

MUJERES ARGENTINAS, ESCRITORAS LATINOAMERICANAS

Marcela Croce¹

Reseña de

Regazzoni, Susanna. *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2021.

Un eje: “el cuerpo y la violencia narrada a lo largo de los textos” (p. 25). Un criterio: el “placer estético” derivado de un “interés totalmente personal” (p. 25). Un marco teórico que asocia la biopolítica y el feminismo en los nombres de Giorgio Agamben, Umberto Galimberti, Hélène Cixous, Silvia Federici, Judith Butler, Nelly Richard y Rita Segato. Desde esas coordenadas se organiza este volumen que escoge como punto vertebral un verdadero nexo de descalabro: “la debacle económico-social de diciembre de 2001” (p. 27). *Pesimismo de los textos, optimismo hacia las autoras* parece ser la fórmula de raigambre gramsciana que orienta a Susanna Regazzoni, profesora de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Ca’ Foscari de Venecia, directora allí mismo del Archivo Scritture Scrittrici Migranti y autora de *Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* (2012), además de un libro sobre la Condesa de Merlin (2013) y otro sobre Osvaldo Soriano (2017).

A riesgo de abundar en la frase que tuvo prodigiosa descendencia en América Latina, ensayo un despliegue de la sentencia: el pesimismo temático que se desprende del corpus escogido por Regazzoni se atenúa –me gustaría decir *se corrige*– con el optimismo creativo que dispensan María Moreno, Sylvia Molloy, Jimena Néspolo, Selva Almada, Pía Bouzas, Gabriela Cabezón Cámara, Luisa Valenzuela, Samantha Schweblin y Gabriela Massuh. *El cuerpo (re)escrito* se desplaza en seis capítulos desde la fundación de una genealogía de mujeres autoras hasta la clausura generacional y la anulación de la progenie que arrastra *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018), en que María Moreno acude a un título de tinte religioso para desmentirlo inmediatamente en el subtítulo político que exige del género elegíaco la renuncia al desgarrar del duelo para reponer la condición performativa.

La “fundación de una genealogía” es el único momento en que el conjunto escapa al siglo XXI. Alfonsina Storni convoca la doble articulación “del género (femenino) y de la clase (popular)” (p. 34) y opera como anticipo no exclusivamente de las argentinas que le siguen en el libro sino también de los “usos amorosos” indagados por la española Carmen Martín Gaité en los años 70 y 80. La condición pionera de Alfonsina linda con el escándalo –madre soltera, mujer de prensa– y requiere algún salvoconducto para mitigar la múltiple condena. El seudónimo Tao Lao, empleado para las notas que publica en *La Nación* entre 1920 y 1921, integra una serie latinoamericana de apodos autoatribuidos y nombres falsos en la que deslumbra Sor Juana Inés de la Cruz, prosigue con el uso local de Emma de la Barra/César Duayen (con la evidente distancia de clase, en este caso) y culmina, a los fines del volumen, en

¹ Doctora en Letras. Profesora Regular de Literatura Latinoamericana - Departamento de Letras - Facultad de Filosofía y Letras/INDEAL, Universidad de Buenos Aires-UBA, Argentina.

María Moreno/Cristina Forero, quien hipertrofia la práctica en *El affair Skeffington*. Si la crisis de 2001 provee la justificación histórica de *El cuerpo (re)escrito*, María Moreno es quien garantiza la lógica del entramado, y su protagonismo desde el segundo capítulo –directamente desprendido del inicial– hasta el último es la confirmación de su papel de *cicerone* textual.

El “tono irónico y desenfadado” (p. 61) de Alfonsina periodista desde su estreno en *Fray Mocho* (precisamente, el seudónimo al que el comisario José S. Álvarez acudía en sus tareas “menores” de escritor costumbrista) repercute en *alfonsina. Primer periódico para mujeres* que se edita bajo la dirección de Moreno entre diciembre de 1983 y junio de 1984. La austeridad gráfica de *alfonsina* prosigue la serie de diferencias que la publicación traza con las revistas femeninas *Para Ti*, *Vosotras* o *Claudia*. Estos productos de las editoriales Atlántida y Abril trasuntan su voluntad de establecer un modelo de mujer distanciado del público femenino inmediato ya en el empleo de los pronombres, cuyo casticismo se desacopla del uso porteño del “vos”.

“Feminismo y democracia” (p. 77), sintetiza Regazzoni algo que con evidente cacofonía podría condensarse en “*alfonsina* y alfonsinismo” y que difícilmente sea equivalente al “destape” con el que lo asocia la autora, ya que el fenómeno español parece superado en ciertos rasgos del periódico como la atención a los grupos LGBT cuyo representante es allí Néstor Perlongher bajo el seudónimo Rosa L. de Grossman. Al guiño hacia Rosa Luxemburgo y la alusión al rosa como código típicamente femenino (p. 69) pueden añadirse dos sentidos adicionales del significante múltiple: la parodia al patrón poderoso (Gross-man) y la grafía ídish que incorpora la dimensión judía a la subalternidad potenciada. Un juego nominal semejante sobreviene en la sección “Macedonia”, que desde la designación propia de la ensalada de frutas advierte sobre “la heterogeneidad de sus escritos” (p. 71), aunque también acarrea la resonancia de Macedonio Fernández, el “viejo” de la vanguardia, escritor y filósofo a destiempo. Como Alfonsina, que corresponde a los “nombres de mujeres que no necesitan apellidos” (p. 73), la originalidad del nombre Macedonio reclama la suspensión de un apellido tan frecuente que queda opacado junto a él.

Otra forma de revisión y enfrentamiento con tradiciones que postulan modelos asfixiantes se desencadena en los relatos que ocupan el capítulo 3, escritos por Luisa Valenzuela, Gabriela Cabezón Cámara y Jimena Néspolo. Los cuentos de hadas y los mitos son sometidos a un tratamiento en que toda irreverencia y cualquier transgresión se ponen al servicio de desmontar la violencia que desperdigan los textos estudiados por Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, por Angela Carter en *The Bloody Chamber* (bibliografías referidas por Regazzoni) y, más recientemente y con la parcialidad que requiere la preferencia por el género gótico, por María Negroni en *Museo Negro* (1998). Es inevitable preguntarse por la ausencia de Negroni en este recuento. Por un lado, por la relación causal de lo gótico con lo femenino (*la Belle Dame sans merci*). Luego, porque el vínculo que se restituye entre Barba Azul y Gilles de Rais permite extender la perversión hasta Erzsébet Báthory, la siniestra *Condesa Sangrienta* a quien Alejandra Pizarnik –objeto de tesis de Negroni– le dedicó un libro de prosa poética que economiza recursos respecto de la figura delineada por Valentine Penrose en su libro de 1962. Finalmente (y aquí la preferencia por narradoras sería excusa suficiente), por su labor en la edición de los poemas de Susana Thénon, cumplida en colaboración con Ana María Barrenechea².

Los cuentos de *Simetrías* de Valenzuela remiten a la colección de Charles Perrault que

² No obstante, la “épica popular” cuyo lirismo deriva de la influencia de autores como Diana Bellessi o Néstor Perlongher” (p. 106), atribuida a Cabezón Cámara, ameritaría proseguir la asociación con la propia Thénon.

reúne a Caperucita Roja y Barba Azul, entre otros; el relato *Beya* (una novela gráfica) de Cabezón Cámara reenvía a *La Bella Durmiente*; y *Episodios de cacería* de Néspolo retoma el mito de Artemisa que, *lapsus* mediante de la crítica, convoca a la figura femenina violentada de la pintora romana Artemisia Gentileschi³. El “amasijo verbal” de lenguaje literario y habla lumpen (p. 107) es la expresión luminosa para definir esa invención lingüística que opera Cabezón Cámara en la literatura argentina, y que en *Beya* no hace sino perfeccionar el ejercicio iniciado en *La virgen cabeza*. La novela gráfica promueve “una significativa asimilación entre un prostíbulo y un campo de concentración” (p. 110) y desarrolla la alternancia entre lo femenino y lo masculino a través de la convocatoria a Sor Juana (en el desdoblamiento alma/cuerpo que define el *Primero Sueño*) y a San Juan de la Cruz en la equívoca “noche oscura del alma” que desencadena “un lenguaje descarnado y violento” (p. 112).

Los juegos intertextuales y paródicos de Cabezón Cámara no se agotan allí sino que prosiguen en su última novela editada, *Las aventuras de la China Iron*, versión “queer” de ese conglomerado de desafíos (sin lamentos) que arrancan con “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” de Borges en los años 40 y llegan hasta “El amor” (2015) de Martín Kohan, pasando por *Ema la cautiva* (1981) de César Aira y *El limonero real* (1974) de Juan José Saer. Concentrada en la China y relegando a Fierro, Cabezón Cámara perturba al personaje de la pretendida épica argentina (Rojas) con una oposición radical a la serie de supresiones que la definen: frente a la mujer sin voz, sometida, iletrada y analfabeta, la China Iron “aprende inglés, descubre su sexualidad y el goce, se alfabetiza, lee los clásicos de la época y conoce la ceremonia del té y del whisky” (p. 115).

Pero no se detiene allí la provocación anticanónica que, en la pampa atormentada, ofrece una versión sudamericana de *Cumbres borrascosas*, antes de descartar el paisaje de tantas acuarelas y óleos decimonónicos en la utopía delirante del final del relato, para hacer de la llanura la sede del “proyecto de nación migrante, actualizada y comunitaria” (p. 119). La patria deviene patria y reacondiciona a los personajes hasta la exasperación. Diversa forma de desbaratamiento elige Néspolo en *Las cuatro patas del amor* cuando se aproxima a la atmósfera del comercio amoroso interespecies que prodiga Marosa Di Giorgio con “el canto a la naturaleza y a sus mutaciones junto con el erotismo salvaje con el que explora el mundo y los cuerpos que lo habitan” (p. 126).

Es la plasticidad de la escritura más que la de los vínculos la que sobreviene en *Desarticulaciones* de Molloy, quien confiesa no percibir diferencia de expresión entre el español y el inglés, manejados con idéntica solvencia. Sin embargo, en el recuerdo de las conversaciones escuchadas en la infancia se impone la lengua materna y se establece el vínculo con las charlas pasatistas que configuran el habla de los personajes de Manuel Puig en una urdimbre propiamente argentina, mucho más localizada que la prescindencia de puntos (aunque no de otros signos) que altera la escansión de *Vértigo de mí* (2020) de Néspolo para producir el efecto del fluir de la conciencia (p. 153). Si en este caso se trata de verificar cuánto queda de uno mismo, en los microrrelatos que enhebra Molloy “la desarticulación de ML [aquejada por una enfermedad degenerativa] acarrea también la desaparición de una parte importante de sí misma” (p. 139).

El segmento dedicado a Pía Bouzas, Selva Almada y Samatha Schweblin declara la voluntad de crear bibliografía allí donde la inmediatez de los textos no dejó todavía resquicio

³ Un dato lateral a fin de potenciar el juego de seudónimos en que se expande el texto: la biografía más impactante de la pintora, *Artemisia* (1947), es obra de Anna Banti, seudónimo empleado por la escritora y crítica de arte Lucia Lopresti.

suficiente para una lectura crítica que sirviera de apoyo a la colección de mujeres argentinas, cuyo ordenamiento queda prometido desde el enlace de la Alfonsina periodista (no ya la trajinada poeta rescatada por Delfina Muschietti en la década de 1980) con el periódico dirigido por Moreno y con una canción de la suite *Mujeres argentinas* compuesta por Ariel Ramírez con letra de Félix Luna, popularizada por Mercedes Sosa.

Las limitaciones materiales de la crítica y la humildad de la confesión son en este punto una garantía mucho mayor que las veleidades de precisión y originalidad que estropean tantos artículos contemporáneos, cuyo tono se impregna de pretensión científica en lugar de conceder a la “zona de incertidumbre, muy rica y estimulante” (p. 158) que acicatea a Regazzoni. Tal sensibilidad de la primera persona que se resiste a la impersonalización abusiva de las grandes revelaciones es correlativa del impacto de lo individual, lo no disuelto en las cifras escalofrantes de los femicidios y las crónicas policiales que alienta en el itinerario por las tres narradoras y las asocia con otras contemporáneas definidas con la precisión de un adjetivo o la dialéctica entre sustantivos: “la prosa radical de Ariana Harwicz, los arreglos y desarreglos de la narrativa de Mariana Yuszczuk, la feroz ficción de Ana Ojeda” (p. 161).

Apenas si el capítulo acude a respaldos panorámicos, ya el de la antropóloga Segato, ya el de la sucesión de los 60 al 2000 que Francine Masiello detecta como “del boom al crash”, replicando una trama que David Viñas asignaba al *boom* latinoamericano.⁴ Es el momento de mayor continentalización del conjunto argentino: por un lado, el paso de la novela “interpretativa” a la “etnográfica” que descubre Sarlo aproxima las narrativas a ciertos tópicos de *Mito y archivo* de Roberto González Echevarría; por el otro, la estampida editorial de la literatura femenina escrita al sur del Río Bravo, que redundante en “publicaciones, premios y alabanzas en España” (p. 161), exige arrancar el tema de ciertos compilados de sociología ramplona y reponer la lectura efectiva de los libros. Asimismo, algunos aspectos sobresaturados del fenómeno reclaman atenuar el efecto de militancias que no trepidan ante el fundamentalismo o que, seducidas por nichos de mercado, facilitan la circulación de productos catalogados como “femeninos”, evadiéndolos de un contexto renuente a tales simplificaciones.

Si antes era Cabezón Cámara quien se distinguía en un trío de narradoras, luego será Almada la que sobresalga frente a quienes la flanquean en este sector. Regional pero no regionalista, Regazzoni la define con la misma asignación certera de adjetivos ya practicada y la reconoce al “redactar finales perfectos y transfigurar escenas aparentemente insípidas” (p. 177). Solamente cabe observar, ante esa economía del acierto, que el propósito de Almada de “juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (cit. en 181) habilita a convertir a *Chicas muertas* (2014) en punto de partida de una serie posible que tiene en *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes una continuidad tal vez algo contaminada por una tenaz irrealidad que quiere ser protección frente al horror.

El caso de Schweblin, asistida por premios, autoevacuada –al menos momentáneamente– del medio nacional, despierta reticencias. Es de agradecer que Regazzoni no se obnuble con reconocimientos mercantiles, algo más propio de la promoción editorial que de la práctica crítica, y se pronuncie por la alternativa precautoria del “tal vez” y por la desconfianza con asociaciones demasiado ligeras. (Si Schweblin es comparable con Kafka y con el primer Buzzati, cabe la restricción: “pero sin la misma eficacia” (p. 185)). “Tal vez” es inscripción del tanteo hermenéutico, modalización de la hipótesis arriesgada, “treta del débil” para resistirse a la altisonancia y las pontificaciones.

⁴ Viñas, David. “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en Ángel Rama (comp.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. México, Folios, 1984 (pp.13-50).

El capítulo final vuelve a Moreno, ahora con esa “obra de ambigua definición entre ensayo y novela” (p. 197) que es *Oración*. La ambigüedad, quisiera especular, deriva de que su apuesta discursiva se define menos en el orden de los géneros que en el del compromiso ético, y en este punto se vuelve deseable el retorno del epígrafe sartreano estampado en la tercera sección del libro. Regazzoni distribuye eventuales paralelos al gesto de Moreno: el de Poniatowska, en la habilidad para el ensamblaje de discursos; el del propio Walsh en el ejercicio de prácticas que bordean lo literario, lo azuzan desde una verdad oculta, lo cuestionan en función de la eficacia de la denuncia: allí se delinea la *non fiction*. Un tercer paralelo posible es el de Moreno con Enriqueta Muñiz, la periodista española que queda silenciada en *Operación masacre*, reducida a mera dedicatoria en la que se desdibuja su labor al lado de Walsh (Cfr. *Historia de una investigación* (2019) que contiene las notas de los cuadernos llevados por la propia Muñiz durante esa época). El cuarto paralelo es con Viñas y su reconocimiento de que Walsh es superior a Borges en la ridícula disputa del sitio del gran escritor argentino: tal proximidad se desprende de la observación según la cual “el testimonio en Walsh es más un recurso artístico que periodístico” (p. 206), y resulta difícil sustraerse al Bolaño de *Estrella distante* en el énfasis con que machaca –independientemente del signo ideológico que le conceda– que la literatura y el arte de ciertas épocas (y otra vez se extraña a Sartre) tienen la obligación de ser políticos.

Último paralelo para Moreno, ya insinuado en el empleo del seudónimo: el que se establece con Sor Juana, en tanto su escritura “se convierte en una máquina transformadora” (p.208). Disfraz, nombre encubierto, apelación a las modestas “tretas del débil” para hablar. Regazzoni recupera en un pantallazo la multitud de relatos sobre los años 70 en la Argentina escritos o realizados por mujeres. La improvisada saga en que se los puede agremiar confirma la dominante de violencia de la literatura argentina que se vuelve inequívoca en el título *Degüello* de Gabriela Massuh, de recalcitrante memoria rosista. Para una autora de formación alemana, la portada con el *Angelus Novus* de Paul Klee –con los efectos que produjo sobre Benjamin y su lectura huracanada y destellante de la historia– y la referencia a Hannah Arendt en tanto “la intelectual que más entiende de la dimensión de la pérdida” (p. 213) suponen la universalización de una tragedia nacional. Pero, antes, presumen la situación latinoamericana pareja a la de *Estrella distante*: si en Moreno operaba como asociación más precisa para relatar el mal radical, en Massuh pareciera intervenir en el perfil del personaje guerrillero que recorre toda América y cuya biografía queda impregnada de fábula.

No es de extrañar que *El cuerpo re(escrito)* describa un círculo tan preciso al cabo de proponerse como un trayecto de dos décadas interrogadas en la sucesión de series: los avatares de Alfonsina, los emprendimientos de María Moreno, el boom femenino, las versiones alternativas de los años 70; la colección de textos argentinos que proclaman su pertenencia a América Latina. Quizás la reunión auspiciada por Regazzoni sea un aliciente en pos de la ansiada crítica latinoamericanista que, sin renunciar a lo nacional (aunque sí a las ínfulas nacionalistas), postule un sistema supranacional de vínculos tácitos, reconocimientos inestables y fervor literario.

Recibido em: 02/04/2022

Aceito em: 07/05/2022