

[Lenguajes del cuerpo

Poner el cuerpo / hacer semblante: algunas consideraciones en torno al autor (a) latinoamericana

Eleonora Cróquer Pedrón]

Las notas de este trabajo, aparecen al final del capítulo

I. Me gustaría recorrer un fenómeno de advenimiento cultu(r)al y subjetivo, en gran medida marcado por la posición de minoridad desde donde las jóvenes naciones de América Latina asumen su ingreso a lo moderno. Esto es: el advenimiento de las mujeres al espacio público de la producción (más o menos) literaria de esa “América” recién inaugurada que, en el marco de un sostenido anhelo de reconocimiento, reclama su lugar entre la(s) cultura(s) del mundo. O, más concretamente aún: el paradójico *instalarse* como “representantes” icono-textuales de cierto Ideal —“La Autor(a) latinoamericana”— de algunas “mujeres que escriben” entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, al interior de las máquinas culturales que las *producen y reproducen* en cuanto “suyas” —que como tales las “viven”, quiero decir, conmemoran y rememoran¹...

Sin duda reconocidas (aunque sean siempre “a reconsiderar” las razones por las cuales), y en mayor o menor medida víctimas de su propia decrepitud, cuando menos es así como se nos presentan hoy: reclamando atención desde esa cosa “queer” que atraviesa sus muy apuntalados y “amorosamente” compuestos *archivos tipo-álbum*... En principio: fotografías (unas más “estudiadas” que otras) de La Autor(a), junto a textos de su “propiedad” que tienden a confundir las fronteras entre el sujeto de la enunciación y el sujeto que en su interior se postula como posible (poemas líricos o “ficciones del Yo”). Pero, además: apariciones públicas de La Autor(a), en cuerpo-con-texto, envueltas en reseñas periodísticas de sus obras y acuses de recibo a “Ella” dirigidos (más o menos impactados); o episodios (a veces más y a veces menos reseñables) de la vida-

con-escritura de *La* Autor(a), subrayados por esos “Hombres de Letras” que insistieron en “descifrarlos”, y resguardados en un espacio más “blando”, quizá, que el de la “Historia” –estos archivos híbridos, armados “sobre la marcha” y articulados siempre por medio de la intervención de un tercero; estos archivos casi históricos, decía, se repiten hasta el cansancio en historias literarias, libros de divulgación, programas de educación media, novelas, películas y hasta sociodramas televisados... y en un tono entre nostálgico e institucional

Así, pues... las privilegiadas “Ella” a las que me refiero funcionan al mismo tiempo como “Objeto(s)” del deseo masculino del campo al que advienen (en tanto significantes, además, de un “femenino” supuesto y supuestamente “moderno”), y como “Sujeto(s)” (biográficos, históricos) de una palabra “propia”. Una palabra que podríamos pensar como desplegándose (con mayores o menores grados de ironía) desde ese “lugar Otro de enunciación” que Occidente ha puesto (a veces más y a veces menos pesadillezadamente) en boca de “*La* Mujer”. Esfinge, Posesa, Loca, Histórica... son variaciones, todas, de esa fascinante (Pan)Dora que porta un enigma “*quietantemente familiar*” (y “fatal”, por supuesto) al Hombre: el enigma de su sexo –*Ella también quiero*”, parecen manifestar estas “visiones parlantes” de *La* Mujer en el entre siglos latinoamericano, expuestas en la vitrina-paréntesis de su diferencia y dispuestas a pagar el precio por *estar ahí*... esas Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral o Teresa de la Parra, modernos *artefactos cultu(r)ales*, exhibidos y exhibiéndose en su *ambivalente posición de iconos de cierto star system cultural de La Nación*... o esas “Autor(a)s”, casi esquemáticamente baudelaireanas: a medias “Autor”, de una palabra “original”; a medias “(a)”, de *La* Mujer-que-escibe-como-Mujer-en-Latinoamérica (una versión de esa “*La* Mujer” que, afortunadamente para nosotras, no existe salvo en la fantasía masculina que sobre cuerpo de mujer se escribe)².

Mi presente intervención, en este sentido, gira (Lacan con Benjamin y viceversa) en torno a algunos problemas que traslucen de estos tan “afectados” archivos cultu(r)ales y del “acontecimiento” subjetivo que suponen. E, insisto: entre el diseño de un ángulo de visibilidad oblicuo y la exhibición de ciertos “hallazgos” bio-bibliográficos en extremo elocuentes cuando desensamblados y reintervenidos, se propone como un desplazamiento. Un desplazamiento alrededor y a través de ese *artefacto cultural* que denomino “*La* Autor(a) latinoamericana”; del carácter libidinal que lo impulsa –como “Imagen plena” o como “Fetiché”, estas “Ella” son en cual-

quier caso “Objetos” de admiración— y del espacio intersubjetivo que traza —estas “Ella” parecen hacer del *hacerse* la “Ella” su manera de participar³.

2. Una impresión se impone cuando hurgamos en los archivos de estas mujeres distinguidas como “La Autor(a) latinoamericana”. Me refiero a su funcionar confuso en el tejido referencial de la cultura (a medias personaje, a medias persona), y a la dinámica deseante que tal confusión señala. Pero, asimismo, al *intercambio de cuerpos por lugares* —ellas ponen el cuerpo, ellos otorgan los lugares— que parece producirse tanto en la dinámica escópica que anima la *investidura* de quienes ocupan esta “excepcional” posición en vida, como en el *devenir residual* que estigmatiza su pervivencia en esa suerte de “Museo de cera” del “Haber Patrio” en el que habitan “entrañables” después.

Confusión e intercambio, entonces... Sobre el cuerpo-con-texto de estas “Ella”, dispuesto a manera de espectáculo en la escena cultural de la “Nación moderna”, cristalizan deseos históricos más o menos privados (entre “ángel” y “demonio”, “Ella” se oferta a las demandas de su época). Y esos deseos históricos cristalizados tienden, en efecto, a fosilizarse con el tiempo. Así, las “rarezas” llamadas a ser La Autor(a) de aquella época (“Pitonisa”, “Monstruosa” o cualquier equivalente de fascinante Mujer-que-dice) siguen significando en su devenir Fetiche nacional posterior —esa significación pasa, por supuesto, por una cuestión de estilos: los que la propia máquina modela, desde el ángulo de sus “visiones” y los que privilegia a fines del recuerdo.

Ahora bien, si ciertamente resulta obvio apuntar que la misoginia latino-americana de entre siglos determina el reconocimiento público de estas “Mujer-que-dice”, toda vez que “a sus ojos” representan una seductora duplicidad —son “Autor(a)”, recordemos: signo de una cultura que parece encontrar en el espiar la privacidad del cuerpo femenino (sus deseos, sus humores) el territorio privilegiado para satisfacerse—... *confusión e in-*



tercambio, toca considerar también el hecho de que las propias autoras ensayan las *figuras* –poses-con-vozes– que pueden permitirles un espacio de intervención en ese mapa de diversidades (y contradicciones) estilísticas, sociales y de difusión que rige la experiencia de lo moderno desde la periferia. Coherentes con el “exhibicionismo” que se les “achaca”, en efecto, estas “Damas de (las) Letras” parecen actuar sus papeles a sabiendas (a veces más, a veces menos... aunque no necesariamente desde una lógica transparente) de la escena a la que corresponden. Ponen su cuerpo, pues: hacen semblante (ante el deseo de quienes otorgan los lugares) –después de todo, lo sabemos, no hay como dejarse ver para ser mirada.

Desde esta perspectiva, considero que las “Autor(a) latinoamericana” a las que me refiero son como espejos; elocuentes espejos de su presente que, por el carácter estructuralmente metonímico del sistema que los envuelve, envejecen con el tiempo. Por ello, rehacer las escenas de sus apariciones y reapariciones, rearticular el complejo montaje de imagen visual y texto escrito en el que viajan contenidas hacia el futuro, reconocer la leyenda que las reúne y significa, perseguir los caminos de su desgaste... son alternativas de experimentación. Pero sin olvidar, y esto es importante si lo que buscamos son “alternativas” (al regodeo nostálgico de trabajos más estrictamente institucionales, por ejemplo), que las mujeres que eligen “hacerse pasar por Ella” lo hacen en nombre de un deseo más o menos asumido de ingreso a esa escena “cultural” que no sólo conocen, sino de la que se quieren partícipes: *un deseo que “hace” para ser escuchado*⁴.

Excepcionales y entrañables...

*Un aparte en torno a los “casos” de Delmira Agustini
y Teresa de la Parra*

Pivada de toda sustancia real, la Dama funciona como un espejo hacia aquello que el sujeto proyecta de su ideal narcisista. En otras palabras –aquéllas de Christina Rossetti, cuyo soneto “En el estudio de un artista” habla de la relación de Dante Gabriel Rossetti con su Dama, Elizabeth Siddal–, la Dama aparece “no como es sino como llena su sueño”.

Slavoj Žižek.

El acoso de las fantasías

Con respecto a las cosas, la muñeca es, por una parte, infinitamente menos, porque es lejana e inasible [...] pero, por otra, quizá justamente por eso, es infinitamente más, porque es el objeto inagotable de nuestros deseos y de nuestras fantasías [...] La muñeca, a la vez ausente y presente, aparece entonces como el emblema –suspendido entre este mundo y el otro– del objeto que ha perdido su peso entre las “manos del mercader” y no se ha transformado aún entre las del ángel. De ahí su carácter inquietante [...] Pero de ahí también su aptitud para proporcionarnos informaciones sobre la esencia de la cosa convertida en objeto de deseo.

Giorgio Agamben

Estancias

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo diecinueve, la escoptofilia la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en las grandes paradas [...] se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los “cuadros vivos” (“tableaux vivants”), se exhiben mercaderías en los grandes almacenes [...] se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, prosas panorámicas. Hay exhibición y también hay exhibicionismo. La clasificación de la patología (“obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales”) data de 1866; la creación de la categoría individual, exhibicionista –categoría que marca el paso del acto al individuo– de 1880.

Sylvia Molloy

“Diagnósticos del fin de siglo”

A manera de ilustración... quiero sugerir alguna entrada posible a dos de estos artefactos “Autor(a)” del entre siglos latinoamericano: ¿a “enigmática” uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) y ¿a “rebelde” venezolana Teresa de la Parra (1889-1936); en esa compleja duplicidad que precisamente circunscribe el funcionamiento semiótico de su “obra” y ri-ge su tránsito del terreno histórico de la autoría literaria hacia el ámbito de la ficción nacional:

En el caso de Delmira, es el “enigma” lo que me interesa... La imagen-parlante de quien fuera La Poetisa del Novecientos Uruguayo se va deslizado: de su primera aparición en el semanario ilustrado *Rojo y Blanco* del 27 de septiembre de 1902, como “niña-promesa” de las “Letras nacionales”; a la última, asesinada a manos de su ex marido y amante, en las páginas rojas de la prensa nacional y continental... Allí, entonces, inscritas en el contundente soporte melodramático que estos extremos comportan, las sucesivas y todas estereotipadas poses-con-vozes de La Autora parecen amalgamarse en una suerte de “pastiche” que, como una Verónica, vela su “verdadera naturaleza”; ¿Quién era Ella?... es la pregunta en torno a la cual giran los retazos de la vida-escritura de Delmira Agustini; una pregunta en cuya respuesta trabajan por igual las “observaciones” de la crítica y las “suposiciones” de la ficción⁵.



No obstante, en lo que podríamos pensar como un ejercicio de desmantelamiento, es posible identificar un cierto sucederse entre estas amalgamadas “caracterizaciones” de Delmira, en gran medida sujeto a las oscilaciones del campo al que se ofertan...

En vida, “Ella” es etérea entre las páginas “frágiles” de un primer libro de “vestal” (*El libro blanco*, 1907); posesa, en la expresión de un deseo cada vez más explícitamente sexual (*Cantos de la mañana*, 1910); neurasténica, en el exceso histriónico de un apetito que insiste en indicar a gritos su voracidad (*Los cálices vacíos*, 1913; y los últimos poemas de un proyecto a medio hacer; *Los astros del abismo*). Y ese sucederse sugiere, cuando menos, la búsqueda de un estilo “propio”... Años después de su muerte y gracias al “descubrimiento” de los “baúles de la calle Sayazo”, Delmira deviene un híbrido entre “niñita” (es indicio la medio-lengua balbuceante de una supuesta correspondencia privada) y “artista” (prueba de ello son sus intercambios epistolares con sus “semejantes”) –dual (y tranquilizantemente maniquea, por ende) esta Delmira parece descono-

cer lo que las “otras” no dejan de manifestar: la propia deriva identitaria de quien quiere “parecer”, en definitiva y ante todo, “Autor(a)”.

Detengámonos, por ejemplo, en uno de los documentos más desatendidos del archivo Delmira; una carta publicada en la prensa montevideana, donde resulta evidente este deseo de “(a)parecer” Autor(a):

Señor Vicente A. Salaverri

Según su carta abierta de ayer, o yo dije del señor Sux más de lo que pensé, o lo defiende usted demasiado. Nunca supuse de su amigo intenciones criminales a mi respecto... *Felizmente no me ha atacado aún el delirio de las persecuciones...* Si repara usted con calma mi anterior epístola, verá que al yo decir “según el Sr. Sux se llegaron a inventar no sé con qué siniestras intenciones ciertas influencias” me refería a los inventores de “influencias” y no a su amigo. Al hablar del colega comedido y de la amarga fuente, no atacaba tampoco al Sr. Sux sino a algún mal informador. Por eso hacía notar que su amigo se encuentra actualmente alejado de *nuestro* movimiento intelectual. Creo que con esta más franca explicación quedarán desagaviados sus amistosos sentimientos. Ahora le diré Sr. Salaverri, que yo no he confesado nada de eso de las “influencias”. Me he limitado a *reproducir íntegramente las únicas frases que pudieran producir equívoco*. Creo que si al decirme el Sr. Botana, en su laudatorio juicio, que mi tecnicismo poético “*era la técnica maestra de Nervo, Darío y Lugones. La de todos los maestros americanos en el difícil arte de expresar lo bello de forma bella*”, hubiera pretendido hacerme una acusación, envolvería en ella a todos los nombrados que resultan, interpretándolo así, influenciados los unos por los otros. *En tal caso los cómplices no serían malos...*

En lo que se refiere a “mis jóvenes panegiristas”, me limitaré a reproducir unas pocas palabras de varias personalidades uruguayas, a las que no sé si se atreverá usted a negar *autoridad literaria*.

- De Samuel Blixen:

Creo que es usted una eximia, una admirable poetisa, y que sus versos son por lo general magníficos.

- De Roberto de las Carreras:

Poetisa centelleante: he sido presa de la dicha de agasajar los sueños que han volado de sus páginas...

- De Carlos Vaz Ferreira:

Si hubiera de apreciar con criterios relativos teniendo en cuenta su edad, diría que su libro es simplemente “un milagro”.

- De Carlos Reyles:

Una deidad benigna le ha hecho a usted el inapreciable don de ponerle en el oído una “infalible conciencia”, dándole además la ciencia encantada del adjetivo y la imagen.

- De Guzmán Papini:

Estilista gloriosa, alma de Ensueño y Belleza; blanco alaje de la Musa Nacional.

- De Francisco A. Schinca:

Sus poesías son hondas y sugestivas como pocas...

- De Luis Scarzolo Travieso:

Se merece públicos himnos de alabanza quien de tan honda manera siente y expresa la Belleza.

- De Raúl Montero Bustamante:

Sus versos, de forma marmórea, además de ser muy musicales y estar llenos de riqueza verbal, realizan algunas de las imágenes más suntuosas y originales que conozco...

Si se agrega que José E. Rodó llegó a llamarme “inspiradísima poetisa” y a manifestarse “mi admirador” creo que habrá suficiente.

Y por si todo esto no le bastara citaré varias firmas que, como más exóticas pudieran resultarle más *respetables*:

Villaespesa me dijo: “Actualmente no conozco ninguna personalidad femenina que pueda igualarle”. Barret poco después me escribía: “Será tal vez en Sudamérica lo que en Francia es hoy Mme. Noailles”. Y luego Ugarte: “Pocas veces me ha impresionado tanto una alma como la que acabo de ver a través de sus libros...”. Del imponente Unamuno publiqué oportunamente en La Razón una carta de las más halagüeñas. De Amado Nervo recibí honroso homenaje. Y... la lista pudiera prolongarse demasiado.

Concluyo por mi parte esta especie de polémica. No quisiera se pensase en un reclamo artístico. No he buscado la exaltación de mi obra que usted tampoco puso en tela de juicio. En todos los casos *ella valdrá siempre lo que vale. Ni usted, señor Salaverri, ni yo, podremos quitarle ni darle brillo.*

Delmira Agustini

PS: Los originales de todos los juicios citados, y muchísimos otros de valer, los tengo a su disposición. Viéndolos en toda su amplitud se penetrará usted de las “frases comunes” de mis “jóvenes panegiristas” (En: Rocca, 2001: 61-63; énfasis mío).

En el caso de Teresa de la Parra... posterior y sin duda mucho más cosmopolita que su homónima uruguaya, la “monstruosa soltería” (al decir de Arturo Uslar Pietri) de La Autor(a) parece entretenerse en la imagen en gran medida “complacien-te” de una hermosa y “rebelde” *Star* cinematográfica: siempre plena de *savoir faire*, casada con la demanda de sus “admiradores” y versátil en sus “representaciones” –puede “hacer” de señorita tímida”, como de “intelectual mundana”.



La *Iconografía* compilada y co-mentada por Velia Bosch para la colección Documentos de Biblioteca Ayacucho (“Lunes 23 de abril de 1984, fecha que recuerda los cuarenta y ocho años de su muerte prematura”) es elocuente al respecto. En tono de “Homenaje” y sin mayores precisiones historiográficas, van apareciendo: primero, algunos manuscritos; más adelante, los facsímiles de sus ediciones (alguna dedicada); y, finalmente, la galería de Poses de La Autor(a). En barroco alarde de histrionismo, también Teresa actúa ante las cámaras –y no está de más resaltar a propósito de esto alguna coincidencia visual interesante: en una foto parece como trucada a lo Louise Brooks, la famosa actriz norteamericana de principios de siglo XX cuyo oscurísimo y lacio cabello corto, mirada desafiante y temperamento obstinado convirtieron en la estrella que los hombres deseaban y las mujeres imitaban; en otra, sin embargo, se asemeja más bien quien fuera su personaje en *Lulú o La caja de Pandora*⁶.



Son casi todas cinematográficas las tramas sugeridas por estas fotografías: impactantes y glamorosas, como puede llegar a ser el inolvidable delirio de María Eugenia Alonso; esa palabra que a veces nos acompaña al verlas –o por lo menos a mí– como una suerte de voz *en off*:

Sí... A esta hora augusta de la medianoche: ¡cómo habla en silencio la negrura del sillón, y cómo calla a gritos la blancura desmayada entre los brazos negros! El sillón parece un amante sádico que abraza a una muerta. El vestido desgonzado con sus dos manas vacías que se abren en cruz y se descuelgan casi hasta llegar al suelo, es un cadáver... parece el cadáver violado de una doncella que no tuviese cuerpo... ¡sí! en este momento, bajo la luz fantástica de mi lamparilla verde, el vestido vaporoso y vacío es el cadáver de un alma... ¡uno de esos cadáveres que se entierran en los sacrificios cruentos donde no se mata el cuerpo!...

Y es sin duda por eso por lo que toda yo, de la cabeza a los pies me siento vivir ahora en el grupo amoroso...

Desde mi sitio con la mirada fundida en él, lo miro, lo miro largamente, y como de costumbre, veo mucho, siento más y no comprendo bien...

¡Ah! el misterio de ese vestido que se desmaya muerto en el sillón, ¿es el símbolo de mi alma sin cuerpo en los brazos de Gabriel, o será el símbolo de mi cuerpo sin alma en los brazos de Leal? [...]

...¡Mi cuerpo sin alma!...

¡Ah, fruición altísima de las almas que se entregan intangibles, sin haber sentido nunca el contacto impuro de los cuerpos!... ¡Ah, voluptuosidad perversa, voluptuosidad hondísima de los cuerpos destinados a retorcerse de fingimiento bajo la repugnancia de unos besos que no tocan el alma!... ¡Ah, mentira sublime del sufrir callado!... ¡¡Sacrificio!!... ¡Sol de mi camino! ¡Dominator que quieres para ti toda mi vida! en esta hora augusta de las altas comprensiones, con los dos ojos clavados en esa blancura muerta sobre mi silloncito confidente, he querido descifrar los misterios que rigen mi destino, y sólo tu nombre miro pasar flotando por la espuma simbólica... ¡Tu nombre!... tu nombre: ¡Sacrificio!... ¡Ah! ¡Ah! pero aguarda, aguarda, que ahora ya, en éxtasis, iluminada por tu nombre sobre la espuma simbólica voy, por fin leyendo la hermosura de mi sino.

¡Sí! como en la tragedia antigua soy Ifigenia: navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de to-

dos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios. Divinidad omnipotente que tiene por cuerpo el egoísmo feroz de los hombres; jinsaciable Moloch, sediento de carne virgen en cuyo bárbaro altar se inmolan a millares las doncellas!...

¡Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, aquí estoy ya dispuesta para el martirio! Pero antes de entregarme a los verdugos, frente a esa blancura cándida que ha de velar mi cuerpo, quiero gritarlo en voz alta, para que lo escuche bien todo mi ser consciente:

—¡No es al culto sanguinario del Dios ancestral de siete cabezas a quien me ofrezco dócilmente para el holocausto, no, no!... ¡Es a otra deidad mucho más alta que siento vivir en mí; es a esa ansiedad inmensa que al agitarse en mi cuerpo mil veces más poderosa que el amor, me rige, me gobierna y me conduce hacia unos altos designios misteriosos que acato sin llegar a comprender! Sí: Espíritu del Sacrificio, único Amante mío; Esposo más cumplido que el amor, eres tú y sólo tú el Dios de mi holocausto, y la ansiedad inmensa que me rige y me gobierna por la vida. En mi carrera loca de sierva enamorada, era a ti a quien perseguía sin saber quién eras. Ahora gracias a las revelaciones de esta noche altísima, acabo de mirar tu rostro, te he reconocido ya, y por primera vez te contemplo y te adoro. Tú eres el esposo común de las almas sublimes; las regalas de continuo con las voluptuosidades del sufrimiento y las haces florecer todos los días en las rosas abiertas de la abnegación y la misericordia. ¡Oh! Amante, Señor y Dios mío: yo también te he buscado in descanso, y ahora que te he visto te imploro y te deseo por la belleza de tu hermoso cuerpo cruel que abraza y besa torturando; yo también tengo ansia de sentir tu beso encendido y hondo, que labio a labio ha de besarme enteramente sobre mi boca de silencio; yo también quiero que desde ahora me tomes toda entre tus brazos de espinas, que te deleites en mí y que me hagas de una vez y para siempre intensamente tuya, porque así como el amor engendra en el placer todos los cuerpos, tú, mil veces más fecundo, ¡engendras con tu beso de dolor la belleza infinita que nimba y redime al mundo de todas las iniquidades! (1990: 280-282).

El largo monólogo que cierra los ejercicios de escritura de María Eugenia (y cede su voz a esa Ifigenia que se hace cargo del discurso) entrega, finalmente, el prometido *diario* de esta “señorita que escribía porque se fastidiaba” –en el sentido que le da Barthes a lo que es un “diario”: diarrea y flema, “excrecencia” del Yo. Es decir: rasga la verónica del maquillaje y abre la caja de lo que debe quedar oculto para que toda esa complacencia sea posible. Algo así como lo que hubiera podido plantear la versión fílmica de la novela, por el venezolano Ivan Feo (1986), si más allá del narcisismo desnudo de la protagonista frente al espejo extradiegético del relato hubiese hurgado un poco más en lo que *La Mujer*, al desnudo, (des)vela: no la “verdad” de una vida, ciertamente; ni la unicidad yoica de un cuerpo pleno... sino el carácter definitivo del acto en el que se despliega lo que (en) Ella (a)guarda: su falta –algo “inquietante” que, así pensado, no deja de coincidir con lo que el prólogo de Francis de Miomandre promociona de la novela: “*Ifigenia* es, pues, antes que nada y por sobre todas las cosas un retrato de mujer: Sencilla y compleja, natural y enamorada de todo artificio, tierna, coqueta y llena de vida; eso sí, infinitamente llena de vida: Una mujer” (1985: 21)... *un acto*.

Eleonora Cróquer Pedrón

Universidad Simón Bolívar. Caracas, Venezuela

• Notas

- ¹ En la medida en que esta primera observación involucra la duplicidad misma de eso que, para Occidente, han revestido las mujeres –son al mismo tiempo “personas” del cuerpo social e “imágenes” del ojo masculino que las va construyendo a lo largo del tiempo– utilizo tanto “Mujer” como “ L ” durante mi exposición en el sentido en que lo hace Lacan –para distinguir entre lo que traduce una fantasía masculina y los agentes sociales en quienes eventualmente esa fantasía se *posa*. Cf. el Seminario 20 de Lacan (*Aun* [1991]) y una pequeña conferencia de Slavoj Žižek, *La política de la diferencia sexual* (1986) sobre el mismo.
- ² A partir de un artículo publicado en el no. 588 de *El Hogar* (1921), en contra de las “poetisas” del continente y del carácter estandarizado de sus textos (por lo general poemas de tono “íntimo”), Delfina Muschietti se refiere a las difíciles condiciones de emergencia del sujeto social escritora y al pulso que se establece entre su posición de género y los modos a través de los cuales adquiere espacios de intervención. Al respecto, especifica: “Una de las estrategias con las que el poder responde esta modificación del orden social, que por otra parte promueve, es la de otorgarle un ‘reino’ a la mujer. Así: las *nacidas para amar*, con el corolario de virtudes y defectos que las constituyen, son en realidad cuerpos manipulados por los que ejercen el control de la economía, la política, la cultura y la circulación de los discursos” (1989: 83; énfasis de la autora). En esta misma dirección, Sonia Mattalía se refiere al “caleidoscopio” de imágenes de la mujer escritora que promueve la modernidad en América Latina y al tratamiento que en función de ellas reciben las que llegan a convertirse en emblemáticas. Una, afirma la investigadora, es la de la “escritora hipersensible e inadaptada; desmesurada en sus actos o agresiva consigo misma; de vida enigmática o marcada por avatares biográficos. El suicidio de Storni, el asesinato de Agustini a manos de su marido, la extraña soltería de Teresa de la Parra, la singular santidad de Mistral, la liberalidad amorosa de Victoria Ocampo, el intento de homicidio contra un antiguo amante de Bombal... las convirtió en ‘raras’. La institución cultural las presentó como ‘casos’ y, si las incluyó en su canon, fue usando sus biografías ‘defectuosas’ para explicar el sentido de sus obras y colocarlas en un espacio institucional excéntrico. Rarezas que difuminaron la potencia disidente de sus escrituras” (2003: 146-147)... Entre uno y otro apuntes fundamentales, me refiero a “máquina cultural” del modo en que lo hace Beatriz Sarlo en su libro homónimo: como ese gran aparato en el cual se insertan (y funcionan) desigualmente los acontecimientos registrados como propios en y por la memoria nacional (historias de vida, prácticas cotidianas y haceres textuales de específicos actores sociales) (1998: 273 y ss.). Y pienso, asimismo, en “ L La Autor(a)

latinoamericana” como un artefacto: un montaje texto-visual en varias direcciones atravesado por eso que Rama describió como el difícil tránsito de la ciudad letrada a la ciudad modernizada (1984), con lo que tuvo de incorporación de nuevas tecnologías de reproducción, apertura hacia el heterogéneo público de las clases medias en ascenso de los centros urbanos y cambio de lugar del intelectual profesionalizado, desvinculado del aparato político y arrojado a la lucha por un espacio de “visibilidad cultural ante el modelo indiscutido de la cultura europea” (Montaldo, 1997: 7).

- 3 Como ha reseñado una ya larga tradición de crítica feminista (desde el clásico volumen *Una habitación propia*, de Virginia Wolf [1929] hasta los trabajos más recientes de Celia Amorós [1991], pasando por las reflexiones imprescindibles de Simone de Beauvoir [1949], Elaine Showalter [1981] y Sandra Gilbert y Susan Gubar [1979]), el ingreso de las mujeres al espacio público de la cultura cuenta con una larga historia de dificultades: desde las jóvenes que acudían a los conventos durante la colonia, porque eran éstos los lugares en los que podían dedicarse al estudio, hasta las que adoptaron la firma o el vestido masculino para poder ser editadas o para ejercer con fuerza un papel de gestión durante los siglos XVIII y XIX, muchos han sido los obstáculos y muchas las estrategias para hacerles frente. Con respecto a las escritoras consideradas relevantes de entre siglos, como me interesa destacar aquí, tal marginación se expresa de otro modo: a manera de una legitimación incierta, que *inciertamente* se vale de su persona y de su trabajo. Estéril, éste, según observa Beatriz Sarlo; puesto que si bien para ese momento “ya es admisible que las mujeres escriban, deben hacerlo como mujeres o más bien poniendo de manifiesto que, al escribir, no contradicen la cualidad básica de su sexo. El hombre es cultura, la mujer naturaleza. Las operaciones que el hombre realiza con la cultura (partir, enfrentar a los otros con ismos y tendencias), la mujer las repara: ella no parte sino que conserva; opera en el río de la evolución y no en el torrente de la fractura” (1988: 71). Y aislada, aquélla; ya que las pocas elegidas para adornar el parnaso de las Bellas Letras nacionales (y hay una o dos en cada nación latinoamericana que se precie de ser moderna) son vistas siempre en tanto que *excepción*. Aun haciéndolas en particular históricas, tal lugar enunciativo las excluye de la Historia (o, cuando menos, de la literaria), hecha de episodios centrales y transformaciones significativas. Pero paralelamente, y algo de este procedimiento señalaba Adorno cuando pensaba el uso del cuerpo femenino como emblema de “grandes” valores nacionales y morales en el marco de la Ilustración (2001: 129 y ss.), las pone a circular hacia el futuro de otra manera. A partir del anecdotario que suele acompañar cualquier mención a lo que hicieron, entonces, estas mujeres se vuelven protagonistas de un relato entre legendario y novelesco que recurre a to-

do aquello que pueda servir para completar el retrato de quien funciona no tanto como individualidad sino como bizarra materialización de un vínculo imaginario (fotos, anécdotas, rumores... son todos *shifters* de "familiaridad", fundadores de relato identitario). Puede que el ejemplo más evidente al respecto sea la canción *Alfonsina y el mar*, compuesta por Félix Luna y Ariel Ramírez a partir del cruce entre un poema de la argentina (el último) y el episodio final de su suicidio en el mar: a la vez motivo de orgullo y materia de lucubraciones para quienes insisten en revisar el doble suceso

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo. (1985). *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*. Montevideo: Arca editorial.
- ADORNO, Theodor y Max Horkheimer. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- AGAMBEN, Giorgio. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, España: Pre-Textos.
- AMORÓS, Celia. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, España: Anthropos.
- BENJAMIN, Walter. (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- ———. (1982). *Para una crítica de la violencia*. México: Premià.
- ———. (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- DE BEAUVOIR, Simone. (2001). *El segundo sexo*, vols. I y II. Madrid: Cátedra.
- DE LA PARRA, Teresa. (1990). *Ifigenia*. Caracas: Monte Ávila editores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1982). *Invention de L'hysterie. Charcot et l'icographie photographique de la Salpêtrière*. París: Macula.
- ———. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DIJKSTRA, Bram. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. (1996). *La mujer fatal (según ellos)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. (1998). *La loca del desván*. Madrid: Cátedra.
- GLENN, Susan. (2000). *Female spectacle. The theatrical roots of modern feminism*. Cambridge: Massachusetts and London, Harvard University Press.

- GUBAR, Susan. (1999). "La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina", en *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: F.C.E.
- ISRAËL, Lucien. (1979). *El goce de la histérica*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- LACAN, Jacques. (1991). *Aun. El Seminario 20*. Argentina: Paidós, 1981.
- ———. (1990). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario II*. Argentina: Paidós.
- ———. (1994). *La relación de Objeto. El Seminario 4*. Argentina: Paidós.
- LUDMER, Josefina. (1985). "Tretas del débil", en *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán.
- MATTALÍA, Sonia. (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuet.
- MOLLOY, Silvia. (1994). "La política de la pose", en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. (Josefina Ludmer compiladora). Rosario: Beatriz Viterbo.
- ———. (1996). "Diagnósticos del fin del siglo", en *Cultura y tercer mundo*. (Beatriz González compiladora), vol. 2. Caracas: Nueva Sociedad.
- MONTALDO, Graciela. (2000). *La sensibilidad amenazada*. Caracas: Equinoccio.
- MULVEY, Laura. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. València: Eutopías.
- ———. (1995). "Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad", en *Feminismo y teoría fílmica*. (Giulia Colaizzi, editora). Valencia, España: Episteme.
- MUSCHIETTI, Delfina. (1989). "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo texto crítico*, 4.
- ROCCA, Pablo. (2001). *Polémicas literarias del Novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RAMA, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: F.I.A.R.
- ———. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: F.I.A.R.
- ———. (1985). *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- RIVIÈRE, Joan. (1979). "La femineidad como máscara", en VV.AA. *La femineidad como máscara*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- SARLO, Beatriz. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos editora.
- ———. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ———. (1998). *La máquina cultural*. Buenos Aires, Ariel.
- SILVA BEAUREGARD, Paulette Cécile. (2000). *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos del fin de siglo (1880-1910)*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- WOOLF, Virginia. (1997). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- ŽIŽEK, Slavoj. (1986). *La política de la diferencia sexual*. Cuadernos Eutopías, 2ª. época, vol. 126, València, España: Ediciones Episteme.
- ———. (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.