museos, los prostíbulos y los templos, los presidios y las escuelas de bellas artes, las casas de los enemigos y las del Ejército de Salvación y todos consigo debajo [...] (26-27)

El texto sigue en un diálogo escatológico entre líquidos y fluidos, entre voces que se preguntan si existe Dios. Y allí, en las alcantarillas de la ciudad estalla “el ser armónico de los seres

contra Dios mismo. Y así el Dios de Schreber estaba sólo para los muertos, [...] llegando a permitir eso sí, la locura según las normas del orden universal, porque quién iría a dudar de tal orden, ni siquiera el señor Magistrado, Dios no conocía a los hombres vivos. ¿Y para qué iba a conocerlos si sólo se trataba con sus cadáveres? En todo caso tales relaciones serían con los hombres dormidos, o mientras sueñan, decía por concederles algo” (54). Y en sus *Memorias*, dice Schreber: “I consider it my right and in a certain sense my duty to cultivate feminine feelings which I am enabled to do by the presence of nerves of voluptuousness” (248).

humanamente organizados”, derramado en exceso, recuperado en desecho,⁶⁴ porque, como observa Pérez de Medina: “para una poética del exceso no hay elementos desechables” (32). Las imágenes líquidas se repiten una y otra vez, especialmente las que se refieren al tratamiento médico de la toracocentesis: “Porque ellos se fueron dejando en el suelo un gran frasco conectado a mi cuerpo y tuve que verlo todo de reojo, el cómo iba saliendo yo de mí en forma de un líquido lactescente, espeso” (25). La narración misma adopta una consistencia líquida y la voz narrativa se vuelve ubicua, al derramarse por zonas no previstas. Se narra desde la continuidad orgánica de cuerpos que fluyen, como el líquido linfático que los médicos extraen del cuerpo de Sembrando Flores, de su Quilotórax:

Las palabras, menos las de ella que eran opacas, resonaban en el caño como campanas en la orquesta del inmundo río. Allí todo parecía ser uno, desde los productos de desecho a los seres humanamente organizados. Sólo que estos levantaron al final una tapa de hierro y salieron al aire, mientras ella seguiría viaje trenzada con el semen que le sobra al mundo, la leche que no se bebió o aquello en lo que se transformaría la leche que se ha bebido. (27, énfasis mío)

Para ese tiempo, los productos de desecho de las toracocentesis viajeros en el caño llegarían ya a pleno mar. Porque ella creyó ver un atardecer anaranjado sobre cierta isla. Pero lo más extraño era tenerse a sí misma tan lejos, en una espectacular visión de la entropía en que todo su ser armónico de antaño había estallado. (31, énfasis mío)

Así como la G.H. de Lispector ponía en cuestionamiento a una humanidad “ensopada de humanización”; aquí, por otro lado, estallan los seres humanamente organizados. La pregunta implícita sería qué *es* ser humano; pregunta que interpela al proceso mismo de subjetivización

⁶⁴ Al analizar el papel de los fluidos y los desechos que amenazan la unidad del ego y remiten a lo abyecto (Kristeva), Kantaris observa la *otredad* de la linfa con respecto a la sangre, lo que la convierte en “la extraña protagonista feminoide en el corazón de la novela” (Kantaris 97). Mientras Sembrando Flores observa cómo los médicos extraen la linfa de su cuerpo, se dice: “Y aquello continuaba manando con la abundancia de siempre hasta promediar el fatídico frasco. En resumen, que éramos la envoltura de un río subterráneo color ocre y todo el mundo rindiendo culto a la sangre mientras la otra gran ignorada circulaba anónimamente” (SLEEM 36).

por el cual se define la entrada al orden Simbólico. En relación con este tema, en SLEEM también se alude a la locura de diversas maneras: como interrupciones en la subjetividad, como tematización, como parodia de la dimensión clínica del psicoanálisis y la psiquiatría, como intertextualidad con el diario de un psicótico (Schreber) y con *La extracción de la piedra de la locura* de El Bosco. Susana Zanetti observa que en la novela se oponen, por un lado, las operaciones, procedimientos y objetivos de la medicina, y por el otro, los de la ficción que se entrega a la incertidumbre y a una “coherencia de la locura” (53) a la que también alude Kantaris, aunque desde otra perspectiva. A nivel del discurso se observan alteraciones en la sintaxis, en la puntuación y en la concordancia entre sujeto de enunciación y verbo:

[...] yo son una buena pieza llamada Quilotórax o lo que esto sea.
[...] No yo y ustedes estamos atados a lo mismo. Pero eso sí nada de psiquiatría tiene razón el nuevo nada de andar gastando el corto tiempo en divanes sudados por las cien mil espaldas que se echan a agonizar a lo pobre diablo como el viejo aquel del hospital sino a contar zoncetas por el lado de arriba. Pero con o sin diván yo me enloquezco si me viene en gana esa es mi puerta cada cual por su puerta, usted por su genial mal genio y yo por mi verborrea. Y al pintor de aquel cuadro sépalo de una vez se le llamaba El Bosco y el cuadro es Maestro, saca fuera las piedras (de la locura) mi nombre es *lubbert das*. (40)

En mi lectura de la novela de Somers me planteo el problema de cómo leer este supuesto discurso de locura enunciado por una subjetividad femenina que deviene en una “perfección de lo monstruoso”, en una mujer partida en dos y mal cosida. Si bien adopto una perspectiva psicoanalítica, lo hago siguiendo las críticas que Juliet Mitchell dirige al psicoanálisis clásico (Freud, Lacan), basando su investigación en años de práctica clínica que le permiten ampliar y profundizar su perspectiva teórica. Seguir este enfoque me permite hacer una lectura que tiene algo de experimental en tanto propone otra perspectiva para leer la narrativa escrita por autoras.

4.3.1 La mujer dividida en el tiempo coagulado de la prehistoria

“[El tiempo de esta historia] había sufrido esa pequeña contingencia que siempre va a complicar los casos más simples: parecía haber coagulado como sangre o leche, por lo cual ya no era lo que transcurre, sino lo que permanece tanto sin gastarse en sí mismo como sin hacer perder atributos a lo temporalizado”. (SLEEM 11)

Puede decirse que son varios los debates entre psicoanálisis y feminismo; algunos llegan a ser circulares. En todo caso, la cuestión central es que el psicoanálisis corre el riesgo de convertirse en cómplice de la mirada patriarcal cuando pasa a ser más prescriptivo que descriptivo (Jacqueline Rose)⁶⁵. Y en este sentido, creo que la importancia de la dimensión clínica no debería subestimarse.

La brecha entre el psicoanálisis como herramienta de análisis cultural y su eficacia como instrumento clínico ha sido analizada también por Janet Lucas --y no precisamente desde una perspectiva de género—al examinar las condiciones de subjetividad en relación con el lenguaje y la psicosis. Su marco teórico es el psicoanálisis lacaniano pero con una visión crítica hacia categorías básicas, como “cura” y “forclusión”⁶⁶. Esto la lleva a preguntarse, entre otras cosas, cómo es posible que el psicótico pueda usar el lenguaje sin haber accedido al orden Simbólico⁶⁷

⁶⁵ En relación con estos debates dice Jacqueline Rose: “In fact the argument seems to be circular. Psychoanalysis is drawn in the direction of a general theory of culture or a sociological account of gender because these seem to lay greater emphasis on the pressures of the ‘outside’ world, but it is this very pulling away from the psychoanalytic stress of the ‘internal’ complexity and difficulty of psychic life which produces the functionalism which is then criticized. // The argument about whether Freud is being ‘prescriptive’ or ‘descriptive’ about women (with its associated stress on the motives and morals of Freud himself) is fated to the extent that it is locked into this model. [...] And Freud himself always stressed the psychic cost of the civilizing process for all (we can presumably include women in ‘all’ even if at times he did not seem to do so)” (“Femininity and its Discontents”, 1983; 9-10, énfasis mío). Véanse también: *Psychoanalysis and Feminism* (1974, 2000) de Juliet Mitchell y *Between Feminism and Psychoanalysis* (1989) de Teresa Brennan (ed.)

⁶⁶ Dice Lucas: “While Lacan contends that foreclosure of the Name-of-the-Father results in a psychotic structure, the question remains, what *is* a psychotic structure, i.e., what does it mean (existentially, topographically, and linguistically) if this essential signifier is foreclosed? In short, how does Lacan’s model need to be extended and in order to address psychotic language?” (6).

⁶⁷ “So if we return to the question [...] what is to be human- a close analysis of Schreber’s Memoirs depicts a man who, for the first 50 years of his life, existed ‘alongside’ the Symbolic Order (using science as an existential ‘prop’). His Memoirs is not simple a description of a psychotic delusion; rather a close reading demonstrates that there is a

o, en otras palabras, qué es una estructura psicótica como modelo de desintegración de la subjetividad, como un “no-ser-humano” (6). Lucas toma precisamente las *Memorias* de Schreber como un “caso material” de lenguaje diádico, es decir un lenguaje que permanece dentro del registro de lo Imaginario sin aceptar un tercer término, una realidad cultural compartida (el significante del Nombre-del-Padre). Pero hay también otros aspectos del caso Schreber a los que Lucas otorga especial atención: primero, su propio interés en dar a conocer sus memorias y su decisión de publicarlas porque cree que pueden ser de interés para la humanidad de la cual sigue sintiéndose parte⁶⁸--aunque ciertamente de un modo idiosincrático; segundo, Schreber no sólo insiste en la realidad objetiva de sus visiones, sino que en su estilo se observa la adhesión a un modelo científico que establece leyes universales por la observación de hechos particulares que se repiten. En este sentido, se advierte un intento de establecer una relación “a distancia” con ese orden simbólico. Lo fallido de la relación no borra por completo el intento, cuya muestra más tangible es la publicación de sus *Memorias*. En este sentido, cobra fuerza la crítica de Janet Lucas a Lacan, al plantearse lo siguiente:

A psychotic cure is, of course, an oxymoron. However, we are dealing precisely with paradox. Those familiar with Lacanian psychoanalysis know that its ‘subject’ is quite literally *nothing*.[...] Life from this perspective, does not consist in *achieving* wholeness, it consists in *desiring* wholeness.

Traversing the fantasy, however, exposes our desire for what it is: *a fiction*. Through disillusionment, the Lacanian ‘cure’ strips us of

‘means to his madness.’ Schreber is attempting to reconnect his shattered signifying structure in a way that *he has a place*. The place he constructs for himself however is, existentially and topographically speaking, far from the Symbolic Order. To be human then is to exist *within* the Symbolic Order, within a *collective* linguistic structure, versus the idiosyncratic *singular* structure Schreber constructs.”(9)

⁶⁸ Dice Schreber en sus *Memorias*: “My aim is to show the reader that he is not only dealing with the empty figments of a poor mental patient’s fantasy –I am still considered as such among human beings—but with results which are the fruit of many years’ hard thinking and based on experiences of a very special kind not known to other human beings. These may not contain the complete truth in all its aspects, but will be incomparably nearer the truth than all that has been thought and written about the subject in the course of thousands of years.” (217)

our *necessary* (albeit misguided) desire for wholeness; it leaves us with a lack of a lack –the very grounds of psychosis. If, as Lacan teaches us, we *are* quite literally *nothing*, then how can we reconcile a ‘cure’ that demands that the subject take responsibility for *itself* as a *self-conscious* agency? The entire trajectory of Lacanian psychoanalysis as a *cultural* tool undermines its efficacy as a *clinical* tool. It is curious that such a blatant contradiction is so often ignored. (10-11, énfasis mío)⁶⁹

Por otra parte, en su estudio del caso, Sigmund Freud analiza el proceso libidinal que genera ese

“lenguaje privado” de Schreber y acaba por concluir lo siguiente ⁷⁰:

I have no motive for avoiding the mention of a similarity which may possibly damage our libido theory in the estimation of many of my readers. [...] These and many other details of Schreber’s delusional structure sound almost like endopsychic perceptions of the processes whose existence I have assumed in these pages as the basis of our explanation of paranoia. [...] It remains for the future to decide whether there is more delusion in my theory than I should like to admit, or whether there is more truth in Schreber’s delusion than other people are as yet prepared to believe. (78-79)⁷¹

Esta cita de Freud es retomada por Juliet Mitchell en su *Psychoanalysis and Feminism. A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis* (1974), en el capítulo “When Did it All Start”?

⁶⁹ Agrega J. Lucas: “While commentators such as Bruce Fink (himself a Lacanian psychoanalyst), and Ellie Ragland-Sullivan provide a highly lucid explication of Lacanian subjectivity, both gloss over this fundamental contradiction. Even such critical commenters as Mikkel Borch-Jacobsen miss the target.” (11)

⁷⁰ Aparentemente fue Jung, interesado en las psicosis, quien llamó la atención de Freud sobre las Memorias de Schreber. En el “Postscript” a “Un caso clínico de paranoia” --escrito poco antes de *Totem y tabú* (1912-1913)— Freud, menciona a Jung: “This short postscript to my analysis of a paranoid patient may serve to show that Jung had excellent grounds for his assertion that the mythopoeic forces of mankind are not extinct, but that to this very day they give rise in the neuroses to the same psychological products as in the remotest past ages” (Freud 159). En líneas generales, sus hipótesis sobre el caso Schreber en términos de homosexualidad, habían sido criticadas por Jung. Al respecto, comenta Rosemary Dinnage: “One has to agree with Jung that as an interpretation this was very limited” [...] y agrega: “This was not so much a matter of desiring men as of identifying with the fecundity of women –but Freud put the father-son relations at the center of his analysis and, as usual, left women and mothers well out of the picture.” (xiv)

⁷¹ Después de la publicación de *Tótem y tabú* (1913) se inicia un debate entre antropólogos y psicoanalistas, que dio nacimiento a una nueva disciplina, el etnopsicoanálisis, uno de cuyos representantes fue Géza Róheim, quien en su prólogo a *The Gates of the Dream* (1952) sostiene: “In 1927 [...] I wrote that in order really to understand anthropology (and the same is valid for allied disciplines) it is not enough to be analyzed. One must also be a practicing psychoanalyst. Freud said: It is easy to descend into the Hades of the unconscious but not so easy to stay there. Nobody can stay there without continuous, or at least intermittent, contact with the unconscious. [...] The ideal solution would be lifelong research positions in which the psychoanalytic anthropologist alternates between field work and clinical work. What now seems impossible may be possible in a distant future” (vii-viii, énfasis mío).

(364-69), donde también hace referencia a *Tótem y tabú*, como hipótesis complementaria del mito de Edipo. Al referirse a la posición y al rol de las mujeres en la sociedad patriarcal, Mitchell descarta preguntas tales como: “When did it all start?; why did it happen?; historically when?”--- porque son falsas preguntas que no sirven para pensar el problema, en tanto parecen disolver la cuestión en un probable matriarcado prehistórico, y deberían ser reemplazadas por otras como: “how does it happen and when does it take place in our society?”(364)⁷². Por eso, al retomar la cita precedente, Mitchell destaca el hecho de que Freud no haya invalidado por completo esta delusión de Schreber en términos de economía libidinal sino que, por el contrario, haya dejado una puerta abierta. Según Mitchell:

There is truth in [...] Schreber’s ‘delusions’, it is just that the framework is wrong: and advanced society does not offer myths to cover this sort of perception –being private, they became delusions. Except, of course, that psychoanalysis provides the myth for us —reconstitutes the dispersed unconscious elements – and offers us the theory of libido. [...]

It is, of course, for another reason that I introduced Freud’s reflections on Schreber here. Psychoanalysis makes conscious the unconscious, not only as a therapeutic technique, but also as the task of its theory. (368, énfasis mío)

En estudios más recientes --*Mad Men & Medusas. Reclaiming hysteria* (2000) y *Siblings. Sex and violence* (2003)-- Mitchell retoma esta perspectiva en la que profundiza algunos problemas teóricos del psicoanálisis basándose sobre todo en su práctica clínica. Su interés en las relaciones de parentesco la lleva a plantearse otra lectura del Edipo⁷³, retomando ciertos debates que se dan

⁷² En ese capítulo, Mitchell también señala coincidencias y diferencias entre Engels (*El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*) y Freud, con respecto a ideas tales como: historia, civilización y cultura, ontogenia y filogenia: “As Freud believed ontogeny repeated phylogeny, his reconstruction of the general historical situation would thus match Engels’s. The power of women (‘the matriarchy’) is pre-civilization, pre-Oedipal. [...] However, Freud’s stress on ideology rather than social history enables us to interpret his search for origins in a somewhat different light. On the whole it seems fair to say that Freud’s work in *Totem and Taboo* must be read as mythology, not anthropology. The myth Freud proposes amounts to an assumption of how mankind ‘think’ their history.” (366)

⁷³ En su introducción a la reedición de *Psychoanalysis and Feminism* (1974, 1999), Mitchell explica su interés por Lacan, no tanto desde una perspectiva lingüística como antropológica, es decir no importa tanto el falo como

dentro del psicoanálisis entre las décadas de 1920 y 1930 --tal como lo explico en la introducción a este capítulo--, cuando comienza a debatirse la idea de un complejo de castración como “ley” que se instituye frente al “deseo” (organizado en torno al complejo de Edipo). Es entonces, señala Mitchell, cuando el psicoanálisis “feminiza” la histeria y se plantea una división de la mujer, en una feminidad “falsa” y una feminidad “verdadera”⁷⁴. Al ignorar la histeria como parte de la condición humana, se ignora también una Ley de la Madre (complejo partenogenético) que coexiste con la Ley del Padre (complejo de castración). En definitiva, para Mitchell no tiene caso hablar de una madre preedípica⁷⁵.

Tradicionalmente, el psicoanálisis plantea la subjetivización como entrada al orden Simbólico, proceso que se explica a partir del complejo de castración como la relación que se establece con la Ley del Padre --Nombre del Padre, según Lacan-- constituida en fetiche lingüístico, el significante trascendental cuya contraparte es lo Real como cuerpo maternal. En este sentido, dar

significante trascendental sino el falo como valor de intercambio en sí mismo: “My approach was, in part, then, a wish to hijack Lacan for an anthropology of the family” (xxx) [...] “A return to the question of kinship (and within that the question of work and the division of labour –for the two are interconnected) is to ask for an account that allows for historical change and cultural variation. This was the reason for my use of Lévi-Strauss for kinship and of Freud/Lacan for a kind of internalized anthropology of kinship. [...] It is here, in the network of kinship and subsequently of work (the division of labour), that sexual difference in all its certainty and uncertainty is first constructed.” (xxxii)

⁷⁴ En *Mad Men & Medusas* afirma Mitchell: “Femininity was now divided into true and false. On the one hand, ‘true’ femininity acknowledges the prohibition on incest and accepts the feminine as the already-castrated; on the other hand, pseudo-femininity grants no significance to the castration complex in establishing the division of the sexes; pseudofemininity *looks* feminine simply because it desires a man. [...] (187) Pseudofemininity replaces what was once Oedipal hysteria in women. [...] In psychoanalytical theory and practices it is *women*, not hysterics specifically (either men or women), who are considered the problem, as they can never give up yearning for what they want –which, being always of course what they have not got, is in the last analysis the penis. This is ‘penis envy’.” (MM&M 188)

⁷⁵ “Most psychoanalytical theory added the importance of the preOedipal mother to that of the father. It is this mother that feminism has explored in order to understand femininity. But there is no pre-Oedipal mother –or rather, she is the caregiver, for better or worse, before she is Oedipalized by the displaced child regressing to demand that it will be her only lover. This Oedipalized mother then prohibits the child’s fantasy of parthenogenetic procreation: You cannot make babies. If this prohibition is accepted and the possibility abandoned and mourned, then the girl will grow up to be in the position of the mother (in whatever way –actual or symbolic—she may use it), but the boy will not. This prohibition we might call ‘The Law of the Mother’, on a par in principle with ‘The Law of the Father’ in the castration complex.” (MM&M 343)

entrada al “Nombre de la Madre” equivaldría a nombrar el exceso, negar la falta, y caer en la psicosis. La resolución del complejo de castración es lo que instituye el significado de la diferencia sexual, aunque –como explica Juliet Mitchell—“el psicoanálisis puede proponer qué es lo que constituye la *marca* de la diferencia entre los sexos pero no puede describir qué es lo que constituye esa diferencia” (*MM & M* 189)⁷⁶.

En mi análisis de *La mujer desnuda*, seguía a Kristeva y planteaba una posible dimensión de lo abyecto para esa mujer irrepresentable. En su estudio sobre SLEEM, Kantaris también incluye a Kristeva dentro de un marco teórico más amplio que no es precisamente el que voy a seguir, pero creo que vale la pena mencionarlo por tratarse del estudio más relevante sobre SLEEM publicado hasta el presente:

[...] I can necessarily cover only one of the major aspects of the novel –the debate it engages between, on the one hand, interpretative psychoanalysis (from Sigmund Freud to Jacques Lacan and Julia Kristeva) and, on the other, a radically resistant process of dissemination which is associated with the ‘feminine’ disruption of patriarchal discourse. Somers derives this notion of dissemination in her work from the ‘existential’ deconstructive analytic of Martin Heidegger, but also mediates it, implicitly, via the work of that indefatigable re-reader of Heidegger, Jacques Derrida. The fully informed debate with and critique of psychoanalysis in this novel rejoins the critique of the posit(ion)ing of women’s sexuality within the masculine imaginary [...] and its links to structures of phallic power (including the military dictatorship in Uruguay) are made explicit at several points.(82-83)

Es cierto que por las características propias de esta novela, por lo que tiene de inabarcable, cualquier lectura que uno escoja resultará de algún modo, esquemática, como lo afirma el mismo Kantaris⁷⁷. En las secciones de su estudio sobre SLEEM tituladas: “Disrupting the text” “The

⁷⁶ “Psychoanalysis can propose what constitutes the *mark* of the difference between the sexes, but it cannot describe what then constitutes that difference.” (*MM&M* 188-189)

⁷⁷ En otra parte de su ensayo, al referirse a la intertextualidad de SLEEM con *El ser y el tiempo* de Heidegger, Kantaris sostiene: “This is of course [...] different layers of textuality that vie for the interpretation of Being within

Name of the Mother?"; "Phobia, the Fluid Body, and the Losing of Self"(89-100), Kantaris analiza cómo en la novela lo que aparenta ser un discurso de locura que niega el nombre del padre, y "va más allá de la base fetichista del signo lingüístico, provoca repulsión (incluso abyección)" y al mismo tiempo "horror y fascinación" (Kantaris 93-94). En su análisis, sigue los planteos de Kristeva sobre el horror, lo abyecto y "una escritura de lo real"⁷⁸ (*Powers of Horror*) y logra conectarlos de manera muy sugerente, por un lado, con la percepción primera de Ángel Rama⁷⁹ sobre la literatura de Somers que describe como "desconcertante, repulsiva y a la vez increíblemente fascinante", y por otro lado, con la idea de una posible escritura femenina como "regodeo en el asco", en el sentido propuesto por la escritora Luisa Valenzuela⁸⁰. Acerca de la supuesta "dificultad" que presenta la escritura de Somers, Kantaris observa cómo algunos hechos de la novela son referidos en forma elíptica y enigmática a través de ciertas referencias "privadas" (92-93), lo cual se manifiesta en las frecuentes interrupciones sintácticas y en la alta condensación de desplazamientos metonímicos y sinecdóticos, cuyo efecto es lo que describe

the novel, for example: psychoanalysis, medicine, existential philosophy, Utopian discourse, Marxism, Darwinism, pharmacology, alchemy, herbal lore, Christianity. My account of two of these –interpretative psychoanalysis and the deconstructive, existential analytic whose immediate source in the novel is Heidegger's *Sein und Zeit*—must be equally schematic. (87)

⁷⁸ Kantaris señala que los tratamientos mágicos a los que se refiere Sembrando Flores a lo largo de la novela pueden también ser leídos como una escritura de lo Real. Al respecto, véase también nota 2 en este capítulo.

⁷⁹ El artículo de Rama al que se refiere Kantaris es "La fascinación del horror" (1963), en referencia a la obra de Somers publicada hasta entonces (*La mujer desnuda, El derrumbamiento, La calle del viento norte y otros cuentos*). Por otra parte y como ya se ha dicho (véase capítulo 3, nota 20), es cierto que la misma Somers hace explícito su interés por Kristeva al traducirla y citarla en "Diez relatos a la luz de sus probables vivenciales" (1979). Personalmente encuentro que Kristeva se aplica mejor a LMD que a SLEEM porque esta novela abre otro tipo de problemas que merecen ser considerados.

⁸⁰ En el mismo sentido, se inscribe la referencia de Luisa Valenzuela sobre Lispector (*A Paixão Segundo G.H.*) y el valor mágico que cobra ese imaginario femenino con sólo nombrarlo.

como una “resistencia en el corazón de la escritura”(90)⁸¹, lo que provoca una lectura desconcertante que, sin embargo, acabamos por “entender”:

[...] we slowly and painfully become initiated into it, until with a shock we realize that, from any rational (psychiatric) point of view, we are reading a discourse of ‘madness’, yet this is a private language which somehow, impossibly, we *understand*.(91)

El problema de un enfoque teórico como el de Kristeva es que nos devuelve al callejón sin salida de la madre preedípica⁸², lo Real lacaniano, y acaba siendo un obstáculo para explorar otras posibilidades que ofrece la novela. Me refiero a lo que en la novela se presenta como “un todo narrativo sin solución con su madre la lectora obligada” (SLEEM 17, nota al pie), una continuidad narrativa entre la madre y la hija, que busca dar cabida a un Edipo leído/narrado en una línea matrilineal, a diferencia de lo que ocurría en *La mujer desnuda*⁸³. De modo que hay un “esfuerzo” narrativo en esta línea matrilineal que se asoma al abismo de lo abyecto —¿cómo evitarlo?—pero constituyéndose en narrativa que busca negar ese lugar de la madre como

⁸¹ Entre los ejemplos seleccionados por Kantaris (91-93) podemos citar: a) disrupciones sintácticas: la organización cromática de la novela como el establecimiento aparente de un sistema significante que estalla en el exceso de colores innombrables: “yo vi todo el color del mundo, el color Sinfonía me enloqueció, el color mástil [...], el color eternidad, el color del minuto colmado y el del minuto vacío [...]” (SLEEM 178); b) condensaciones metonímicas: “Many such key ‘shorthand’ words and phrases —‘los Unicornios’, ‘Ellos, los de la canasta’, ‘el Minotauro’, ‘el Magistrado de Sajonia’, ‘*arsa vivo*’, ‘¡Pobre mi hijo Escolástico!’, ‘limpiar el aljibe’, and so on—are used throughout the novel with highly invested yet radically unstable meaning, and the expenditure of effort required in reading to become familiar with them is both (initially) a barrier of resistance to the consumption of meaning —like having to learn to read all over again—and a ‘libidinal investment’ which in turn resists (psycho)analysis.” (93)

⁸² Acerca de ese imaginario femenino percibido como madre preedípica, soporte del patriarcado, señala Juliet Mitchell: “But the feminine and the maternal come first, and first means earlier, and earlier in this discourse means more primitive”(Siblings 51). Y se remite a *First Things. The Maternal Imaginary in Literature, Art, and Psychoanalysis* de Mary Jacobus (iii-iv).

⁸³ En *La mujer desnuda* hay alusiones al triángulo edípico conformado por Rebeca y la pareja de leñadores (LMD 22, 108) como ya he señalado en el capítulo 3. En SLEEM, cobra fuerza la línea matrilineal que reformula el triángulo formado por Fiorella, Marianna Cosenza y Pedro Irigoitia, y lo expande con los nombres de su mediohermano, Liberto —que acaba en el manicomio— y con sus posibles nombres en caso de haber nacido ella misma hijo varón de diferentes padres (“Espartaco”, “Esculapio”), en cuyo caso reduce la línea patrilineal a mera posibilidad. En el final del capítulo 4, dedicado al Magistrado de Sajonia, se dice: “Y menos mal que no naciera varón. [...]Y gracias, Providencia, gracias por el sexo, a pesar de todo (58). Véase también nota 53 en este capítulo.

ahistórico o prehistórico, esa mujer dividida en el tiempo coagulado de la prehistoria, tiempo que ha dejado de fluir, tiempo que la “congela”⁸⁴ en su entrada al orden simbólico patriarcal. Habría entonces “otro” tiempo de la narrativa, en el cual hay un *plot* que “pide” ser narrado una y otra vez, una y mil veces: el del sistema de “generización” de la cultura con su consecuente matricidio simbólico.

En una aparente carta que dirige al Dr. Nessi, Fiorella acaba por relatar su propia muerte en un accidente de tránsito en las calles de Montevideo durante las manifestaciones públicas que tienen lugar con motivo del golpe militar de 1973. Poco antes de morir, es hallada por un policía en una calle desde la cual es posible ver “la gran masculinidad del equino del Prócer que centraba la plaza” (336):

Me senté en el umbral de una tienda cerrada a calicanto y hubiera estado así los años quizás integrándome al monolítico piso a fin de no ser vista al barrer, al lavar, al andar del día siguiente. Pero uno no puede hacer de El Hombre Invisible, eso sólo para ficción, seremos siempre el hombre, la mujer visibles. Y entonces fue cuando él me descubrió. ¿Y qué hace ahí? Pues nada. ¿Y cómo nada, no sabe lo que ha sucedido? Y sí que lo sé, y por eso estoy aquí meditando, ¿y usted? El hombre tocó el garrote colgado a la cintura y dijo: Yo hago lo que debo, doy si la cosa es de dar, cruzo a los viejos y a los niños en las calles peligrosas sin semáforos, y arresto vagos si eso se presenta... Yo no soy una vaga, dije, y qué extraño me pareció lo del género femenino de la palabra, daba más idea de vagancia la vaga que el vago, parecía que el signo se internase en panoramas diferentes del vagar. ¿Y entonces qué hace aquí? Pues pienso solamente qué seremos al salir de la prehistoria, si otra vez raíces de mandrágora o una nueva especie, pero entonces necesariamente acuática [...] Y qué se yo lo que son sus prehistorias, sus nenúfares y esa otra cosa que ha nombrado, mejor la llevo a su domicilio, si es que lo tiene, usted parece no saber que está como agonizando, ¡vamos, arriba! (336-337, énfasis mío)

⁸⁴ Kantaris sigue a Lacan (“The Signification of Phallus”) para analizar algunos pasajes de la novela en los que las mujeres aparecen “congeladas” en el signo de la falta, es decir, en el momento de la abstracción fálica en que se funda el orden patriarcal (Kantaris 121-22).

Hablar de esta ficción del Hombre Invisible que reduce la diferencia sexual a un sitio en la prehistoria, nos devuelve una vez más a ese lugar de enunciación problemático que formula Lispector (“Eu, o Homem”) y a esa “palabra como cuarta dimensión” que nos introduce en otro tiempo de la narrativa.

Coincido con Kantaris en que es el humor, finalmente, el que “salva” a este discurso de caer en la psicosis, pero me parece discutible plantearlo como “risa esquizofrénica”⁸⁵, no sólo porque todavía resta mucho para decir sobre el valor corrosivo de la risa femenina, sino también por los alcances del término mismo de “esquizofrenia”, según propone revisarlo Mitchell⁸⁶. En mi análisis, evito tanto la lectura melancólica en la que nos deja Kristeva, como la risa esquizofrénica del Antiedipo, y rescato esta dimensión clínica del psicoanálisis. Prefiero leer desde allí esa imposibilidad de sutura que la novela exhibe en su discurso como una crítica al psicoanálisis interpretativo⁸⁷. Por su parte, Kantaris recurre a la noción derrideana de diseminación, en una negación radical del complejo de castración: la diferencia sexual se diluye

⁸⁵ Dice Kantaris: “The schizophrenic laugh which emerges from the realization that the transcendental signifier is *of no consequence to the living*, is the liberating convulsion which rocks and shatters the foundation of an order in which the ‘feminine’ is doubly bound to lack.” (100). Sobre la risa femenina, véase Cixous “Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo. Eso haría estallar en carcajadas a medio mundo, si no continuara. [...] Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe. [...] Nosotras, el laberinto” (*La risa de la medusa* 21, énfasis mío). Y ver también el capítulo “The Maidservant from Thrace” en *In Spite of Plato* de Adriana Cavarero.

⁸⁶ “After the apparent ‘disappearance’ of hysteria earlier this century, schizophrenia, a ‘new’ illness, became the most prevalent of psychological illnesses; indeed it took over in popularity from hysteria for at least two-thirds of the twentieth century. In this connection I wish to emphasize what [Mark] Micale omits to look at in detail: that it was the mad and psychotic dimensions of hysteria that became siphoned off into schizophrenia, which is not gender-specific.” (MM&M 124)

⁸⁷ Al analizar este aspecto de SLEEM, Kantaris marca una diferencia con respecto a otras autoras que él también estudia –como Luisa Valenzuela o Cristina Peri-Rossi–, en cuyos textos el psicoanálisis todavía funciona como instrumento crítico para una reorganización imaginaria de la estructura libidinal del narcisismo fálico en el centro del sistema patriarcal. En el caso de Somers, por el contrario, “she openly *confronts* psychoanalysis not only with a refusal and redeployment of feminine lack, but also with its own fixation and its complicity with the Law in whose Name she speaks”(82).

en el “estatus indecible de lo femenino” (Derrida)⁸⁸. Parece oportuno introducir una crítica a Derrida formulada por Spivak (“Displacement and the Discourse of Woman”), en el cruce de deconstructivismo y feminismo, prescindiendo de la categoría de patriarcado. Spivak analiza cómo “cierta metáfora de la mujer ha producido un discurso que nos vemos obligados a llamar ‘históricamente’ el discurso del hombre” (169). Pero también advierte que desde la perspectiva derrideana parece poco factible una reescritura del “texto social de la maternidad” en un nivel simbólico, dado que eso implicaría dar cuenta del doble desplazamiento del que es objeto la mujer:

An interpretation of Derrida’s interpretation of the intellectual history of European men, in terms precisely of sons’ longing for mothers, can perhaps be made. (193, n.21)

This other story would be the story of the male philosopher’s relationship to and birth from woman as such, the story of sexual difference retold. (180)

In this narrow sense but “effective” and “real” sense, in the body of the woman as mother, the opposition between displacement and logocentrism might itself be deconstructed. Not merely as the undecidable crease of the hymen or envied place of the fetish, but also as the repressed place of production can the woman stand as a limit to deconstruction. (184)

En síntesis, por un lado, el psicoanálisis clásico, al reducir la diferencia sexual al complejo de castración ha feminizado la histeria, y al dividir a la mujer ha forzado una lectura del Edipo en triángulo, ignorando otras relaciones de parentesco. Por otro lado, el deconstructivismo, al negar el complejo de castración, diluye la diferencia sexual en la indiferenciación, recurriendo a un doble desplazamiento de la mujer. La mujer queda así doblemente desplazada en este discurso

⁸⁸ Señala Kantaris: “For if dissemination is explicitly associated with castration, Derrida is careful to say that it is with a certain *outside* of the castration, a *fall* with no return. This outside of castration escapes the metaphysical, phallogocentric traps into which psychoanalysis has fallen, ‘no longer [able to] be taken up and comprehended within the logocentric, sublimating field of talking truth, law, signification, full speech, the symbolic order, the intersubjective dialectic, or even the intersubjective triad’ (p. 32, p.26)” (Kantaris 116).

del hombre cuya metáfora es la mujer, o bien dividida en ese tiempo coagulado de la prehistoria⁸⁹.

Por último, la novela deja vislumbrar una reescritura del Edipo que deriva en Antiedipo, siguiendo la perspectiva de Deleuze-Guattari⁹⁰, pero también es cierto que esa reescritura se manifiesta de diversas maneras y sin ser del todo unívoca ni del todo explícita, es en sí misma, laberíntica⁹¹.

4.3.2 “En esta pieza reina Scheherezada...”

“-Cuenta cómo fue todo –dijo entonces—en esta pieza reina Scheherezada y no se sabe en qué forma el monstruo y la relatora de las Mil y unas Noches han formalizado el pacto. Pero lo cierto es que si se deja de relatar yo muero, lo único seguro que me queda como dato”. (SLEEM 220)

La referencia a Scherezada se afirma aún más por “la escena de lectura compartida y en voz alta” (Zanetti 461) en la cual van alternándose las voces narrativas de modo tal que resulta casi imposible establecer con exactitud el comienzo de esta narración, que puede ser narrada desde

⁸⁹ En su crítica al psicoanálisis, plantea Mitchell: “In psychoanalytical theory and practices it is *women*, not hysterics specifically (either men or women), who are considered the problem, as they can never give up yearning for what they want –which, being always of course what they have not got, is in the last analysis the penis. This is ‘penis envy.’ [...] Psychoanalysis can propose what constitutes the *mark* of the difference between the sexes, but it cannot describe what then constitutes that difference” (*MM&M* 188-89).

⁹⁰ Dice Kantaris: “I shall here use Derrida’s contention that in dissemination there is no *place* for lack, that it opens up a fourth side in the triangulation brought about by castration under Oedipus (pp. 32, 392), in order to show how Somers attempts to confront the twin paternal Laws of medicine and psychoanalysis with the possibility of a disseminating (non-phallic, non centred) pleasure, and more specifically, following Deleuze and Guattari, with an anti-Oedipal schizophrenia à la Schreber”(110). Por un lado, Kantaris analiza la insuficiencia de la función paternal en el gozo (*jouissance*) del Minotauro (128) y su “régimen onanista perfecto”. Por otro, propone: “But the novel goes a step further in attempting to glimpse the possibility of rejecting the nomothetic necessity (for speech, for social inscription) of a paternal position, and with it to glimpse the possibility—which paradoxically Freudian psychoanalysis has itself given us the means to envisage –of living *beyond* the Father’s Law” (127).

⁹¹ Dice Kantaris: “Yet what the novel appears to be attempting to do here is to displace the familiar Oedipus-Laius-Jocasta triangle with an altogether more interesting labyrinth whose geometric form cannot be so easily defined. For Minotaur-Minos-Pasiphaë does not admit of a closed triangle, as the labyrinthine myth suggests: the door is wide open and flapping precisely at that point where Pasiphaë, her sexuality and her (non-)place within patriarchy are at stake” (126).

Abigail, desde Marianna, desde Sembrando Flores, desde Victoria e incluso desde el interior de esa novela del siglo XIX, *El Manuscrito de una madre*, que nos llega como historia escrita y publicada, leída, narrada y vuelta a narrar muchas veces a través del tiempo. Al examinar esta idea de continuidad en la relación entre lectura y escritura, Zanetti señala que “la exacerbación del tópico de la lectura como entretenimiento femenino cobra también desde el inicio una dimensión inseparable del acto de escritura” (454). Cuando Victoria⁹² comienza a transcribir algunos fragmentos del folletín, aclara lo siguiente:

Y toda vez que esta novela [*El manuscrito de una madre*] aparezca en apretada síntesis, llevará a su costado el nombre de Abigail. De ese modo, según la voluntad de Sembrando Flores, se establecerá un todo narrativo sin solución con su madre la lectora obligada.(17, nota al pie, énfasis mío)

En el último capítulo de la novela –“De un reencuentro con Marianna”-- Fiorella toma noticia de la muerte de su madre ocurrida tiempo atrás⁹³ y en “la cita siniestra con Marianna” (331) encuentra también su propia muerte provocada, como ya se ha dicho, por un accidente de tránsito⁹⁴. La ubicuidad de la voz narrativa permite que Sembrando Flores aluda a su propia muerte en una carta dirigida al médico que la atiende: “Y ya no supe nada más de mí, Dr. Nessi, gracias por todo” (337).

⁹² Es evidente la semejanza fonética entre el apellido de la compiladora (von Scherrer) y el de Schreber.

⁹³ “Y ella pensó, ya desde afuera del tren macabro volcado con su cuerpo junto a un monumento, en lo rápido que había pasado el tiempo de los años sin Marianna” (330-331). “Y entonces ella supo por primera vez, luego de aquellos años, que Marianna había muerto, [...]. El ciclo había terminado allí, quién diría que ella acababa de atravesar el mundo en su última vez hacia los desiertos, sin coordenadas para el reencuentro, del nunca jamás”. (333)

⁹⁴ Las circunstancias de su muerte son explicadas por Victoria von Scherrer en el epílogo: “Con la muerte de Sembrando Flores de Médicis, producida por causas ajenas al Quilotórax, un inicuo accidente automovilístico a exceso de velocidad carretera, entré en posesión de los Cuadernos, las novelas góticas que leía por puro espíritu rebelde hacia las nuevas corrientes formales ya en vías, según ella, de dogmatización, y las versiones orales en primera persona de las que nunca se sabrá si fueron realidad o fabulación y mejor que así quede.” (343-344)

Aunque Victoria parece ser la voz narradora que recompone estos fragmentos, no por eso queda fuera de la narración sino que ella misma a su vez “es” narrada por otras voces: “Terminó de leer y volviendo a mirar alternativamente a los dos ángeles Sembrando Flores oyó que el humano le decía: Es que yo me llamo Victoria, Victoria von Scherrer” (311)⁹⁵. También ella, entonces, es construida desde esa narración que no reconoce un adentro y un afuera. En este sentido, Susana Zanetti emplea en su análisis la imagen de la cinta de Moebius⁹⁶:

Mientras se la somete en un sanatorio a crueles investigaciones y tratamientos para estudiar su sintomatología, diagnosticar y curar su extraña enfermedad, Sembrando Flores se refugia en este diálogo abierto, que convoca numerosas voces, en las cuales las acciones de la lectura y de la escritura se fusionan infinitamente sin haz ni envés, como una cinta de Moebius en una apuesta, quizás la única de la novela, a las posibilidades de creación. (51)

En el capítulo 3, al referirme a Lispector, hice mención de cierta matriz narrativa femenina que nos remite a Scherezada y que reaparece en esta novela de Somers, y se conecta además con su estructura laberíntica y su continuidad narrativa a lo Moebius, que, como ya he dicho en el capítulo 3, permite marcar esas entradas y salidas de lo Real a lo Simbólico, revelando los límites ilusorios de estos niveles. Esa continuidad es la que se advierte también en la relación entre lectura y escritura.

Rómulo Cosse destaca un aspecto relevante de SLEEM: “Aquí en el mismo continuum narrativo, en el relato de la misma e ininterrumpida secuencia, la visión cambia y los locutores se

⁹⁵ Victoria nos cuenta también de su antepasado nazi, lo cual despierta la mordacidad de Fiorella que deja de verla como un ángel: “--Mi abuelo, que era ario puro y nacional-socialista, quiso que me pusieran este nombre en plena década del ‘50, cuando ya todo había acabado tan mal por desgracia. //—“Y yo guardo unos documentos secretos que algún día tendrás que ver, Walkiria camisa parda, y por ellos sabrás qué es lo que se salva cuando alguien tira un cabo a un moribundo como lo has hecho tú, si una vida o sus archivos confidenciales...”(311)

⁹⁶ Zanetti vuelve sobre esta idea del principio de Moebius en otro artículo suyo (“La dorada garra de la lectura”, p. 459). Dicho sea de paso, la topología psicoanalítica que Jacques Lacan plantea en una conferencia suya de 1966, a partir de la relación entre distintos objetos topológicos (cinta de Moebius, botella de Klein, etc.) y la estructura de las enfermedades mentales es duramente criticada por Alan Sokal y Jean Bricmont en *Imposturas intelectuales*.

alternan” (210). Al respecto, Zanetti señala que “[c]omo Victoria o Sembrando Flores, quienes leen, escuchan leer y/o escriben cambian con frecuencia de rol en la novela, asumiendo funciones narrativas dobles y hasta triples” (463).

La novela concluye con referencias al poder, la lepra y la alquimia del oro, y se abre con una reflexión sobre el tiempo⁹⁷, “No habrá nada tan difícil y comprometido que [sic] hablar de un valor llamado tiempo, y más cuando la filosofía se mete al medio”(11). En el epílogo se menciona *El ser y el tiempo* de Martín Heidegger como el último libro de cabecera⁹⁸ de la Médicis (Sembrando Flores, Fiorella, etc.). Por lo demás, esa lectura se alterna con la del folletín *El manuscrito de una madre*, en un juego intertextual que recorre toda la novela del principio al fin. Susana Zanetti plantea los ejes temporales de la novela en estos términos:

[...] alegóricamente la novela se ubica en una prehistoria aún no superada⁹⁹, por la repetición de utopías ilusorias y represión, aunque se desarrolla en un tiempo fechado, entre principios de siglo y el golpe de estado en Uruguay de 1973. La datación da preferencia a acontecimientos represivos de movimientos libertarios de Barcelona, Buenos Aires y Montevideo, especialmente a los anarco-sindicales.

La pluralidad de historias relatadas irradian desde la de Fiorella, centrada en su novela familiar, que se expande por fragmentos de

⁹⁷ Así es que dice: “[...] el tiempo parecía no contar y entonces para qué andar ahorrándolo, desde los comienzos de aquella extraña enfermedad, la mujer, que rechazaba con energía los medicamentos, pedía con furor largas novelas. Un ángel o algo parecido se las alcanzaba (11) No habrá nada tan difícil y comprometido que [sic] hablar de un valor llamado tiempo, y más cuando la filosofía se mete al medio. El del principio de esta historia era sólo un tiempo de diccionario de la lengua, duración de las cosas sometidas a mudanza. Sólo que había sufrido esa pequeña contingencia que siempre va a complicar los casos más simples: parecía haber coagulado como sangre o leche, por lo cual ya no era lo que transcurre, sino lo que permanece tanto sin gastarse en sí mismo como sin hacer perder atributos a lo temporalizado” (11).

⁹⁸ Se refiere en particular al tema de “El temor como modo de encontrarse” [...] “y lo que allí está escrito no es material folletinesco, sino el más frío y ópticamente delicado análisis del temor que pueda acometerse: “aquello que se teme, el temor, y aquello por lo que se teme”. Y que realmente fuera ese el libro de cabecera, en tanto la querella del Conde de la Fe y el General Lostan solo un divertimento para escapar a ‘aquello que se teme’, puedo demostrarlo” [...] (345)

⁹⁹ Kantaris destaca la dimensión prehistórica del tratamiento médico occidental, y sus puntos de contacto con la alquimia, la magia, lo ritual, incluyendo la figura de Paracelsus. Dentro de ese marco, se aprecia la forma humanoide de la raíz de mandrágora, tal como aparece en SLEEM.

la infancia y adolescencia, rememorados desde un presente adulto ensombrecido totalmente por la enfermedad y anunciado desde un hoy de asesinato y ruina: “Por aquí en la ciudad hace ya tiempo ha empezado la danza de los decapitados, secuestrados, saqueados, volados, incendiados, amenazados, y no creas que vayan ustedes a escapar en el campo pues lo deben tener en la reserva” (p. 291)](Zanetti 459)

La novela plantea una relación entre cuerpo y literatura en contrapunto con las ciencias médicas. Zanetti propone leer SLEEM como parodia de una tradición de la novela moderna centrada en la enfermedad pulmonar --*La dama de las camelias, La montaña mágica*-- (“Literatura y enfermedad”). En otro artículo analiza cómo el personaje de Sembrando Flores se refugia en la lectura y la escritura “mientras se la somete a crueles tratamientos y a operaciones en estrecha relación simbólica con la creación literaria” (“La dorada garra de la lectura” 454). Por ejemplo:

El médico era joven y bien parecido, y mostrarle su cuerpo semidesnudo le pareció un tanto pecaminoso. Pero bendita era tecnetrónica [sic]: el aparato cuyo brazo con ojos paseaba sobre sus hígados inventariándolo todo era estúpidamente manso, y cuando bajó de allí lo miró con simpatía. [...]

- Este monstruo gamma o como se le llame se parece a un amigo mío que siempre se las arregla para saberlo todo de los demás, aunque sin arrancarle pedazos como en la biopsia. Pero al final viene a ser lo mismo, pedazos. Y yo escribo luego en un cuaderno lo que él dice como usted lo está haciendo en esas notas, y al final el cuaderno apesta.

El hombre fue tan sociable como para preguntar con cierta timidez de qué clase era el inventario negro. Ella estaba locuaz, el esperar sufrimiento y no haberlo tenido era un regalo no siempre adjudicable al maltrecho cuerpo.

-Se imaginará que para que huela tan mal debe comprender a una capa en descomposición llamada literatura, ¿la conoce usted? (énfasis mío 29-30)

Si la literatura constituye “una capa en descomposición”, algo que huele muy mal (SLEEM 30)¹⁰⁰, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* es, entre muchas otras cosas, también un “Tratado de composición”, según lo explica Victoria von Scherrer en el epílogo:

Mucho de lo anotado por Sembrando Flores, o por mí cuando escribía al dictado o recreando de memoria lo oído, no tuvo entrada en este libro. Integraba la mayor parte de las veces una especie de filosofía de la composición de la que quizá la autora de la crónica del Quilotórax (y algo más) no fuera consciente mientras elaboraba sin reposo sus esquemas (344)

Kantaris destaca la multiplicidad de prácticas significantes. En la novela se plantea incluso una proximidad entre la farmacopea, la alquimia y la literatura. Dice Victoria von Scherrer:

En sus Cuadernos, Sembrando Flores intentó la cruza de tres cepas alternadas: los libros de Pedro Irigoitia con los de Esculapio, los de Esculapio con los de Abigail; los de Abigail con los de Pedro. Los resultados serían exclusividades de su farmacopea, si se tiene en cuenta que los libros de Pedro sobrevivientes de la catástrofe fueran utilizados como herbarios desde la Casa de la Colina. (73, nota al pie de V. von Sch.)

En este sentido, los libros están cerca del reino vegetal y se convierten entonces en materia orgánica: “los libros estaban vivos, eran cosas que palpitan, y por lo tanto tenían sus funciones, desde el respirar al dormir” (76). Zanetti señala también lo que sería la antigua sacralización del libro usado para guardar objetos, cosas de valor (462-463, n. 12), lo que a veces lo convierte en materia corruptible, cuando sus páginas se pudren, por ejemplo, cuando la niña Sembrando / Fiorella guarda entre ellas hojas de diversas plantas. El acto de lectura, implica también una experiencia de contacto físico con el libro, cuyas páginas pueden humedecerse con lágrimas,

¹⁰⁰ Son recurrentes las imágenes olfativas referidas a la literatura. Al descartar las novelas modernas de la “última horneada” se dice que Sembrando Flores las “olfateaba y ojeaba con desánimo” (12). Sobre algunos autores: “Alguien habló una vez del perfume de cada autor, aunque olvidara el mal olor de otros y la desgracia inodora de tantos” (42). “Y bien: todo esto que has leído [...] se llama lugares comunes en algo, una especie de almácigo pútrido cultivado con esmero, y yo también lo hago de vez en cuando, bajo el nombre de literatura.” (291)

como se le revela a la misma niña mientras observa a Miravalles, un amigo de la familia, en una escena que para ella constituye una especie de revelación o rito iniciático:

Miravalles abrió entonces el libro a escasa luz, buscó algo, pareció encontrarlo y se sumergió allí en una operación impenetrable. [...]

Y fue entonces cuando sucedió lo que ella recordará siempre, el río caliente del llanto, la vergüenza de saberse licuado sobre un libro, la impotencia para darse coraje, el infinito abalanzándose sobre un pequeño punto llamado hombre. Aquello marcó para la criatura una especie de inauguración de la tristeza sobre la tierra, su amigo estaba sencillamente llorando por algo, algo quizás más grande que él saliéndose del limitado cuerpo. [...] El hombre besó la página mojada por sus lágrimas, miró a Fiorella como Cantaclaro [el gato], sin dejarse descifrar, y fue a colocar el libro junto a los otros. (74-75)

En SLEEM están en juego cierta idea de literatura y de valor estético. Cuando Sembrando Flores muere en un accidente automovilístico, Victoria von Scherrer entra en posesión de sus “Cuadernos, las novelas góticas que [Sembrando Flores] leía por puro espíritu rebelde hacia las nuevas corrientes formales ya en vías, según ella, de dogmatización, y las versiones orales en primera persona de las que nunca se sabrá si fueron realidad o fabulación, y mejor que así quede” (343-44). Ya en el primer capítulo de SLEEM, Sembrando descarta la lectura de otras novelas “modernas, combativas, de singular estructura [...] y casi todas con los problemas del mundo entre cubierta y cubierta” (11-12). Y en una reacción física que es leída como síntoma de su enfermedad reclama la lectura del folletín: “De modo que no hacía fiebre, dijo la nurse, sus dichos no eran producto de delirio, y habría que buscarle un ejemplar de aquellas novelas que quizá fuera lo último que leyese en la vida según andaban las cosas”(13). En ese contrapunto entre literatura y enfermedad y en ese lugar de la madre como “lectora obligada” comienza a perfilarse una clave de lectura¹⁰¹:

¹⁰¹ Sembrando Flores sospecha que las raíces de su enfermedad tienen alguna conexión orgánica con la escena de instrucción de la lectora obligada: “Las novelas de Abigail traspasadas a las memorias del feto por la sangre de la madre habían tenido tanta gravitación en sus fuerzas creativas como cualquier sustancia específica, allí radicaba

Su corazón, que en esos días había dado en querer escapársele del cuerpo, [...] no le permitía leer aquellos libros de la última horneada, los cuales se iban amontonando y quedaban para un hipotético después que a ella misma le sonaba a hueco. La solución se dio cuando, luego de un desvanecimiento al pretender incorporarse y bajar de la cama en el aséptico sanatorio, dijo cierta noche como saliendo de una visión metafísica: Ya sé lo que quiero, mi madre hablaba de las novelas de un tal Pérez Escrich como quien citase la Biblia o el Talmud. Ella había tenido que leérselas siendo niña a una vieja maníaca que se las conocía de memoria y no perdonaba capítulos salteados. Ahí debe radicar también la causa de esta dolencia. Mucho antes de yo nacer, aquel desgraciado oficio se la habrá hecho contraer, aunque levemente, y luego yo la recibiría en pleno por pura perversidad de la genética.
(13)

Zanetti señala varias coincidencias entre Abigail y Fiorella y destaca lo siguiente: “Pero este vínculo alcanza mayor envergadura en el hecho de que Abigail irá pautando con su nombre el ingreso a la lectura del folletín, cuya historia se va alternando hasta el final de la novela con la de Sembrando Flores” (460-61). Para Zanetti, el folletín es lo único que se mantiene como clave para leer la novela desde la cual se narra la experiencia de lectura de Sembrando.

todo” (SLEEM 228). Siguiendo a Derrida, Kantaris analiza cómo la escena de lectura deviene en escena de contagio y examina la relación ambigua entre contagio y cura que sugiere el *pharmakon*, en este caso, la *mandrágora* (SLEEM 12, 20; Kantaris 101).

CONCLUSIONES

Para mi lectura de los textos de María Luisa Bombal, Norah Lange, Clarice Lispector y Armonía Somers, he recorrido varias líneas teóricas y críticas en busca de conexiones que me proporcionaran un marco apropiado para el estudio de su producción narrativa y de sus oscilaciones con respecto a ciertas claves estéticas impulsadas por la vanguardia como agencia hegemónica de la modernidad. Si bien con características propias, en las narrativas de cada una de ellas, la valoración del arte experimental impulsada por la vanguardia estética no excluye la incorporación de lo melodramático.

En el caso de Lange y Bombal, esa búsqueda estética se da condicionada por políticas culturales propias de una recepción crítica normativa que intenta encauzar cualquier desvío de lo convencionalmente aceptable para una escritura firmada por mujer. Lo que inicialmente contribuyó a la valoración de sus innovaciones formales por parte de la crítica fue el hecho de que no contravinieran convenciones sociales de género (*gender*) a nivel temático lo que, por otra parte, también contribuyó a aislarlas dado que se convierten en rarezas sólo por ser mujeres y escribir como escriben. Más tarde, desde una perspectiva crítica de los estereotipos femeninos y masculinos se cuestionará su aparente complacencia con los mismos. Sin embargo, lo que progresivamente empieza a discutirse es el valor de ese gesto mimético hacia las convenciones y la recepción que pueda hacerse del mismo.

En el caso de Lispector y de Somers, la búsqueda estética ya aparece tematizada y el texto es, de algún modo, su puesta en escena, de modo tal que, ya no resulta tan obvio hablar de oscilaciones porque lo percibido como centro tiende precisamente a descentrarse. En la exploración de las posibilidades expresivas del lenguaje como proceso de significación, se percibe la fractura del concepto de mimesis como representación, particularmente en el caso de Lispector, para quien el lenguaje es “trayecto” o “esfuerzo humano”.

Al plantearme estas oscilaciones he examinado dislocaciones y cambios en los códigos estéticos que llevan a cuestionar el binarismo alta/baja cultura, en tanto es posible revisar los presupuestos ideológicos de una autorreflexividad del “buen gusto” y de una subjetividad descorporeizada que constituye el modelo dominante y remite a un orden simbólico cuyo soporte material es la mujer.

En tal sentido, la literatura se constituye en vía de acceso para explorar una subjetividad burguesa en crisis y su modo de percibirse en una textualidad autoconsciente. Y es en torno al valor estético que las diversas textualidades se constituyen en géneros discursivos a los que se traslada la jerarquía del género sexual.

En la narrativa de estas cuatro autoras, he analizado sus diversas formas de “anclaje” en un orden simbólico que inscribe lo masculino como una universalidad incorpórea y, en su reverso, lo femenino se construye como una corporalidad negada. En esa constitución del falo, el cuerpo masculino se pierde como particularidad al trascenderse a sí mismo, y el cuerpo real sólo se percibe como mujer, mediador u obstáculo. En ese “anclaje” en un orden simbólico que las expulsa, la escritura de las autoras se inscribe desde otra temporalidad que resignifica lo humano recuperando su materialidad en la particularidad de los cuerpos, en su vulnerabilidad, en su limitada temporalidad, en lo que tienen de narrable.

En líneas generales, y dentro del marco teórico previamente esbozado, puede plantearse que la diferencia sexual ha operado como catalizador de ciertas contradicciones propias de la modernidad, las que parecen encontrar en la estética el ámbito propicio para manifestarse. En tal sentido, ya no se trata de “probar” la existencia de una determinada escritura femenina para caer en algún tipo de esencialismo, ni de negar lisa y llanamente su existencia sólo para evitar un doble estándar en la recepción crítica, pero tampoco de afirmarla en forma paragógica, hasta su indiferenciación. En otras palabras, para explicar esa tensión entre género y valor estético no alcanza con referirnos al universal “hombre” ni a “la muerte del sujeto”.

Por eso, más que plantearme una escritura y/o literatura femenina como especificidad, como forma definible, he intentado explorar diversas vías de resignificación de ese orden simbólico patriarcal que divide a la mujer en el tiempo coagulado de la prehistoria, al que alude Somers. En esa mujer, cuya cabeza es separada del cuerpo para volver a ser colocada al revés y mal cosida, la sutura hace explícita su escisión en el lenguaje. Así lo hace también la G.H. creada por Lispector cuando se enuncia a sí misma como “Eu, o Homem” o se traviste como autora enmascarada en un narrador masculino. En el caso de Lange y Bombal, la escisión resulta menos ostensible y se resuelve en el “yo-crisálida” que se refugia y se nutre en un imaginario propio o se enmascara en “lo femenino” como convención para neutralizar la audacia de optar por el oficio masculino de escribir, y “se angeliza” como la figura autoral de Lange, cuya prosa poco convencional se evapora de los catálogos.

En tal sentido, las oscilaciones estéticas dejan entrever distintos fenómenos que podrían sintetizarse así: de qué manera la inclusión de lo “femenino” como máscara acaba por desenmascarar los pactos con el lector y el melodrama se convierte en encrucijada estética; cómo una escritura comúnmente aceptada como “femenina” no necesariamente implica la huida de un

orden simbólico, sino su resignificación como narrativa, y cómo esa subjetividad descorporeizada y en crisis recupera cierta materialidad en tanto admite la incertidumbre de lo real y la fragilidad de lo humano, como se advierte en el tratamiento de lo fantástico que sigue Bombal, y que a su manera retoma Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, continuidad que ha sido poco estudiada. En las novelas de Bombal, y especialmente en *La amortajada*, la proximidad con lo sobrenatural se da al aceptar lo que tiene de natural el propio cuerpo, su vulnerabilidad, su siempre posible muerte. Lo fantástico aparece entonces problematizando esta división entre racional/irracional, y proyectándose de una racionalidad que acoge eso mismo que ha sido excluido como lo otro, lo extraño, lo siniestro. Si esa división entre sobrenatural y natural empieza a presentarse como innecesaria a partir de la secularización del arte, tampoco se trata necesariamente de asimilar esto a la experiencia surrealista. Más que de la oposición entre el realismo y lo fantástico, hablo de una desrealización de lo real, que se aprecia desde una perspectiva que considere la tensión entre género y estética. Esta problematización de lo fantástico, que nada tiene que ver con el neofantástico borgiano, dialoga con la tradición del siglo XIX que plantea lo fantástico en el terreno de lo irracional, del mismo modo que la mujer quedó fijada como lo irracional frente a un “racional” masculino. En tal sentido, estaríamos frente a una resignificación de lo racional en otros términos.

Aunque más no sea para establecer distancia, vale la pena mencionar a Borges, y no sólo porque su tratamiento de lo fantástico es completamente divergente del de Bombal. En mi análisis de *A Paixão Segundo G.H.*, al referirme a una matriz narrativa femenina cuya figura emblemática es Scherezada, retomé las valoraciones de Adriana Cavarero sobre el marco narrativo de *Las mil y una noches* cuando señala que el texto moderno borgiano pretende borrar la narración oral al exhibirse como totalidad, esto es como un texto que produce la ilusión de personajes que creen

estar vivos (en “El jardín de senderos que se bifurcan”). Nada más alejado de Lispector. En *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* reaparece esa matriz narrativa femenina en el continuum narrativo que se establece como escena de lectura en voz alta reconocible en una línea matrilineal que va de la madre-lectora obligada del mismo folletín que años más tarde retomará su hija, quien a su vez se reconoce narrada por alguna supuesta Scherezada. Por último, al examinar las inclusiones de lo melodramático como diferencia y margen estético de la vanguardia porteña, hice referencia a la idea de una cosmogonía melodramática que Borges despliega en “Una vindicación del falso Basilides” para oponerla a la de de Arlt. A diferencia de lo que postula Borges, en Arlt el lector y el autor quedan desenmascarados y este último ya no es un Dios que queda a salvo y absuelto del mundo creado. Lispector lleva esto mismo a un nivel mucho más elaborado es en su *A Hora da Estrela*.

Otro de mis ejes de análisis ha sido considerar la circulación de los textos seleccionados y la recepción de la “firma” de autora dentro del mercado cultural, prestando especial atención a las variaciones en la recepción crítica que, desde la institución literaria, legitima o no ciertos valores estéticos. Como se dijo en la introducción, la irrupción de las mujeres autoras en el mercado cultural traduce, en gran parte, las contradicciones propias de la producción artística dentro de la sociedad capitalista.

En la narrativa de estas cuatro autoras, sus formas de “anclaje” en ese orden simbólico enfrentan ineludiblemente las múltiples metáforas de género que recorren los textos de la modernidad. Por otra parte, lo paradójico es que, la situación de autonomía discursiva que alcanzan las mujeres resulta inseparable de la idea de modernidad, y cuando finalmente surgen las agencias que logran generar tales situaciones se produce la emergencia de otra temporalidad narrativa.

Como señala Rita Felski, la relación jerárquica constituida a partir del género sexual (*gender*) se traslada a los géneros discursivos (*genre*). En tal sentido, lo melodramático como diferencia y margen estético sigue un recorrido que vale la pena considerar: habría una parábola que va de la lectora obligada de folletines, pasando por la autora vanguardista a la cual le estaría vedado escribir melodramas, hasta la autora travestida de narrador masculino preocupado por sensibilizarse, lo que implica sus consiguientes centramientos y descentramientos, es decir, oscilaciones con respecto a los valores estéticos impulsados por la vanguardia constituida en agencia hegemónica de la modernidad. Como veremos, el melodrama acompaña este doble desenmascaramiento genérico de la subjetividad burguesa, cuestionada y en crisis.

Por otra parte, en esa búsqueda radical de una subjetividad femenina, de un “yo” cuyo imaginario inunda lo real transformándolo, irrumpe una escritura que incorpora el exceso y el desecho de lo convencionalmente aceptado como literario. Desde ese lugar de enunciación que admite las diferencias encuentran cabida otros valores relegados y hay una resistencia a las sobredeterminaciones impuestas desde el orden simbólico.

En esas paradojas de una subjetividad burguesa en crisis y su inscripción en el lenguaje, el aporte del psicoanálisis no debería subestimarse, particularmente en su dimensión descriptiva de un malestar en la cultura, y sin que su valor como herramienta cultural desestime el aporte de la dimensión clínica por las proyecciones que ese malestar alcanza en las mujeres. En mi estudio, he explorado diversas valoraciones con respecto a su inscripción en un orden simbólico que las expulsa, como lo femenino ahistórico, como el imaginario preedípico. En tal sentido, un trabajo que aún resta por hacerse es el de considerar los puntos de contacto entre esa estetización de la mujer dentro del contexto de vanguardias y la división de la mujer propugnada por el psicoanálisis clásico (Freud, Lacan) en su feminización de la histeria. El incremento de notas al

pie que se advierte en los capítulos 3 y 4 intenta reponer ese entramado teórico y crítico cuyas proyecciones, aunque difíciles de delimitar por el momento, generan nuevos espacios de reflexión y amplían el horizonte teórico.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdala Júnior, Benjamin y Samira Youssef Campedelli. "Vozes da Crítica" *A Paixão segundo G.H.* Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. 196-206.
- Agosín, Marjorie. "La mujer desnuda o el viaje decapitado: un texto de Armonía Somers". *Revista Interamericana de Bibliografía / Interamerican Review of Bibliography*. 42.4 (1992): 585-89.
- , *Las hacedoras. Mujer, imagen, escritura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993.
- , *Literatura fantástica del Cono Sur: Las Mujeres*. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1992.
- , *Silencio e imaginación. (Metáforas de la escritura femenina)*. México: Katún, 1986.
- , *Las desterradas del paraíso. Protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. New Jersey: Mont Clair, 1983.
- A Hora da Estrela*. Suzana Amaral, directora. Raiz Produções Cinematográficas, Kino International Corp. 1987.
- Allen, Paula Smith. *Metamorphosis and the Emergence of the Feminine. A Motif of "Difference" in Women's Writing*. New York: Peter Lang, 1999.
- Alonso, Amado. "Aparición de una novelista" [1936]. *La última niebla* de María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Orbe, 1969. 7-34.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Araújo, Helena. *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Arlt, Roberto. *El amor brujo* [1933]. Buenos Aires: Compañía Gral. Fabril Editora, 1972.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 38/ 80 (1972): 391-403.
- Bataille, Georges. *Eroticism*. Mary Dalwood, trad. New York: M. Boyars, 1987.
- Batella Gotlib, Nadia. *Clarice. Uma Vida que se Conta*. São Paulo: São Paulo Editora, 1995.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Pablo Palant, traductor. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1984.
- Benedetti, Mario. "Armonía Somers y el carácter obscuro del mundo". *Literatura uruguaya Siglo XX*. Montevideo: Seix Barral, 1997. 266-69.
- Benjamin, Walter. "Dream Kitsch. Gloss on Surrealism." *Selected Writings*, vol. 2. The Bknap Press of Harvard UP: 1999. 3-5.
- Bèssiere, Irène. *Le récit fantastique (La poétique de l'incertain)*. París: Larousse, 1974.

- , "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" [*Le récit fantastique*, Cap. 1] David Roas trad. *Teorías de lo fantástico*. David Roas, comp. Madrid: Arco/Libros, 2001. 83-104.
- Bianco, José. "Sobre María Luisa Bombal". *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Biron, Rebeca E. "Armonía Somers' 'El despojo': Masculine Subjectivity and Fantasies of Domination." *Latin American Literary Review* 21/42 (1993): 7-20.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Realidad y estilo en Juan Rulfo" [1955]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 88-116.
- Blixen, Carina. "Armonía Somers: fantasía, mito y escritura" *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Ed. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996. 191-211.
- Bombal, María Luisa. *Obras Completas*. Lucía Guerra, comp. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- , *House of Mist & The Shrouded Woman*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Borelli, Olga. "Liminar: A Difícil Definição". *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. xx-xxiii
- Borges, Jorge Luis. "Palabras preliminares" [1982]. *Obras completas*. María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 51.
- , *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- , "Prólogo" [1940]. *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1989. 43-45.
- , *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Olivetti Argentina, 1967.
- , "La amortajada". *Sur* 8/47 (1938): 80-81.
- , "Hombre de la esquina rosada" (1932). *Historia universal de la infamia*. [1935]. Buenos Aires: Emecé, 1954. 93-107.
- , "El arte narrativo y la magia"[1932]. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1976. 71-79.
- , "Una vindicación del falso Basilides" (1931) *Discusión*. [1932] Bs. As.: Emecé, 1957. 61-66.
- , Prólogo. *La calle de la tarde* de Norah Lange. Buenos Aires: Samet, 1925.
- Braidotti, Rosi. Foreword. *In Spite of Plato*, Adriana Cavarero. New York: Routledge, 1995. vii-xix.
- , "Modeli di dissonanza: donne e/in filosofia". *Le donne e i segni*. Urbino: Il lavoro editoriale, 1985.
- Brennan, Teresa, ed. *Between Feminism and Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1989.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination* [1976]. New Haven & London: Yale UP, 1995.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of the Identity*. New York & London: Routledge, 1990.
- Calvino, Italo. "La literatura fantástica y las letras italianas". *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 37-56.
- Campos, Haroldo de. "Miramar na mira". Andrade, Oswald de, *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1964. 9-46.
- Candido, Antonio. "No raiar de Clarice Lispector"[1943]. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. 125-131.
- , "Liminar". *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. xvii-xix.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

- Castillo, Debra Ann. *Talking back: toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Catelli, Nora. "Teoría feminista y experiencia literaria". *Punto de vista* 71 (Buenos Aires 2001): 32-35.
- Catena, Elena. Introducción a *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Poesías y epistolarios de amor y amistad*. Madrid: Castalia, 1989.
- Cavarero, Adriana. *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*. Serena Anderlini D'Onofrio y Aine O'Healy, trad. New York: Routledge, 1995.
- , "Thinking Difference". *Symposium* 49/2 (1995): 120-30.
- , *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Paul A. Kottman, trad. Londres, New York: Routledge, 2000.
- Chabot, C. Barry. *Freud on Schreber. Psychoanalytic Theory and the Critical Act*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1982.
- Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated, and introduced by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- , "La Hora de Clarice Lispector". *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995. 155-99.
- , *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. de Ana María Moix. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- , "The Laugh of the Medusa". Keith Cohen, Paula Cohen, trad. *Signs* 1/4 (Summer 1976): 875-93.
- Conley, Verena Andermatt. "Introduction." *Reading with Clarice Lispector*. Hélène Cixous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. vii-xviii.
- Cosse, Rómulo, coordinador. *Armonía Somers. Papeles críticos*. Montevideo: Librería Rinardi y Risso, 1990.
- , "De *La mujer desnuda* a *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* o el monstruoso esplendor del relato." *Armonía Somers. Papeles críticos*. Montevideo: Librería Rinardi y Risso, 1990. 197-221.
- , "Armonía Somers: monstruosidad y esplendor". *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*. Uruguay: Monte Sexto, 1989. 49-66.
- Costa Lima, Luís. "A mística. Ao revés de Clarice Lispector". *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. 328-41.
- Curi, Simone. *A Escritura Nômade em Clarice Lispector*. Chapelcô: Argos, 2001.
- Dehennim, Elsa. *Del realismo español al fantástico americano. Estudios de narratología*. Genève: Librairie Droz, 1996.
- Demitrópulos, Libertad. "La 'escritura femenina'". *Feminaria* 10/20 (Buenos Aires, 1997): 70.
- Dinnage, Rosemary. "Introduction". *Memoirs of my Nervous Illness*. Daniel Paul Schreber. New York: Review Books, 2000. xi-xxiv.
- Doll, Ramón. "Literatura femenina: *Voz de la vida*, de Norah Lange. *Nosotros* 22/61 (julio 1928) 230: 87-94.
- Eagleton, Terry. *Ideology of Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1990.
- Felski, Rita. *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: New York UP, 2000.
- , *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard UP, 1995.

- , "Against Feminist Aesthetics." *Beyond Feminist Aesthetics, Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard UP, 1989. 19-50.
- Fernández, Magali. *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Fitz, Earl E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- , *Clarice Lispector*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Frankl Sperber, Suzi. "Jovem com ferrugem" en *Os Pobres na Literatura Brasileira*. R. Schwarz, organizador. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 154-164.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel. Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1963.
- Freud, Sigmund. "Psychoanalytic Notes upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides) (1911)." *Three Case Histories*. New York: Collier Books, 1963, 1993. 83-160.
- , *Delusion and Dreams in Jensen's 'Gradiva' (1906-1908). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 9. James Strachey, trad. Londres: The Hogarth Press Ltd., 1959.
- , "The Uncanny." (1919). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 17. James Strachey, trad. Londres: The Hogarth Press Ltd., 1959. 217-56.
- Gálvez, Manuel. *Historia de arrabal* [1922] Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Gálvez-Breton, Mara. "Post-feminist Discourse in Clarice Lispector's *The Hour of the Star*". *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Lucía Guerra Cunningham, ed. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1990. 63-78.
- Garfield, Evelyn Picon. "Armonía Somers". *Women's Voices from Latin America. Interviews with Six Contemporary Authors*. Detroit: Wayne State UP, 1985. 29-51.
- Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- , *Espacios ausentes del boom: Garro, Gorodischer, Somers*. Tesis de maestría. Universidad de Florida: 1988.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale UP, 1979.
- Girondo, Oliverio. *Obra* [1968]. Buenos Aires: Losada, 1993.
- Goic, Cedomil. *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Atlanta, GA: Rodopi, 1992.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ensayo sobre lo cursi* [1934]. Madrid: Moreno-Ávila Editores, 1988.
- González, Juan B. "Crónica." *Nosotros*. 2da. Época. 28/81 (1934) 296-297: 112-14.
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega, editoras. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984.
- Gotlib, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Atica, 1995.
- Guerra, Lucía. "Introducción". *Obras completas*. María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 7-49.
- , "Introduction: Rite of passage: Latin American Women Writers Today." *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Lucía Guerra, ed. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1990. 5-16.

- , "Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana." *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Hernán Vidal, editor. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 129-64.
- , *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Playor, 1980.
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography" [1956]. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. James Olney, ed. Princeton: Princeton UP, 1980. 28-48.
- Helena, Lúcia. *Nem Musa, Nem Medusa. Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.
- Heath, Stephen. "Joan Rivière and the Masquerade". *Formations of Fantasy*. Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan, eds. New York: Methuen, 1986. 45-61.
- Hidalgo, Alberto y otros. *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: Sociedad de publicaciones El Inca, 1926.
- Hyslop, Gabrielle. "Pixérécourt and the French melodrama debate: instructing boulevard theatre audiences". *Melodrama*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 61-89.
- Ibarra, Néstor. *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1929*. Buenos Aires: Imp. Vda. de Molinari e hijos, 1930.
- Illarregui, Gladys. "'Seco estudio de caballos' y otras lecciones de escritura de Clarice Lispector". *Feminaria* 13/24-25 (Buenos Aires, 2000): 60-64.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Gillian C. Gill, trad. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1985.
- Jackson, Rosie. "Lo 'oculto' de la cultura" [1981]. Gonzalo Pontón Gijón, trad. *Teorías de lo fantástico*. David Roas, comp. Madrid: Arco/Libros, 2001. 141-52.
- Jacobus, Mary. *First Things: The Maternal Imaginary in Literature, Art, and Psychoanalysis*. Londres: New Routledge, 1995.
- Jameson, Fredric. *Political Unconscious*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1981.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: The Viking Press, 1968.
- Kantaris, Elia Geoffrey. "Disseminating Psychoanalysis: Armonía Somers." *The Subversive Psyche: Contemporary Womens' Narrative from Argentina and Uruguay*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 82-132.
- Kostopulos-Cooperman, Celeste. *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*. Londres: Tamesis Books Ltd., 1988.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez, ed. New York: Columbia UP, 1980.
- Lacan, Jacques. *La ética del psicoanálisis [1959-1960]. El seminario de Jacques Lacan. Libro 7*. Texto establecido por Jacques Alain-Miller; Diana S. Rabinovich, trad. Paidós: Buenos Aires, 2000.
- , "The Signification of the Phallus." *Écrits. A Selection*. Alan Sheridan, trad. New York: W.W. Norton & Company, 1977. 281-91.
- Lamas, Marta (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Porrúa, 1996.
- Lange, Norah. *La calle de la tarde*. Buenos Aires: Samet, 1926.
- , *Los días y las noches*. Buenos Aires: Soc. de Publicaciones El Inca, 1926.
- , *Voz de la vida*. Buenos Aires: Proa, 1927.
- , *El rumbo de la rosa*. Buenos Aires: Proa, 1930.

- , *Cuarenta y cinco días y treinta marineros*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1933.
- , *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- , *Personas en la sala*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- , *Los dos retratos*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- , *Antes que mueran*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- , *Estimados congéneres*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- , *Obras completas*. Tomo I. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- La Voz de la Mujer. Periódico Comunista-Anárquico. 1896-1897*. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2002.
- Legaz, María Elena. *Escritoras en la sala (Norah Lange. Imagen y memoria)*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 1999.
- Lindstrom, Naomi. "Norah Lange, presencia desmonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina." *Crítica Hispánica* 5.2 (1983): 131-48.
- Lins, Alvaro. "A experiência incompleta: Clarice Lispector"[1944, 1946]. *Os mortos de sobrecasaca. Ensaio e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963. 186-93.
- Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G. H.* Edición crítica. Benedito Nunes, coordinador. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996.
- , *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1995.
- , "A Quinta História". *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Editora Siciliano, 1992. 99-103.
- , "Sobre o Conceito da Vanguarda". *Remate de Males* (Campinas, 1992) 12: 117-29.
- , *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- , "Literatura e Justiça". *Para Não Esquecer*. São Paulo: Editora Ática, 1979. 25.
- , "Entrevista" de J. Salgueiro, A. R. De Sant'Anna, M. Colasanti [1976]. *A Paixão segundo G. H.* Edición crítica. Benedito Nunes, coordinador. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. 300-07.
- , *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1974.
- , *Água Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- , "Atualidade do Ovo e da Galinha" [1970]. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. 313-24.
- , "O Ovo e a Galinha". *A Legião Estrangeira. Contos*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. 55-66.
- , *O Lustre*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.
- López-Luaces, Marta. *Ese extraño territorio: La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Lowe, Elizabeth. "Liberating the Rose: Clarice Lispector's *Água viva* [*The Stream of Life*] as a Political Statement." *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Lucía Guerra Cunningham, editor. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1990. 79-84.
- Lucas, Janet L. "Traversing the Fantasy: The Psychotic Cure." *Clinical Studies: International Journal of Psychoanalysis*. 4/2 (1999): 85-106.
- , *Disruption of Human Subjectivity: An Exploration of Language and Psychosis*. Tesis inédita. Toronto, Ontario: York University, 2003.
- Marcoux, J. Paul. "Guibert de Pixérécourt: the people's conscience". *Melodrama*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 47-59.

- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: The Beacon Press, 1955.
- Marechal, Leopoldo. "Victoria Ocampo y la literatura femenina." *Sur* 9/52 (1939): 66-70.
- , "Los días y las noches, por Norah Lange". *Martín Fierro* 3/36 (diciembre 1926) s/n.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*. Londres: Verso, 1989.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- , "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela feminista de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 51/132-3 (1985): 807-22.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt* [1965]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Mendes de Sousa, Carlos. "Pensar a língua: Clarice Lispector e a literatura brasileira" *Agulha. Revista de Cultura* (Fortaleza, São Paulo, 2002) 31. s/n. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag31lispector.htm>
- Méndez-Rodenas, Adriana. "Narcissus in Bloom. The Desiring Subject in Modern Latin American Narrative –María Luisa Bombal and Juan Rulfo". *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies, eds. New York: Oxford UP, 1996. 104-26.
- , "Tradition and Women's Writing: Toward a Poetics of Difference". *Engendering the World. Feminist Essays in Psychosexual Poetics*. Temma F. Berg, editor. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989. 29-50.
- Miguel, María Esther de. *Norah Lange*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- , "Norah Lange: entre el gineceo y el happening". *Mujeres y escritura*. Mempo Giardinelli, editor. Buenos Aires: Puro Cuento, 1989. 148-52.
- Miller, Nancy. "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic." *The Poetics of Gender*. Nancy Miller, ed. New York: Columbia UP, 1986. 270-95.
- , *The Heroine's Text*. New York: Columbia UP, 1980.
- , *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia UP, 1988.
- Milliet, Sérgio. *Diário Crítico de Sérgio Milliet* [1945]. Vol. 3. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981.
- Mitchell, Juliet. *Siblings. Sex and Violence*. Cambridge: Polity, 2003
- , *Mad Men and Medusas. Reclaiming Hysteria*. New York: Basic Books, 2000.
- , *Psychoanalysis and Feminism. A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*. [1974] New York: Penguin Books, 2000.
- Mizraje, María Gabriela. *Norah Lange. Infancia y sueños de walkiria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1995.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista [Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory]* Amaia Bárcena, trad. Madrid: Cátedra, 1988.
- Molloy, Sylvia. "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo". *Filología* 20.2 (1985): 279-93.
- , "Juego de recortes: Cuadernos de infancia de Norah Lange." *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 169-81.
- , "Introduction". *Women's Writing in Latin America. An Anthology*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1991. 107-24.

- , "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984.
- Morgan, Janice. "Subject to Subject/Voice to Voice: Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers" *Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers. Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. Eds. Janice Morgan and Colette T. Hall. New York-London: Garland Publishing, 1991.
- Motta Pessanha, José Américo. "Clarice Lispector: O itinerário da Paixão". *A Paixão segundo G.H. de Clarice Lispector*. Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. 313-27.
- Muschietti, Delfina. "Borges y Storni: la vanguardia en disputa" *Hispanamérica* 95 (2003): 21-44.
- , "Prólogo" a las *Obras Completas* de Alfonsina Storni. Tomo 1. Buenos Aires: Losada, 1999. 9-31.
- , "Mujeres: feminismo y literatura." *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina*. Vol. 7. David Viñas, director; Graciela Montaldo y colaboradores. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 129-60.
- , "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo". *Filología* 20.1 (1985): 153-69.
- Newman, Kathleen. "The Modernization of Femininity: Argentina 1916-1926". *Women, Culture, and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1990. 74-89.
- Nóbile, Beatriz de. *Palabras con Norah Lange. Reportaje y antología*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- Nunes, Benedito. "Introducción". *A Paixão segundo G. H. Clarice Lispector*. Edición crítica. Benedito Nunes, coordinador. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. xxiv-xxxiii
- , "Clarice Lispector ou o Naufrágio da Instrospeção" *Colóquio. Letras* 70 (Lisboa, 1982): 13-22.
- Ocampo, Victoria. "El proletariado de la mujer". *Sur* 7/33 (1937): 103-105.
- , "Cartas abiertas de José Bergamín a Victoria Ocampo". *Sur* 7/32 (1937): 67-74.
- , "La mujer y su expresión". Conferencia radiotelefónica al público de España y de la Argentina, publicada en *Sur* 5/11 (1935): 25-40.
- Olalquiaga, Celeste. *The Artificial Kingdom. A Treasury of the Kitsch Experience*. New York: Pantheon Books, 1998.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Entre él y ella: Juan Carlos Onetti y Armonía Somers desde sus cuentos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 23.46 (1997): 211-24.
- Olney, James. "Autobiography and the Cultural Moment: a Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction". *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. James Olney, ed. Princeton: 1980, Princeton UP. 3-27.
- Orbe, Juan. *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Ortega, Julio. "La novela de Juan Rulfo. Summa de arquetipos" [1969]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 76-87.
- Osorio, Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario latinoamericano". *Revista Iberoamericana*. 114-15 (1981): 227-54.

- Oyarzún, Kemy. "Edipo, autogestión y producción textual". *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Theory*. Hernán Vidal, editor. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions. Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Percas, Helena. "El ultramodernismo. Norah Lange y su escuela." *La poesía femenina argentina (1810-1950)*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1958. 485-556.
- Pérez de Medina, Elena. "Sobre Armonía Somers." *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik, comp. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1997. 27-35.
- Picón Garfield, Evelyn. *Women's Voices from Latin America. Interviews with Six Contemporary Authors*. Detroit: Wayne State UP, 1985.
- Pontieri, Regina Lúcia. *Clarice Lispector. Uma Poética do Olhar*. Granja Viana, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.
- Quiroga, Horacio. *Pasado amor* [1927 folletín; 1929 libro] en *Novelas completas*. Buenos Aires: Rafael Cedeño Editor, 1994.
- Rama, Ángel. "Prólogo". *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966. 7-12.
- , "Raros y malditos en la literatura uruguaya." *Marcha* 1319 (Montevideo, 1966): 30-31.
- , "La insólita literatura de Somers: La fascinación del horror". *Marcha* 1188 (Montevideo, 27 de diciembre de 1963): 30.
- Ramos Mejía, José. *Las multitudes argentinas. Estudio de psicología colectiva* [1910]. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1977.
- Ribeiro Da Costa Curi, Simone. *A Escritura Nômade em Clarice Lispector*. Chapelcô: Argos, 2001.
- Ribeiro de Oliveira, Solange. "A Paixão segundo G.H.: Uma leitura ideológica". *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. 342-49
- Rivera, Jorge B. "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*". *Medios de comunicación y cultura popular*, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, eds. Buenos Aires: Legasa, 1985. 181-96.
- Rivière, Joan. "Womanliness as a Masquerade" [1929] *Formations of Fantasy*. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan, editors. London & New York: Methuen, 1986. 35-44.
- Roas, David, comp. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Rocca, Pablo. *Horacio Quiroga, el escritor y el mito*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- Rodríguez-Luis, Julio. "Juan Rulfo: la mentalidad afectiva". *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*. Madrid: Fundamentos, 1984.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 42/94 (1976): 177-89.
- , "Onirismo, sexo y asco". *Marcha*. (Montevideo, 17 de julio de 1953).
- Rodríguez-Peralta, Phyllis. "María Luisa Bombal's Poetic Novels of Female Estrangement". *Revista de Estudios Hispánicos* 14/1 (Alabama 1980): 139-55.
- Rodríguez-Villamil, Ana María. *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- Róheim, Géza. *The Gates of the Dream*. New York: International Universities Press, 1952.

- Rojas, Margarita, Flora Ovaes y Sonia Mora. *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarborou, Alfonsina Storni*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.
- Roncador, Sônia. *Poéticas do Empobrecimento: a Escrita Derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Rose, Jacqueline y Juliet Mitchell, eds. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. Jacqueline Rose, trad. New York: Pantheon Books, 1985.
- , "Femininity and Its Discontents", *Feminist Review* 14, 1983.
- Rosen, Steven M. *Science, Paradox, and the Moebius Principle. The Evolution of a "Transcultural" Approach to Wholeness*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Rosman-Askot, Adriana E. "La mise en scène de la escritura: la obra narrativa de Norah Lange." *Monographic Review* 13 (1997): 286-97.
- , *Aspectos de la escritura femenina argentina: la obra narrativa de Norah Lange*. Tesis doctoral inédita. Princeton University, 1987.
- Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Claude Fell, coord. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996.
- Russotto, Márgara. *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1989.
- Sá, Olga de. "Paródia e metafísica". *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. 217-240.
- Sant'Anna, Affonso Romano de. "O ritual epifánico do texto". *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Edición crítica. Colección Archivos. Madrid: ALLCA / Ediciones UNESCO, 1996. 241-261.
- Santos, Lidia. *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Vervuert: Iberoamericana, 2001.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano. "Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro". *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- , *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- , "Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro". *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, eds. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983. 127-71.
- Sass, Louis A. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. New York: Basic Books, 1992.
- , *The Paradoxes of Delusion. Wittgenstein, Schreber, and the Schizophrenic Mind*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1994.
- Schatzman, Morton. *Soul Murder. Persecution in the Family*. New York: Random House, 1973.
- Schor, Naomi. "Dreaming Dissymmetry: Barthes, Foucault, and Sexual Difference." *Men in Feminism*. Alice Jardine, Paul Smith, eds. New York: Methuen, 1987. 98-110.
- Schreber, Daniel Paul. *Memoirs of my Nervous Illness*. Ida Macalpine, Richard A. Hunter, trad. New York: Review Books, 2000.

- Schwarz, Roberto. "A apresentação". *Os Pobres na Literatura Brasileira*. R. Schwarz, organizador. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 7-8.
- , "Perto do coração selvagem" [1959]. *A sereia e o desconfiado. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. 37-41.
- Scrimaglio, Marta. *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario, Argentina: Biblioteca Popular C. C. Vigil, 1974.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel; Brighton: Harvester, 1982.
- , "Women Writers and the Double Standard." *Woman in a Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*. Vivian Gornick y Barbara K. Moran, eds. New York: Basic Books, Inc. 1971. 32-43.
- Silva Santisteban, Rocío "¿Basta ser mujer para escribir como mujer?" *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. 111-26.
- Somers, Armonía. "Carta Abierta desde Somersville". *Revista Iberoamericana*. 48.160-61 (1992): 1155-1165.
- , *La mujer desnuda*. Montevideo: Arca, 1990.
- , *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- , "Postfacio" *Diez relatos y un epílogo*. Miguel Ángel Campodónico y otros autores. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1979.
- , *Todos los cuentos (1953-1967)*. Vol. 1-2. Montevideo: Arca, 1967.
- Sommers, Joseph. "A través de la ventana de la sepultura" [1970]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 141-66.
- Spivak, Gayatri Chakaravorty. "Displacement and the Discourse of Woman". *Displacement: Derrida and After*. Mark Dupnick, editor. Bloomington: Indiana UP, 1983. 169-95.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Torres Rioseco, Arturo. "El nuevo estilo en la novela". *Revista Iberoamericana* 3/5 (1941). 75-83.
- Valenzuela, Luisa. "The Other Face of the Phallus." *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literature of the U.S. and Spanish America*. Bell Gale Chevigny y Gari Laguardia, editores. New York: Cambridge UP, 1986. 242-48.
- Vidal, Hernán, editor. *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Theory*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.
- , *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*. Barcelona: Bosch, 1976.
- Vignale, Pedro Juan y César Tiempo, editores. *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Minerva, 1927.
- Violi, Patrizia. *El infinito singular*. José Luis Aja, Carmen Borra, Marina Caffaratto, trad. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Young, Robert, editor. *Untying the Text: a Post-structuralist Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Zanetti, Susana. "La dorada garra de la lectura en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers." *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Roland Spiller, editor. *Lateinamerika-Studien Band 36*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1995. 453-64.

---, "Literatura y enfermedad en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers." *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik, comp. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1997. 47-56.