

Otras voces, otros cánones

por José Amícola
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

El presente artículo pretende traer a la discusión la situación nunca explicada dentro de los debates sobre el canon en cuanto al papel que ocupan las escritoras dentro de una selección determinada. En el ámbito rioplatense, las escritoras carecen de importancia para el canon más generalizado (expresado en los programas de estudio universitarios más corrientes), en tanto su literatura no viene a describir los grandes temas nacionales. La historia de la literatura argentina, por ejemplo, se ha jugado así exclusivamente en la preponderancia de los nombres masculinos, ¿pero podría pensarse una historia de la literatura rioplatense en la que las escritoras tuvieran una presencia equivalente a la de sus pares varones? La obras de Griselda Gambaro y Marosa di Giorgio, cuya singularidad permitiría brindarles un pasaporte de entrada por derecho propio, son tomadas como ejemplos para considerar esa pregunta.

Palabras clave: canon – género – Griselda Gambaro – Marosa di Giorgio

The present article pretends to bring up the discussion on canon debates concerning women writer's role in specific selections; a discussion yet unexplained. In the River Plate area, women writers lack importance in the generalized canon (manifested in university syllabuses) since their literature does not seem to describe big national themes. The history of Argentinean literature has exclusively given importance to masculine names, but is it possible to think of a River Plate literature where women have an equal presence to that of their male peers? The works of Griselda Gambaro and Marosa di Giorgio are taken as examples, since their singularity offers an entrance passport in their own right.

Keywords: canon – gender – Griselda Gambaro – Marosa di Giorgio

Para las siguientes reflexiones me apoyaré especialmente en un estudio que considero uno de los mejores trabajos escritos sobre el tema: el libro de John Guillory titulado *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, de 1993. En este texto, su autor analiza el tema partiendo de las investigaciones de Pierre Bourdieu sobre la situación educativa francesa que han tenido consecuencias para la formación del gusto literario. En este sentido, las observaciones tanto de Bourdieu como de Guillory, aunque provienen de casos específicos nacionales (Francia y Estados Unidos), pretenden determinar situaciones que trascienden las fronteras de los países estudiados. El Río de la Plata no sería una formación social demasiado distante, por lo tanto, dado que los países de referencia han sido siempre sus modelos educativos. En este sentido, podemos considerar como válido este punto de partida.

Ahora bien, ni Bourdieu ni Guillory toman demasiado en cuenta el problema de género sexual a la hora de considerar los efectos de la formación de un canon literario. Es propósito, entonces, de mis reflexiones tener en cuenta en especial el lugar de las mujeres como referentes prioritarios en un área de estudio que pretende englobar tanto la Argentina como el Uruguay, pasando por encima de los recortes, a veces arbitrarios, que forjan las fronteras nacionales.

No ha sido suficientemente recalcado que la labor de endiosamiento de la mujer como figura bella y virginal, por una parte, y su exclusión de la vida académica, por otra, fueron fuerzas concomitantes que agudizaron la situación contra la que debió luchar el feminismo del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El dogma de la mujer como ser intelectualmente inferior fue una barrera casi infranqueable durante muchos siglos que empezó a hacer aguas, no sólo cuando los procesos sociales permitieron a las mujeres ocupar con éxito los lugares de trabajo de los hombres y así demostrar por los hechos sus capacidades múltiples, sino, especialmente, cuando éstas pudieron ir rompiendo las fisuras y contradicciones de la ideología masculina, filtrándose entre las filas de los varones para conseguir calificarse académicamente. Esta entrada paulatina de las mujeres en las universidades, muy importante para lograr su visibilidad como personas intelectuales, llevó necesariamente consigo la posibilidad de su aparición, también lenta y laboriosa, en otros cuerpos colegiados, tan diferentes

como, digamos, las orquestas sinfónicas o los partidos políticos.

No es ocioso señalar, a pesar de todo, que, como lo ha apuntado Sylvia Molloy, una feminista pionera en la Argentina como Victoria Ocampo tratara de perfilar su escritura dentro del sistema discursivo masculino, citando preferentemente autores varones como apoyatura de pensamiento, aunque fuera una devota de la labor realizada por Virginia Woolf en su campo de lucha (Molloy 1991: 104-105). En este sentido, el caso de Victoria Ocampo es sintomático de la fuerza de una tradición que sólo la capacidad de crítica de las reflexiones universitarias ha podido esclarecer.

En literatura las escritoras no pudieron presentarse sin más en cualquier género literario en buena parte del victoriano siglo XIX y bastante del siglo XX. Las estratagemas eran aparecer bajo la protección del anonimato o del seudónimo masculino. La literatura inglesa es, por supuesto, un buen ejemplo, aunque, al mismo tiempo, el proceso no es típico fuera de Inglaterra, donde esas posiciones fueron posibles mucho más tarde. Así la línea de la tradición novelística que va de Jane Austen, las hermanas Brontë, George Eliot y que confluye en Virginia Woolf, sigue siendo aparentemente una línea menor y poco reconocible junto al universo del discurso narrativo masculino. Por lo menos, esto es lo que podría inferirse de un texto crítico como *La teoría de la novela* donde en su edición primera de 1920 o, inclusive, en su revisión de 1962, Georg Lukács no da entre sus ejemplos no sólo a las autoras antes mencionadas (que, a mi juicio, forman un frente decididamente visible), sino a ninguna otra pluma femenina de cualquier otra nacionalidad.¹ Pero, ya se sabe, a Lukács le interesaba afirmar la superioridad de la novela como territorio de exhibición de lo trascendente y de la totalidad, como cuando sostenía que ese género, como ninguna otra forma literaria, era el terreno de la expresión de la más trascendental falta de protección del individuo ("*ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit*"; Lukács 1920: 32). Mal podía así este crítico entusiasmarse con los avatares domésticos de, por ejemplo, *Sense and Sensibility* (1811), aunque en este texto tan sutil Jane Austen condenara, bajo el pretexto de escribir una novela de enredos matrimoniales, la primogenitura y la carencia de derechos de las mujeres aun de las clases acomodadas inglesas (que debían concertar un casamiento, cualquiera que fuese, para no quedar libradas a la miseria o a la protección exigua de los hermanos mayores), es decir: temas fundamentales para cualquiera que no esté ciego a causa de los prejuicios de género.

Si Lukács no tuvo de ninguna manera en cuenta para sus reflexiones las novelas escritas por mujeres, lo cierto es que implícitamente su postura era compartida por la mayoría de los críticos de su época, si no se tiene en cuenta, claro está, la singular percepción de Auerbach quien pudo incluir en su canon a un pequeño número de escritoras (inglesas), como también lo hizo más tarde Harold Bloom.

En el caso argentino, en las décadas del 20 y 30, escritoras como Norah Lange aparecían solas en un mundo literario dominado por los varones. Ellas eran imaginadas por sus pares como musas o como poetisas. Cualquier expresión ligeramente erótica en algunas de las pocas autoras rioplatenses de esas décadas era sentida como una estridencia fuera de lugar, a la vez que indecorosa. Y por un tiempo este prejuicio afectó también la producción de Norah Lange.

Sin embargo, algo estaba empezando a cambiar. La situación de "minusvalía" que todavía aquejó a Silvina Ocampo algunas décadas después, rodeada de varones excelsos de la literatura, fue haciéndose menos evidente a partir de la explosión literaria de los 60, que permitió pasar a la visibilidad a muchas escritoras de toda índole. El público lector femenino comenzó también a aceptar a las escritoras y también ellas lograron mayor publicidad en conferencias y presentaciones. Ya no eran francotiradoras, ya no estaban solas como habían estado Norah Lange o Alfonsina Storni, en otro circuito de lo literario, en los 20 y los 30. Más tarde, los libros editados por mujeres empezaron a hacer buena compañía a los de sus pares varones en proporciones apreciables. Hemos llegado a una situación que podríamos denominar ahora de cierta "ley de cupos" en materia editorial, aunque no siempre eso se vea reflejado en los estudios universitarios que, en muchos casos, en lugar de abrir brechas, como debe ser su cometido, se mantienen atados al peso del gran nombre masculino. Como ejemplo de lo que acabo de decir puede pensarse en la obra sobre temas de literatura latinoamericana coordinada por Noé Jitrik aparecida en el año 2005 bajo el título de *Sesgos, cesuras y métodos*, de Eudeba, donde de los veinticinco colaboradores (con diecisiete mujeres entre ellos) se analiza solamente el texto de una escritora (Marta Traba). Como ejemplo contrario habría que mencionar las

¹ El texto de Lukács trae los nombres de tres mujeres pero ellas aparecen como interlocutoras ocasionales del discurso masculino. Las mencionadas son: Yeliena A. Grabenko, Regine Olsen y Marianne Weber.

intervenciones en el campo de la crítica que han significado los estudios sobre escritoras argentinas de Cristina Piña, de María Gabriela Mizraje y de Graciela Batticuore, para mencionar sólo el ámbito de la producción crítica de Buenos Aires.

Parece ahora llegado el momento de percibir un cambio en las voces y en los ámbitos en que ellas resuenan.

Por ello, me gustaría mencionar, como caso paradigmático para una necesaria revisión del esquema canónico rioplatense, a dos escritoras que todavía no figuran suficientemente en los programas universitarios y que, sin embargo, no pueden tampoco ser consideradas como personalidades complementarias de un sistema masculino de representación. Me refiero a la argentina Griselda Gambaro y a la uruguaya Marosa di Giorgio. Y voy a citarlas en un campo semiótico que aúna lo corporal y lo ideológico, pues ambas provocan una extraña vinculación entre la tradición vampírica y el horror de los cuentos de hadas tradicionales, para acentuar el relieve de la diferencia sexual más exacerbada.

Griselda Gambaro ocupa un puesto destacado en la producción teatral de las salas argentinas, pero no es leída ni analizada en círculos que no se dediquen a la actividad de la puesta en escena. Su labor de más de cuarenta años en la escritura con un proyecto estético absolutamente divergente de la tónica general cultivada por los dramaturgos varones, debería permitirle, sin embargo, ser colocada haciendo un frente común contra el realismo literario que en el Río de la Plata sufrió una derrota desde, por lo menos, 1940. Ese momento clave de inflexión podría datarse con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. El efecto que esta compilación tuvo sobre los dos márgenes del Plata sólo pudo medirse muchas décadas después. Es ahora opinión generalizada que en esa publicación se encuentra en la base de un programa de ataque hacia los grupos más establecidos del sistema rioplatense del momento.

Esta es la brecha abierta en la cultura que aprovechará más tarde la labor demoledora de certidumbres de Griselda Gambaro cuando en el marco del espléndido auge renovador fomentado por el Instituto Di Tella de Buenos Aires estrena su pieza dramática *El desatino* en 1965. Dos años antes había escrito también, rompiendo con todas las convenciones conocidas en el Río de la Plata, su obra *Las paredes*, estrenada en 1966 al calor del entusiasmo suscitado entre los teatros independientes que habían empezado a pulular en la ciudad. El tercer texto de Gambaro es *Los siameses* nuevamente estrenado en el Di Tella en 1967, donde también se representaban en contigüidad sugerente las piezas de Beckett o Ionesco. Lo que diferencia, sin embargo, a los autores europeos del así llamado “teatro del absurdo” tiene que ver con una vocación claramente ideológicamente referencial en el caso de las obras escritas por Griselda Gambaro por aquellos años. Por ello, es cierto como sostiene una estudiosa estadounidense como Kirsten Nigro, por ejemplo, que nada hay en el teatro del absurdo europeo que se asimile a la deconstrucción de un mundo masculinista como se da en las piezas de Gambaro (Nigro 1989: 174). Así, por ejemplo, sucede en la ya mencionada *Los siameses*, que mima sin saberlo la irrupción dentro de la esfera privada del futuro terrorismo de Estado o, como en la pieza titulada *El campo* (1967), donde se escenifican en modo transfigurado las circunstancias no sólo de los campos de concentración nazis, sino especialmente los futuros campos clandestinos de detención de la Argentina. De esta última obra reproduzco un fragmento, donde se nota justamente la fuerza de las acotaciones escenográficas y su misión para una apuesta política que trae a la escena el juego de máscaras para lo abyecto:

Franco: (golpea las manos para obtener silencio) Ahora, la distinguida concertista, aquí presente, os deleitará con una pieza de su repertorio. (A Emma) ¿Cuál? Bueno, cualquier cosa. (Emma se levanta, intenta caminar. Franco la obliga a sentarse, la golpea amigablemente en la cabeza y, al hacerlo, le desprende la peluca. La sostiene un momento, con aire divertido, y la deposita sobre el piano). (Gambaro 1967: 62-63).

Tampoco la obra de Marosa di Giorgio, aunque inmensamente singular, carece de raíces con algunos elementos aparentemente secundarios de la literatura uruguaya. Allí estaba la poesía insistentemente erótica de una Delmira Agustini (1886-1913) que ahondaba en la visión vampírica de la mujer para expresar un exceso de vitalidad que la sociedad puritana de su época veía como

obscena.² Marosa di Giorgio, entonces, parecería venir a continuar ese camino, tomando la palabra donde la había dejado su antecesora para decir aquello que la primera no había dicho, aunque Delmira también había sido capaz de publicar versos como:

¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
Ven a beber mis mieles soberanas³

que no desmerecerían entre los textos de la segunda. Por ello concordamos con Beatriz Colombi, para quien Delmira Agustini habría introducido la fuerza dionisiaca en el discurso poético femenino rioplatense, a la par que instalado en la poesía la materialidad del cuerpo de la mujer con sus fluidos. Aquí podría agregarse también que Marosa di Giorgio como heredera de una tradición de poesía escrita por mujeres en el Uruguay viene a provocar una explosión de esa misma corporeidad llevándola hasta sus más impensables límites (Colombi 1999: 31). Ahora bien, el desconcierto ante aquello que escenifica Marosa di Giorgio proviene, en gran medida, de una inadecuación entre la ingenuidad infantil que finge el yo poético que habla de sus experiencias eróticas como mujer y la perversidad sexual con que ese mismo yo se describe en las cópulas más inusitadas que exhiben sus textos. La torsión genérica se lleva a cabo, además, porque la inocencia infantil del relato gana una capa de sentido extra con la misión lírica que la autora le confiere a esa misma prosa, como puede verse en este pasaje de su libro *Flor de lis* (2004):

Me salta en cada sien una flor de granada de jardín, roja, dura, con hojitas verdes, las alimentan mis venas.
También tengo flores de granada en las manos, en el empeine de los pies.
Las vecinas en su confusa franja, me espían, me critican y se ríen. Una dice: Está en flor.
De mi interior, al oír eso, rueda un clavel, se desliza por el ano hacia las bragas y el piso, otro sale por la vagina.
—Está en flor. (2004: 53)⁴

Finalmente, es un hecho sabido que el canon se va reacomodando paulatinamente, pero ¿qué sucede, en cambio, cuando de lo que se trata es de que se ponga en evidencia un silencio orquestado en torno a cuestiones de género, como sucede cuando algunas autoras no pueden competir en el panorama literario porque son justamente sólo mujeres? Así, el *dictum* de un personaje de Piglia, por ejemplo, acerca de “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”, parece dar muy obviamente por sentado de que nada ha cambiado en el mundo desde el siglo XIX hasta esta parte y que el autor de la obra magna futura del Río de la Plata será un varón, como Sarmiento, preocupado por poner por escrito los destinos de la Nación.

En este sentido, los profesores universitarios tenemos la misión de la elaboración de alternativas para el canon que sea fundamentalmente revisionista. Tal vez sería mejor, entonces, pensar la palabra “canon” como “biblioteca” en sentido foucauldiano (Bloom 1994: 53), para introducir así la democratización.⁵

¿Pueden, sin embargo, el género teatro, así como la poesía erótica servir de trampolín para entrar en esa Biblioteca, cuando de lo que se trata, como en este caso, es de escritoras? Según Harold Bloom, quien sigue en esto a otro especialista, Alastair Fowler, sería la magia de los géneros predominantes en un momento dado el que daría solamente ese impulso (Bloom 1994: 20-21). Si, en cambio, pensáramos en otra variable, es decir: que sea la singularidad de un autor lo que le permita la entrada al espacio de los escritores representativos del sistema (Bloom 1994: 147), Gambaro y di Giorgio tendrían la entrada ganada. La batalla, así y todo, será terrible pues el desafío para ellas sigue siendo doble. Pero hay algo más. No habría que olvidar, como sostiene, John Guillory que el debate

² También Roberto Echavarren vincula a Marosa di Giorgio con Delmira Agustini (Echavarren 2005: 6).

³ Tomado de la poesía titulada “La copa del amor”, en Delmira Agustini, aparecido en 1907 en su colección *El libro blanco* y reproducido en Agustini 1999: 180-181.

⁴ De su último libro, *La flor de Lis* (2004: 53). El título de esta colección de poesías podría estar en relación paródica con la obra de Delmira Agustini, quien utilizaba a menudo la palabra “lis” y “lirio” en su obra.

⁵ Bloom mismo, sin cuestionarse demasiado su propio canon, incluye solamente cuatro escritoras en un conjunto de veintiocho autores, y las cuatro son de lengua inglesa (Austen, Dickinson, G. Eliot y Woolf).

sobre el canon (que ha cobrado tanta actualidad en las últimas dos décadas) no significa nada más y nada menos que en este momento nos encontramos ante una tremenda crisis en la forma del capital cultural que llamamos “literatura” (Guillory 1993: viii). Y su mención es ya una forma de revisión.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTINI, Delmira (1999) [1907]. *Los cálices vacíos*, Buenos Aires, Simurg.
- AUERBACH, Erich (1994) [1946]. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübinga/Basilea, Francke.
- BATTICUORE, Graciela (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa.
- BLOOM, Harold (1994) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London, Macmillan.
- COLOMBI, Beatriz (1999). “Prólogo: En el 900, a orillas del Plata”. *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini, Buenos Aires, Simurg.
- DI GIORGIO, Marosa (2004). *La flor de Lis*, Buenos Aires, Cuenco de plata.
- ECHAVARREN, Roberto (2005). *Marosa di Giorgio: devenir intenso*, Montevideo, Lapzus.
- FOWLER, Alastair (1997) [1982]. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press.
- GUILLORY, John (1994) [1993]. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press.
- LUKÁCS, Georg (1974) [1920]. *Die Theorie des Romans*, Hamburgo, Luchterhand.
- MANZONI, Celina y otros (2005). *Sesgos, cesuras y métodos: literatura latinoamericana*, Noe Jitrik (coord.), Buenos Aires, Eudeba.
- MIZRAJE, María Gabriela (1999). *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos.
- MOLLOY, Sylvia (1996) [1991]. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- NIGRO, Kirsten (1989). “Griselda Gambaro vista desde lejos: primeros textos y contextos culturales”, *Teatro argentino de los '60 – Polémica, continuidad, ruptura*, O.Pelletieri (comp.), Buenos Aires, Corregidor.
- PIÑA, Cristina (comp.) (1997). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Biblos.
- PIÑA, Cristina (comp.) (2003). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) II*, Buenos Aires, Biblos.