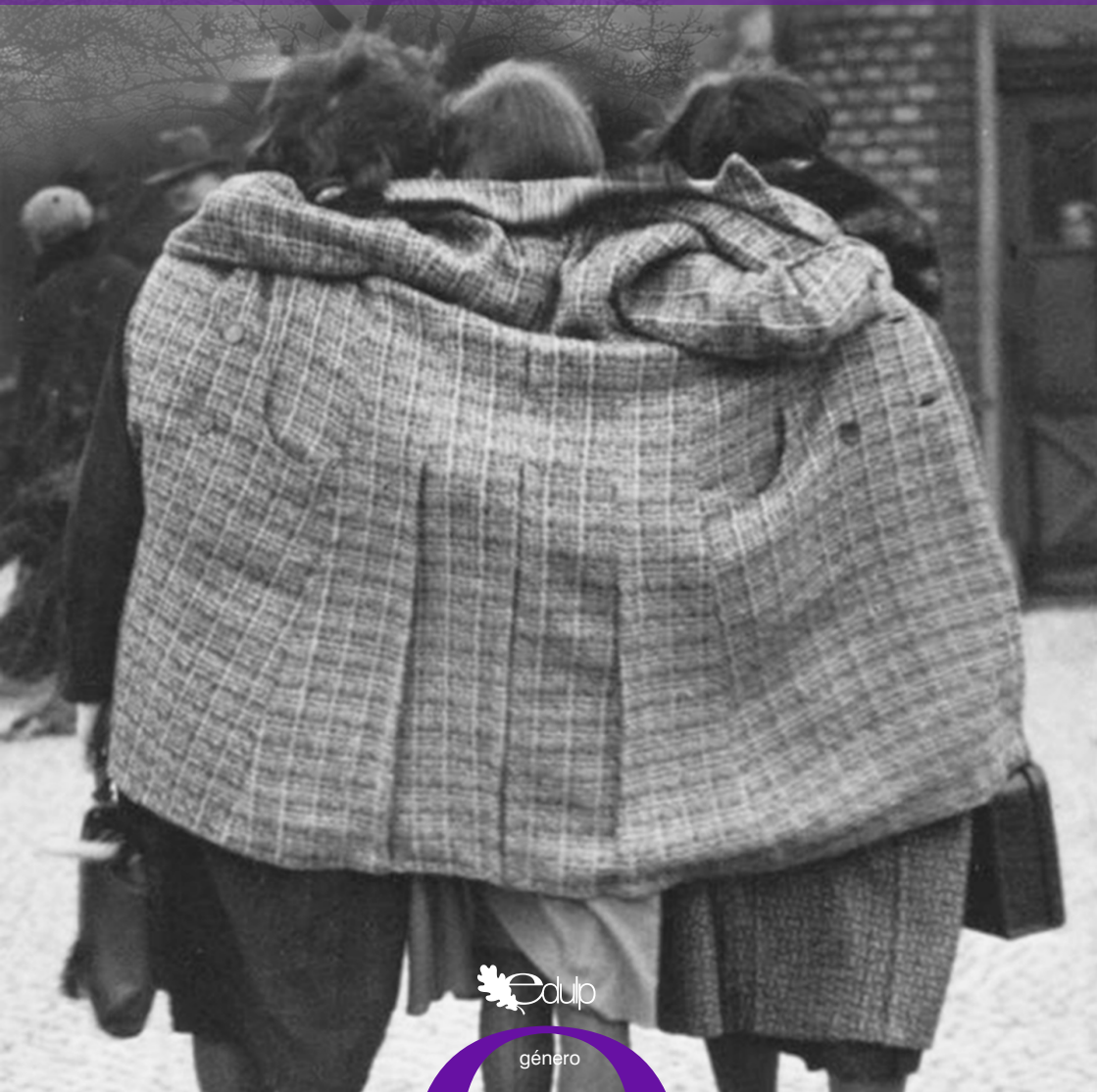


JOSÉ AMÍCOLA

El poder-femme

Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo



género

El poder-femme

El poder-femme

Virginia Woolf, Simone de Beauvoir
y Victoria Ocampo

JOSÉ AMÍCOLA



Amicola, José

El poder femme : Virginia Wolff, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo / José Amicola. - 1a ed. - La Plata : EDULP, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4127-97-6

1. Feminismo. I. Título.

CDD 305.4209

EL PODER-FEMME

Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo

José Amicola



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

Primera edición, 2019

ISBN N.º 978-987-4127-97-6

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

© 2019 - Edulp

Para la Ardilla

Índice

Introducción	9
1. Comparatística.....	9
2. Reacción	11
3. Comunidades interpretativas excluyentes.....	13
4. El sistema-género	22
Primera Parte	
Las comunidades excluyentes	29
Capítulo I	
Bloomsbury.....	30
1. “Una escritura viril”	30
2. Un barrio londinense.....	33
3. <i>Orlando</i>	41
4. La actuación super-femenina.....	49
5. <i>Orlando</i> en la traducción argentina	53
6. The Hogarth Press	60
Capítulo II	
El Café de Flore.....	66
1. Los años 1944-1950.....	66
2. <i>El segundo sexo</i>	76
3. Historia y mitos sobre lo femenino.....	80
4. El existencialismo y el concepto de libertad	83
5. <i>Les Temps Modernes</i> y después	95

Capítulo III

La revista Sur.....	99
1. Victoria y Virginia.....	99
2. El justo medio.....	103
3. La <i>précieuse</i> Victoria.....	108
4. “Adosada al vacío”.....	127
5. Una <i>Sur</i> póstuma.....	131
6. “La rama de Salzburgo”.....	138

Segunda Parte

Los excluidos.....	145
--------------------	-----

Capítulo I

Cyril Connolly.....	146
1. Chelsea <i>versus</i> Bloomsbury.....	146
2. La sensibilidad <i>camp</i>	149
3. La rivalidad Oxford-Cambridge.....	156
4. La hostilidad de Virginia Woolf.....	158
5. Los tropiezos literarios de Connolly.....	164
6. <i>Horizon</i> (1940-1950).....	167

Capítulo II

Albert Camus.....	172
1. El auge del existencialismo.....	172
2. La polémica de los años 50.....	180
3. El “revoltoso”.....	189
4. <i>La caída</i>	194
5. ¿Quién es el Otro para Camus?.....	199

Capítulo III

Witold Gombrowicz.....	203
1. Texto cultural	203
2. “Lejos, más allá de las aguas”	208
3. Facción <i>versus</i> ostracismo	211
4. De los dos lados del Atlántico.....	218
5. Gombrowicz después.....	227

Reflexiones finales

1. Performativo y <i>performance</i>	229
2. ¿Por qué excluir?.....	239
3. Los modelos femeninos.....	244
4. <i>Sur</i> y la cuestión del sistema-género	249
5. La primera foto de <i>Sur</i>	252
Bibliografía sumaria.....	256

1. Comparatística

En 1992 el comparatista alemán Peter Zima publicó un libro sobre el tema de su especialidad que, por mi parte, considero de importancia capital para fundamentar los principios que se hallan en la base de la investigación que se desarrollará a continuación. En su estudio de 1992 Zima no solo pasa revista a los orígenes de lo que en castellano se ha llamado “literaturas comparadas” (a partir de su equivalente en francés), sino que consigue producir una verdadera vuelta de página al respecto bajo la nueva etiqueta de “Comparatística”, con la que el autor pretende independizarse de los viejos moldes creados en el siglo XIX para ese dominio. La noción de “influencia”, por la que un investigador establecía un recorrido de un tema literario a lo largo de los siglos y las literaturas (por ejemplo, las variaciones poéticas del “Beatus ille”/“¡Feliz aquel!”) a través del tiempo o descubría la relación temática entre dos autores (por ejemplo, entre Poe y Baudelaire) ya no tendría razón de ser.

La nueva Comparatística, a diferencia del cometido de las así llamadas “Literaturas Comparadas”, pretenderá apoyarse justamente en su dominio de varios idiomas y campos culturales no para realzar la relevancia de las literaturas nacionales, sino para relativizar las fronteras, poniendo el acento en el internacionalismo de los fenómenos. En este sentido, esta nueva versión del comparatismo se preocupará por destacar en qué medida los acontecimientos literarios aparecen como respuesta antagónica a sucesos anteriores que han venido absorbiendo la atención dentro del campo intelectual respectivo. Esto será en sí una novedad, pues las literaturas comparadas de viejo cuño han carecido siempre de la posibilidad de una reflexión intensa sobre el campo de estudio y han estado teñidas, por ello, de un velo ideológico magníficamente ingenuo. No es de extrañar que los grandes teorizadores del siglo XIX y XX que se ocuparon de comparar literaturas cayeran en un nacionalismo a ultranza, a pesar de aparentar un gran poli-facetismo –como lo muestra el caso de Ernst Robert Curtius (1886-1956; cf. Zima, 1992: 35). La nueva corriente pretende superar estos escollos gracias no a la cancelación de juicios de valor, sino gracias a una reflexión que imponga una toma de conciencia de las cuestiones de ideología y, por lo tanto, asuma una posición conocida en la filosofía alemana como la “kritische Theorie” (Teoría crítica) según postulados que provienen de la Escuela de Frankfurt. Y si bien Peter Zima no ha llegado a indagar en su libro de 1992 los alcances de los “Gender Studies”, que han florecido en Estados Unidos al calor de las luchas por la emancipación femenina y se han visto luego ampliados hacia otros núcleos de búsqueda emancipatoria, es evidente que este tipo de estudios es un campo ideal para ejercer ese derecho crítico que se merece todo buen planteo de investigación. Gracias a esta línea de pensamiento los estudios de género y sus derivaciones encontrarán una especial representación en las páginas que siguen, dadas las posibilidades de entender el comparatismo como un campo especial dentro de las ciencias sociales que se permite el estudio de una formación social desde diferentes ángulos.

Hay que tener en cuenta también que las historias de las literaturas nacionales suelen desarrollarse en un marco que presupone de manera insistente el recorte del objeto de estudio a partir de coordenadas fatídicamente excluyentes. La Comparatística, en cambio, vendría a implicar no solo la comparación de campos literarios, sino también la construcción de una sociología comparada, de una política comparada y así siguiendo. En la base de este comparatismo se halla la creencia en la ventaja del diálogo intercultural que es, por definición, también un diálogo del investigador consigo mismo, en la medida en que supondrá la autorreflexión constante del mismo mecanismo investigativo.

La otra ventaja que presenta este enfoque se encuentra en el hecho de que, si las literaturas nacionales están obsesionadas con la representación de lo canónico, el comparatismo de nuevo cuño se arriesgará a considerar la importancia, dentro del recorte de su elección, de textos secundarios, inclusive triviales o para-textuales. En el caso que nos ocupa, esta mirada más amplia y enriquecida que ofrece el comparatismo nuevo permite la puesta en relación de tres polos culturales: Londres (especialmente entre las décadas 1920-1940), París (entre 1944-1950) y Buenos Aires (entre 1930-1960), mediante el nexo de tres figuras femeninas que, cada una a su modo, produjeron un cambio significativo a nivel de la cultura en la que obraron; me refiero a Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo.

2. Reacción

En una revisión de los conceptos clave que se hallarán en la base de estas reflexiones surge en primera instancia la palabra “reacción”. El término “reacción” puede tener dos significados contrastados y desconcertantes. En un sentido, la palabra “reacción” se usa en el ámbito de lo político para expresar las actitudes conservadoras de un individuo o un grupo y de aquí sale su derivado: “reaccionario”.

En esta acepción, parecería que la noción de “acción” y “reacción” enfoca la idea que representa mirando hacia atrás en el tiempo: el “reaccionario” quiere actuar sobre las cosas para retrotraerlas hacia el pasado. Por ello, cuando un grupo social levanta la bandera de “cambio”, este estandarte puede ser ambiguo y no necesariamente hacia la dirección de una apertura hacia lo diferente, sino hacia lo que ya ha sucedido, pues ese grupo está tratando de revertir la situación hacia un punto del pasado, esgrimiendo, sin embargo, postulados de “lo nuevo”. Otro sentido diferente, en cambio, se da cuando se utiliza la palabra “reaccionar contra o hacia algo a modo de una contestación que abra nuevas perspectivas hacia situaciones futuras que nunca se habían dado antes o solo se habían dado antes parcialmente”. En esta segunda acepción, Peter Zima utiliza la frase para hacerla funcional al campo de la literatura, pero no pensando, entonces, en la idea de *Rückwirkung* (como intento de retroceso a una situación anterior), sino en el de *Gegenwirkung* (es decir: “acción en contra” como respuesta hacia adelante). Según este investigador, cada autor se posiciona en un medio literario determinado, enfrentándose a sus colegas, reaccionando contra algo ya escrito o expresado en su campo de acción, de modo tal que cada obra artística debería entenderse siempre en ese conflicto como una respuesta o “reacción” contra una situación anterior para dirigirla hacia lo realmente nunca antes sucedido (Zima, 1992: 51). Esta concepción de lo literario no está demasiado alejada de la postura de los formalistas rusos de la época de las vanguardias, cuando se insistía en la idea de que nada pacífico sucedía en el seno de un campo literario, sino que por todas partes se presentaba “la lucha” (борьба) y el conflicto entre los agentes de ese dominio enfrentados los unos a los otros por el deseo de preeminencia.

Ahora bien, dado que la Comparatística se presenta como una teoría del diálogo, esa lucha debe verse bajo otra luz, más bien como una fuerza reactiva que permite la creación, en tanto cada autor, al intentar responder a las cuestiones que le plantea su propia sociedad, articula una respuesta que sale de las mismas tensiones que esa for-

mación social genera; y aquí habría que pensar en la llamada Teoría de la Recepción que cundió en los estudios literarios a partir de los años 60 (Link, H., 1976: 11 y ss.). El arte nace de la lucha por la expresión en el medio respectivo, pero esa misma lucha puede adquirir su impulso, paradójicamente, gracias a los mismos hechos negativos que la frenan y que debe superar.

Como sostiene Peter Zima, una sociedad se conforma no como conjunto de textos, sino como conjunto de individuos y grupos que articulan sus opiniones e intereses en sociolectos y discursos y de ese modo reaccionan contra otros puntos de vista, a veces de una manera caótica y no siempre unificada (Zima, 1992: 72). A partir de estos supuestos se constituirá mucho de lo que se diga en las siguientes páginas.

Por otra parte, según los representantes del post-estructuralismo francés, habría que entender una formación discursiva como el conjunto de aquellas formulaciones de discursos que aparecen en un momento dado en una sociedad determinada, puesto que esa conformación social los acepta. Es evidente que cuanto más autoritaria sea una formación social, más censurado estará cualquier desvío de las normas discursivas imperantes. Y para ello puede pensarse en la Francia de Luis XIV, donde las cuestiones de la *bienséance* y el decoro pasaban a integrar las reglas de oro de la creación literaria, como se demuestra en la tarea normativa llevada a cabo por Boileau (1636-1711), quien le puso el sello a todo el período obturando de la formación discursiva “neoclásica” imperante todo lo que pudiera afectar la sensibilidad del monarca.

3. Comunidades interpretativas excluyentes

En las siguientes páginas se elaborará una reflexión sostenida a partir de un triángulo que considero perfectamente encastrado entre sí por múltiples relaciones recíprocas. Para presentar esta construc-

ción crítica habrá de ponerse en movimiento el dispositivo de comprensión de “campo intelectual”, según lo pensó primeramente Pierre Bourdieu, pero también habrá en la polémica que abre el texto otra idea cara al post-estructuralismo francés como lo es la de que todo grupo operativo siendo “exclusivo” (en el sentido de para un grupo cerrado), al mismo tiempo, genera una exclusión.

Por ello, me parece oportuno considerar aquí, en primer lugar, el rol renovador de la cultura que cumplió el grupo de Bloomsbury en la Inglaterra que salía de la Primera Guerra Mundial con ansias de cambio, aunque sea importante decir también que esos deseos eran a su vez frenados por profundas tradiciones aristocráticas de las que el país se enorgullecía.

En segundo lugar, habrá que poner sobre la misma balanza la situación crítica que se gesta en Francia después de la Segunda Guerra Mundial, con una necesidad de revisión de todo tipo de valores y cuyos voceros son los miembros que se reúnen en el Café de Flore en París. Esta posibilidad de comparación se funda en el hecho de que la situación francesa acusa similitudes con lo que sucedía en el grupo londinense antes mencionado.

Y, en tercer lugar, creo que esos dos campos culturales mencionados pueden servir de nueva piedra de toque, cuando se los pone en correlación con el tercer ángulo: el que representa la revista *Sur* de Buenos Aires y su labor compleja de puente entre culturas.

No es un dato menor que las reflexiones acerca de estos tres grupos o comunidades interpretativas de la cultura se vean lideradas por figuras femeninas de primera magnitud en cada uno de sus campos: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo. Estas personalidades descollantes de la primera mitad del siglo XX se interconectan a través de vasos comunicantes que son las empresas editoriales y las publicaciones periódicas ligadas a ellas. En este sentido operan las casas editoriales de, por un lado, Leonard Woolf con The Hogarth Press para Londres; y, por otro, la revista *Les Temps Modernes* para París bajo la dirección de Sartre. El triángulo se completa en

este caso en mi lectura con la labor de la revista y luego casa editorial *Sur* para Buenos Aires. Los tres polos de difusión de la literatura aquí tratados juegan un papel de primer orden en el momento de ampliar su radio de acción, pues se han preocupado, siendo producto de élites culturales, de transformarse también en una tarea de ampliación de sus públicos. En este sentido, hubo dos movimientos contradictorios en ellos: por un lado, el de la cohesión y amalgama con una tendencia a transformarse en una facción (en sentido de banda rebelde) alejada de la corriente mayoritaria; y, por otro, estos grupos exclusivos se expidieron por una ampliación de sus públicos a partir de la labor de difusión de la prensa escrita, al mismo tiempo, que actuaban como vasos comunicantes entre diferentes campos culturales selectos.

Sostengo en esta investigación, entonces, que en los casos que voy a analizar, se tratará de “comunidades interpretativas excluyentes”, dado que lo que me interesa enfatizar en esos procesos sociales es su poder de exclusión de aquellos otros miembros que no merecen pertenecer al grupo.

La fórmula que propongo me parece más pertinente, en tanto es más crítica que la denominación de “grupos culturales de especialización” (salida de la revista *Punto de Vista*), porque esta última deja de lado la cuestión del poder de la palabra que se pierde en el término “especialización”. En este sentido, las casas editoriales artesanales o las revistas literarias están ejerciendo un poder, o mejor, “micro-poder”, que consiste en ser “exclusivos” y “excluyentes”, de modo de acotar el campo respectivo con mano de hierro.

Estos grupos elitistas (tan significativos como para transformarse en comunidades que forman una brecha cultural en sus respectivos entornos) se distinguen del propio suelo en que se han generado gracias a una capacidad de asimilar nuevas ideas hasta hacerlas suyas y levantarlas como nuevas banderas. Estas ideas se convierten así en ideas fuerza que tienden a desalojar a concepciones anteriores muy arraigadas. Podemos llamarlas “comunidades interpretativas” porque poseen una versión diferente –una nueva interpretación– de lo que

sucede a su alrededor y hacen de ese entorno una lectura que tenderá a imponerse con el correr de las décadas. En muchos casos este proceso seguirá adoptando formas más valiosas que aquellas que terminaron por caducar; y, en este caso especial, estoy pensando en el movimiento conocido como “realismo literario”, al que las vanguardias del siglo XX querían oponerse. En algún sentido, esas comunidades aquí mencionadas imponen a la larga lo que al principio es solamente una “structure of feeling” (estructura de sentimiento), como son llamadas estas percepciones cuando todavía no dominan el campo en que se asientan y son solo un atisbo de lo que vendrá.

Cuando en 1978 se funda en Buenos Aires la revista *Punto de Vista*, el nombre elegido tenía algo de humilde como si se quisiera decir con ese título “esta es nuestra opinión”. Esa publicación bajo la dirección de Beatriz Sarlo (1942-) se erigirá durante la época dictatorial como uno de los pocos signos de cordura en medio de las arbitrariedades militares bajo el signo de un progresismo izquierdista que pasaba inadvertido para las autoridades de la dictadura. Sin embargo, en definitiva, con sus casi cuarenta años de aparición *Punto de Vista* terminará convirtiéndose en la más digna continuación de *Sur*, una revista liberal de centro, al compartir algunas de sus premisas esenciales: ser el puente entre la cultura europea y la argentina. Por otro lado, si se piensa en el nombre elegido para *Punto de Vista* con mayor detención, se puede detectar que sus fundadores están obviando el mandato de sartrismo que había movido en la década del 50 a denominar *Contorno* a la revista rival de *Sur*; pero, al mismo tiempo, en el título elegido para la revista dirigida por Beatriz Sarlo se obviaban, gracias a una estratagema lingüística, las referencias a un izquierdismo que podría haber sido impugnado por la censura militar.

Como en el caso de Victoria Ocampo, Beatriz Sarlo en sus comienzos se presentó en su revista con una visión progresista (lo que no era fácil en plena dictadura) para vestir un feminismo que, quizás, le quedaba grande; porque no terminaba de aceptarlo. Con esto quiero decir que, como en el caso de Victoria Ocampo, sus modelos

fueron masculinos, y, en definitiva, *Punto de Vista* nunca jaqueó el sistema patriarcal, dado que evidentemente estaba interesada en enfocar las cuestiones sociales que le dictaban los marxistas ingleses de posguerra que eran sus modelos principales, entre quienes las cuestiones de género no ocupaban ningún lugar.

Es coherente, entonces, que haya sido un miembro de *Punto de Vista* como María Teresa Gramuglio quien iniciara el salvataje de la revista *Sur*, desde el progresismo izquierdista y contra la lectura que de *Sur* había hecho la revista rival *Contorno* en la década del 50. Gramuglio levantó, entonces, coherentemente las armas para el rescate de *Sur*, porque creía que la recepción que de ella se había hecho en la época de mayor politización de la Argentina (años 70) era injusta. En este sentido, es como si *Punto de Vista* reivindicara la labor de *Sur*, diciendo algo así como: “nosotros en los 80 y 90 aprendimos de la revista de Victoria Ocampo, y, por lo tanto, ahora pretendemos una fusión, o sea: apreciar el hecho de traer al Río de la Plata lo mejor del pensamiento europeo y también ahondar en la búsqueda de los valores propios”. Mi interpretación es similar, en definitiva, a la de Patricia Willson cuando escribe lo siguiente:

Gramuglio propuso emplear el concepto de *grupo cultural de especialización* en el caso de *Sur*, con el fin de matizar la “demasiado generalizante adscripción burguesa de la literatura, o las acusaciones casi tautológicas de portavoz de la oligarquía y minoría de minorías”. (Willson, 2004: 238).

Aquí conviene enfatizar el hecho de que la etiqueta de “grupo cultural de especialización” ya había sido utilizada por Raymond Williams (1921-1988) –teórico estrella de *Punto de Vista* (Patiño, 2008: 152)– para referirse al círculo de Bloomsbury. Y esta relación indirecta que realizó María Teresa Gramuglio entre los círculos de *Sur* y Bloomsbury no podría ser más oportuna, al aplicar una etiqueta para *Sur* que ya había sido aplicada en Londres para el otro círculo. Sin

embargo, creo que *Punto de Vista* no vio todas las implicancias del salvataje de *Sur* ante los dardos de las opiniones de izquierda ni las desemejanzas de *Sur* con Bloomsbury. Es una incoherencia que una publicación progresista de izquierda como *Punto de Vista* no haya sabido apreciar ciertas diferencias sociales de inserción de cada círculo en su respectivo terreno de origen. Un país periférico como la Argentina, aunque su ciudad capital sea un modelo de modernización, está encastrado en una posición de dependencia cultural que no tiene nada que ver con los niveles de independencia y autonomía antiguas de su campo intelectual que se disfrutaba en Londres en las décadas del 20 y del 30. Y para esta afirmación no hace falta más que ver cómo Virginia Woolf miraba a Francia (el mayor rival cultural de Inglaterra) de “tú a tú”. Es evidente por qué en su salvataje de *Sur*, como revista que no respondería a los representantes ilustrados de la clase oligárquica argentina, María Teresa Gramuglio barra bajo la alfombra una de las frases más significativas de Victoria Ocampo, que, por mi parte, creo que es una perla de síntesis de toda una visión del mundo, al considerarse a sí misma “adosada al vacío”. La frase antonomástica de Victoria Ocampo, de la que volveré a hablar más adelante, no solo es ideológica, sino que esa declaración estaba en contra del propio programa que pretendidamente la Directora quería poner en marcha, por lo menos en una de sus facetas: dar a conocer nuestra cultura. Pero, ¿de qué cultura estamos hablando, si, al mismo tiempo, Victoria Ocampo se reconoce inserta en un vacío cultural?

Sería poco coherente pensar este fenómeno de los grupos decisivos en la renovación de una cultura, si no se adhiriera a esta aparición el concepto de “campo intelectual” que es dable considerar como una manifestación no estática (como la pudo imaginar el primer estructuralismo francés), sino como un hecho dotado de dinamismo; es decir, un campo intelectual (o más precisamente artístico) no será exactamente el mismo en el momento en que aparezca una nueva figura dentro de él, dado que los valores expresados son auténticamente relacionales. Y también será distinto el campo en cuestión con

el correr del tiempo, cuando se van haciendo nuevas lecturas de las obras ya publicadas. Se verá claramente a qué me refiero gracias a las anotaciones de un crítico inglés que servirán de piedra de toque para pensar lo que sucedía literariamente en Inglaterra en las primeras décadas del siglo XX.

Quiero traer a esta investigación, entonces, las anotaciones, aparecidas en 1938, del crítico inglés Cyril Connolly (1903-1974) al respecto, extraídas de lo que se considera su mejor texto y cuyo título fue *Enemies of Promise* (Enemigos de la promesa); donde el autor, en un acto de *fair-play*, no solo se las toma contra sí mismo en tanto promesa incumplida de ser un novelista, sino que, al mismo tiempo, es capaz de describir con maestría lo que sucedía en el campo intelectual de su época. Así según Cyril Connolly, el nuevo estilo vernáculo que aparece en Inglaterra en la década de 1920-1930 tiene que ver con una oposición a un estilo académico (que el crítico denomina “mandarín”)¹ que se cohesiona hacia 1928 con la aparición de la novela *Orlando* de Virginia Woolf. Y la piedra de toque de esa oposición al grupo que lideraba la escritora inglesa centrada en los ritos del barrio de Bloomsbury se hallaría no en Londres, sino en una “corte en el exilio”: la rue de Grenelle (Connolly, 1938: 112), que era la calle parisiense donde reinaba su opositora Gertrude Stein (1874-1946). Además de considerar las facciones opuestas de aquellos llamados “mandarines” operando en Londres contra los que promovían una lengua conversacional en la escritura literaria, Cyril Connolly es ca-

¹ “Denominaré a este estilo ‘mandarín’, puesto que encanta a los corifeos literarios, aquellos que desean diferenciar al máximo la palabra escrita de la hablada” (Connolly, 1938: 52):

Hemos visto que hay dos estilos y es conveniente clasificarlos como el realista o vernáculo, el estilo de los rebeldes, periodistas, adictos del sentido común y observadores no románticos del destino humano, y el mandarín, el estilo artificial de los hombres de letras o de los que ocupan cargos de autoridad y hacen de las letras una ocupación de su tiempo libre. (Connolly, 1938: 94)

paz de percibir, mejor que ningún otro crítico, quién es quién en el ámbito de análisis.

Para Connolly el campo literario inglés que se perfilaba en aquel año crucial de 1928 estaba formado por autores que se hallaban publicando con asiduidad y ocupaban un lugar destacado en la prensa y en las revistas especializadas (1938: 41). A juicio de Connolly estos autores eran: D. H. Lawrence (1885-1930), Aldous Huxley (1894-1963), Thomas Sturge Moore (1870-1944), James Joyce (1882-1941), William Butler Yeats (1865-1939), Edward Morgan Forster (1879-1970), Lytton Strachey (1880-1932) y la propia Virginia Woolf (1882-1941).² En otro nivel aparecen en esta lista autores con un halo diferente: T. S. Eliot (1888-1965), Wyndham Lewis (1882-1957) y Norman Douglas (1868-1952). Por último, estaban también los autores que pueden considerarse “veteranos”: Arnold Bennett (1867-1931), George Bernard Shaw (1856-1950), H. G. Wells (1866-1946), John Galsworthy (1867-1933), Rudyard Kipling (1865-1936) y W. Somerset Maugham (1874-1965).

La figura de Lytton Strachey es interesante por varios motivos. En primer lugar, había sido el primero que había arremetido contra la idealización de la época victoriana al publicar en 1918 su libro de retratos titulado *Eminent Victorians*; en segundo lugar, era alguien que no tenía reparos en exhibir su conducta sexualmente disidente. En este contexto ambos costados de su historia personal parecen coincidentes, pues la atracción por el mismo sexo puesta al descubierto era una afrenta para la beatería victoriana.

Me he detenido en esta apreciación artística de Connolly, porque este crítico parece haberse dado cuenta, gracias a su especial sensibilidad y experiencia, de cómo dentro de una sociedad dada (en la que la literatura ha llegado a un alto grado de profesionalismo) es im-

² Forster, Strachey y V. Woolf tienen la particularidad extra de haberse complotado en el bastión de “Bloomsbury”, una facción que según Connolly ha complicado aún más el panorama (Connolly, 1938: 73). Por otro lado, llama la atención que justamente dos de los más influyentes escritores sean coetáneos (Joyce y V. Woolf).

portante descubrir lo que ahora llamaríamos la organización de los agentes dentro de un campo literario. Por supuesto que es importante para nosotros señalar también que Virginia Woolf es la única escritora mujer mencionada en el conjunto. Y este no es un dato menor a la hora de considerar cómo reaccionarían sus pares varones ante cada una de sus creaciones. Y aquí podemos adelantar el veredicto que lanzaban los escritores varones por aquella época ante la escritura de mujeres. En rigor, en todo el mundo y no solo en Inglaterra, los hombres destacados en las letras se rebelaban contra la idea de que una mujer escribiera. En todo el mundo y también en Inglaterra las escritoras eran vistas como seres extraños, que ponían sin derecho sus pies en un campo roturado por varones, aunque justamente en ese país se habían dado ya desde el siglo XIX obras literarias escritas por mujeres (imposibles de soslayar dentro del canon general). Pero el operativo masculino consistía en denigrarlas u olvidarlas.

Por otro lado, hay que decir que cada una de las colocaciones de los miembros de un campo intelectual en un momento dado de su historia produce efectivamente una particular toma de partido que funciona como un punto de roce dentro de una constelación en la que hay siempre en juego fuerzas de atracción y de rechazo en varias direcciones. Es evidente que a partir de la década del 20 la irresistible imantación que provocaba la figura de Joyce solo sería superada un par de décadas después con la que habría de producir Eliot. Esto significa, al mismo tiempo, que entre los agentes de este esquema se producen intercambios de lugar y una dinámica que no tiene nada que ver con una percepción estática de la cuestión. En el mismo sentido, los textos culturales (es decir, no solo los textos literarios, sino todo tipo de discursos, escritos y orales) se interceptan de tal manera hasta formar en algunos casos un juego de oferta y contra-oferta. Así si el *Ulysses* (1922) de Joyce es una historia menuda que tiene lugar en veinticuatro horas vividas por el personaje en la ciudad de Dublín, puede entenderse que Virginia Woolf responda a esta propuesta con el desarrollo de la vida de su personaje Mrs Dalloway en un día lon-

dinense (1926), pero poniendo el acento en que una mujer (sin una historia ni una profesión particular) pueda también ser una heroína a nivel de “gesta épica”, como la que le había dado Joyce a su protagonista en tono de parodia. En mi lectura, entonces, Virginia Woolf lee en clave de diferencia sexual el *Ulysses* para darle una vuelta de tuerca y plantear otra posibilidad cultural (*La Señora Dalloway*).

Dentro del campo literario inglés que se define, entonces, en el período alrededor de la publicación de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf se perfila de modo significativo el sentido de facción díscola que adquiere el grupo de Bloomsbury, como una comunidad interpretativa que no solo conglojera, sino que también excluye. Es difícil no ver en el liderazgo de esta autora inglesa dentro de esa facción un llamado de atención hacia un cambio de lo que estaba ocurriendo en los países centrales en cuanto al sistema-género. Si bien, las mujeres siguen siendo una minoría casi invisible dentro del quehacer literario, los sucesos de la Primera Guerra Mundial habían revelado la capacidad femenina para asuntos que antes estaban anclados en territorios exclusivos del varón. Este hecho concreto despertó una conciencia primeramente en las propias mujeres acerca de su valor y, con ello, reforzó una lucha que era de larga data, pero que no había arrojado todavía grandes frutos.

4. El sistema-género

Aquí es el momento de explicar que ninguna de las plataformas teóricas que sirven de base a las siguientes reflexiones tendría cabal sentido, si no se pensaran al mismo tiempo en relación con la nueva corriente de pensamiento que a partir de 1990 ha cundido desde su centro de irradiación norteamericano, poniendo el acento en la importancia de tomar conciencia acerca del sistema-género que nos conforma a los varones tanto como a las mujeres. En ese sentido, la intención de utilizar aquí ideas relacionadas con “el campo

intelectual/campo literario” o “las comunidades interpretativas” o la “Comparatística” podría parecer no suficientemente productiva, si no se la engarzara con las preocupaciones por mostrar algo que de tan evidente se había tornado invisible a lo largo de los siglos desde la Antigüedad clásica, por lo menos: la oposición masculino-femenino como un pivote en la cultura. Esta diferenciación puede parecer a los críticos más recalcitrantes no suficientemente digna de consideración. A los críticos más innovadores, en cambio, les resultará un territorio de una riqueza inigualable. Hablar ahora, entonces, del sistema-género se ha tornado una cuestión insoslayable también a la hora de acercarse a los textos literarios y a sus creadores.

Es evidente hoy en día que hacia 1990 se da un salto cualitativo importante dentro de los estudios de género sexual que se venían formando en EE.UU. en la década del 50 y 60 a partir primeramente del embate feminista por la igualación de derechos. No es un hecho accesorio que las mujeres empiecen a romper las barreras que les vedaban el estudio superior recién alrededor de 1900. Casi un siglo después, a finales del siglo XX ya hay suficiente cantidad de mujeres formadas académicamente como para tomar las propias riendas de sus destinos y expresarse a nivel de la interpretación de los sucesos históricos que les concernían.

Todos estos factores producen un fruto mucho más complejo, al trascender el esquema de la lucha por los derechos de la mujer. Ahora estamos ante una reflexión completamente revolucionaria que vuelve a pensar las bases en que se funda el desequilibrio entre los sexos. Es así, a mi entender, que hacia finales del siglo XX los estudios feministas llegan a la brillante encrucijada de entender que no cabe una liberación de los escollos que atan a las mujeres sin modificar la auto-comprensión que tienen de sí los varones. En definitiva, se descubre que los varones están ceñidos a reglas de género iguales o tanto más rígidas que las que constriñen las conductas de las mujeres. Hombres y mujeres estamos sentados en el mismo bote.

Se debe a los estudios de alguien como Judith Butler (1956-) el mérito de haber producido un paso enorme en la investigación de un nuevo campo que ya resulta ineludible, a pesar de las resistencias de los cuerpos colegiados más intransigentes. Dando un cambio cualitativo a las enseñanzas de Simone de Beauvoir, Judith Butler se apoya en una base filosófica tan competente como la de su par francesa para venir a enjuiciar la búsqueda de esencias eternas, algo que ya se había producido en *El segundo sexo* (1949) sobre la plataforma del existencialismo. Ahora, sin embargo, el panorama es mucho más complejo, porque la tarea que se propone Judith Butler trasciende la “cuestión femenina”, al borrar de un plumazo la idea de que de lo que se trata es del “problema de la mujer”, como se dijo desde la Revolución Francesa en adelante. La mujer podía ser un “problema” solo desde la mirada extrañada de los varones entre 1789 y 1900. Para Butler lo que está en juego es toda la conjunción en que se asientan *the gender performances* (las actuaciones genéricas), es decir: cómo cada individuo representa desde la más tierna infancia su posición sexual en la sociedad que lo forma y lo conforma.

En definitiva, Judith Butler se apoya y va más allá de las investigaciones no solo de Simone de Beauvoir, sino también de Michel Foucault, revisando y dando nuevos giros a lo ya pensado. Butler comprende así la necesidad de luchar contra los esencialismos como lo había hecho la autora francesa, pero, al mismo tiempo, emprende la tarea de llevar la minuciosa metodología de Foucault acerca del “saber-poder” a la integración de un sistema genérico.

Es una gran ironía de la gran divisoria de aguas que se produjo en las últimas décadas del siglo XX que un autor como Michel Foucault (responsable de ese quiebre epistemológico) haya sido tan influyente para la discusión actual del sistema-género, y que él mismo no hubiera escrito nada más contundente al respecto. Podremos estar o no de acuerdo con algunas de las ideas de Foucault en lo que respecta a la fijación de ciertos hitos cronológicos sostenidos en sus investigaciones, o con respecto a algunas de sus afirmaciones más lapidarias;

sin embargo, hay que reconocer que él nos enseñó a ver y pensar los problemas de una manera totalmente diferente y muy fructífera. Quizás habría que decir que con Michel Foucault (1926-1984) sucede al respecto algo similar a lo que en la primera mitad del siglo XX sucedió con la figura de Sigmund Freud (1856-1939): ambos, Freud y Foucault, pusieron los fundamentos para dar principio a los cambios de paradigmas que vendrían después y nuestra tarea, como herederos de su pensamiento, es discutirlos y no endiosarlos.

Por lo tanto, es interesante también poder comportarse de modo crítico inclusive frente a las personalidades que uno admira; ya sea el caso de Freud o el de Foucault. Como ejemplo de las limitaciones que veo en las obras de ambos están sus consideraciones incompletas con respecto a la cuestión del género sexual que les preocuparon, pero en las que no llegaron al fondo del asunto. Freud fue, por su parte, un investigador nato formado en la ciencia del siglo XIX y esas bases eran muy negativas para llegar a pensar en la oposición “masculino-masculino” sin prejuicios. Sin embargo, Freud en sus momentos más lúcidos puso los fundamentos para pensar en la constitución bisexual del individuo ya en sus artículos de 1905, aunque en otros no se atrevió a seguir en esa dirección.

En cuanto a la obra más filosófica de Foucault, es tal vez injusto que aparezca aquí asociada a la producción de Freud, salvo si se tiene en cuenta que ambos pensadores tuvieron en común un interés tanto por la clínica como por la historia.

Como ejemplo de cómo Foucault se quedó en el umbral de su pensamiento en algunos momentos de su producción escrita, puedo traer a colación al respecto su por otro lado excelente interpretación de los procesos por brujería durante la Edad Media y Moderna. Las brujas medievales, quienes según el estudioso francés representaban el último baluarte de una cristianización no realizada hasta sus últimas consecuencias, tuvieron una presencia clave en los procesos históricos no solo en el ámbito de la cuestión religiosa. Con todo, en sus cursos de los años 70 Foucault analiza con gran perspicacia a

los considerados “anormales” por las sociedades europeas en la época del robustecimiento del individualismo burgués, pero no siempre acierta allí con una mirada de género (Foucault, 1999: 198). Habría que haber dicho, por ejemplo, también, en el caso de la quema de brujas, que la Iglesia se lanzó en pos de la persecución especialmente de mujeres para disciplinarlas contra su rebeldía; porque “ellas” estaban en posesión de los saberes populares, de los cuales eran una custodia. Estas “brujas” eran también asimismo las cuestionadoras de un poder fálico, en representación del polo femenino, en tanto las mujeres venían siendo cada vez más discriminadas y alejadas del dominio del saber-poder, algo que se pone en evidencia en la exclusión en que se las coloca con el nacimiento de las universidades a partir de 1200. En efecto, hasta la fundación de las universidades en Europa –y esto no lo dice Foucault en sus trabajos, que yo sepa– las mujeres y los varones de todas las clases estaban dotados de los mismos conocimientos que consistían en las sabidurías que corrían de boca en boca. El analfabetismo era extendido entre todos los sexos y en todas las clases sociales. Y lo que nunca se dice, y Foucault tampoco lo dijo, es que durante el surgimiento en la Alta Edad Media de las instituciones universitarias (como antes había sucedido en los conventos de investigación y archivo), se había prohibido la entrada a las mujeres y a partir de ese momento, ellas estuvieron excluidas del saber. Esta marginación femenina del saber no pudo ser nunca reconsiderada, por lo menos, entre 1200 hasta 1900, es decir por siete siglos. Y ocurrió en Occidente, pero también en Oriente.

En mi opinión, Foucault no fue todavía consciente de las imposiciones sociales sobre los sexos. Las mujeres quemadas en la hoguera por la Inquisición pecaban, entre otras cosas, no solo de superstición, sino que también se rebelaban contra el autoritarismo masculino. Ni Foucault ni otros analistas anteriores pusieron nunca el acento sobre el hecho de que a la hoguera llegaran en primer lugar mujeres. Para explicar el fanatismo que llevó a la quema de brujas durante muchos siglos le bastó a Foucault echar mano al patrón histórico-social, sin

pensar en las jerarquías asimétricas de género. Freud no lo hubiera explicado de otra manera. Entretanto, el propio Foucault, sin embargo, con sus escritos y su palabra es la verdadera bisagra que permite pensar las cosas de un modo más complejo y rico en el nuevo espectro que abrieron los estudios de género, especialmente originado en las universidades norteamericanas a partir de 1960. Llegados al final del siglo XX, es justamente en este maridaje de Foucault con Simone de Beauvoir donde se percibe la fuerza de los textos del presente; y nadie más representativo de esta fusión de pensamiento con la propia tradición norteamericana que como se presenta en la figura de Judith Butler.

El propósito de este estudio se centra, entonces, en la idea de tres enclaves culturales semejantes que se intersectan: pequeñas comunidades que comparten ideales culturales y que, bajo este enfoque, aparecen como en diálogo entre sí. Por supuesto que aquí no se trata de influencias, sino que en este estudio se ven los procesos como posibles, pero gracias a un *humus* similar. En este sentido, ese deseo de ser la punta de lanza de un cambio en esas pequeñas comunidades se basaba en la existencia en las formaciones sociales que las cobijaban de un campo intelectual con un grado importante de autonomía. Esto se sobreentiende para el caso inglés y el francés, aunque es menos evidente para el caso argentino. Sin embargo, aquí habrá que partir de la hipótesis de que la Argentina contaba con un campo intelectual autónomo por lo menos a partir de las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, algo que en las sociedades europeas centrales se había dado casi un siglo antes. Hablar de un campo autónomo significa que sus agentes practican sus actividades intelectuales a tiempo completo. Y en primer lugar esto es comprobable en el sector de la literatura, ámbito del campo intelectual mayor en el que se habían dado importantes progresos de independencia del sistema a partir, en el caso de la Argentina, del modernismo de fines del siglo XIX, como lo demuestran las páginas dedicadas al tema por Nora Pasternac en su consideración de aquella época de la cultura argentina (Pasternac, 2002: 84 y ss.). Si bien, en la década del 30 del siglo XX la acti-

vidad escrituraria estaba conectada ampliamente con el periodismo (el caso de Roberto Arlt, 1900-1940) y esto podría hacer pensar en una restricción de la autonomía literaria, este fenómeno no era solo particular de la Argentina, dado que la prensa cotidiana era y sigue siendo una boca de expendio legítima para la escritura no coyuntural en todas partes.

Aquí será objeto de singular atención ver cómo en distintos puntos del mundo occidental se combatió un axioma de arraigada pro-sapia, cuyo punto de culminación fue la época conocida como “victoriana”. Por ello, esta investigación podría considerarse también una lectura que pretende mirar una construcción en triángulo con aristas que mellan toda una concepción de la sexualidad y de las relaciones sociales. Y en este sentido, tomaría prestado el título (creo que irónico) que Foucault puso al capítulo introductorio de su libro más disruptivo de 1976, el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*: “Nous autres, victoriens!” (¡Nosotros, los victorianos!), justamente cuando, como sucedía con el grupo de Bloomsbury en la década del 20, Foucault es el mayor crítico de una época que él mismo llamó a su fin de modo definitivo.

PRIMERA PARTE

Las comunidades excluyentes

1. “Una escritura viril”

En algún momento (especialmente a partir de los siglos XVII y XVIII) en los países más avanzados socialmente, como Inglaterra y Francia, las mujeres se ponen a leer con mayor asiduidad y se lanzan también al terreno vedado de la escritura. Ahora bien, desde la época de los estudios de los teóricos literarios griegos y luego latinos, la cosmovisión clásica sostenía la invisibilidad de las mujeres en la creación cultural. Así Tertuliano en el año 100 (*De institutione oratoria*) no menciona en su registro de autores griegos y latinos a alguien como Safo de Lesbos (630 a.d.C.-580 a.d.C.). Si enfocamos el siglo XX veremos que nada menos que un autor como Lukács³ no menciona a ninguna escritora en su *Theorie des Romans*, entre cientos de novelistas

³ György Lukács (1885-1971) fue un pensador de origen húngaro que después de tener una sólida formación filosófica en Alemania adhirió al comunismo de la Unión Soviética, muchas veces de manera contradictoria; Lukács, como tantos otros de formación similar, fue ciego a la cuestión del sistema-género.

varones citados. Esto no solo sucede en la primera edición alemana de su obra (1916), sino que tampoco el autor agregó ningún apéndice a su investigación en la revisión que hizo para una nueva publicación de ese estudio cuarenta años después. Por estos ejemplos puede verse que, de tal modo, a los críticos les resulta fácil construir un sistema todo-masculino, con la convicción de que esa es la única perspectiva posible. En la reedición alemana de la *Teoría de la novela* (que es de 1968) Lukács no solo no agrega a Virginia Woolf, que podía no ser santo de su devoción, en tanto vanguardista, pero es un escándalo que quedasen relegadas al silencio también en la construcción de una historia de la novela europea Jane Austen (1775-1817), Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Brontë (1818-1848) o George Eliot (1819-1880) –para mencionar nada más que a las autoras inglesas del siglo XIX, que, por lo menos, estaban dentro de la concepción de realismo que el crítico sostenía como canónico.

Pero lo que es también importante desde nuestro punto de vista actual, es lo siguiente: el polo de lo femenino estaba tan desacreditado desde la Antigüedad que los teóricos clásicos se habían acostumbrado a considerar el adjetivo “viril” como una condición positiva que permitía usar evaluativamente la palabra en las reflexiones sobre los estilos.⁴ Por el contrario, un estilo adornado aparecía como “afeminado”, aunque no se citaran cuáles eran las formas de escribir de las mujeres, porque ellas ni siquiera entraban en consideración.

⁴ En la teoría clásica de los estilos, los griegos denominaban “(h)adrón” al estilo vehemente, pero al mismo tiempo sobrio. Este adjetivo implicaba no solo la relación con lo masculino, sino también con lo sólido, robusto y, por lo tanto, lo que estaba en el centro del canon. Esta raíz griega es la misma que se halla en el nombre “Adrián”. De aquí se sigue el papel que le correspondía al hombre en la sociedad griega, en la que las mujeres estaban ausentes, pues en la misma familia de palabras estaban: “andrós” (varón, pero en llamativa extensión, todo ser humano), “andreaia” (virilidad, coraje guerrero) y “andragathía” (virtud), todos conectados con la raíz “aner” (engendrador). Si esto era normal y estaba naturalizado en la Antigüedad griega, llama la atención que esa concepción sobre la evaluación de los estilos haya llegado hasta más acá de 1900 a pesar de los cambios que permitieron hacerse otra idea de lo que es lo femenino a partir, por lo menos, desde 1789 en adelante, y no necesariamente como la otra parte opuesta (asimétrica y depreciada) del polo masculino.

De este modo desde la Antigüedad clásica las palabras se dotaban de significados polarizados, pero en este proceso que realizaban y realizan los hablantes sobre la plataforma del sexismo lingüístico, estos no reparan en la inconsistencia de sus juicios. Lo cargado de adornos había entrado en la categoría de “afeminado” para los clásicos, pero eso no dependía del modo de escribir de las mujeres (a las que nadie prestaba atención), sino de normas y modas literarias, a veces no realmente sancionadas y siempre en continuo movimiento y cambio.⁵ Durante veinticinco siglos las cuestiones literarias padecieron el mismo enfoque: las mujeres escritoras no existían o, si aparecía alguna, era fácil no prestarle atención. Bastaba ridiculizarla como “literata” o “mujer que escribe”; o en el mejor de los casos como “femme de lettres”. Todavía hasta bien entrado el siglo XX nadie revisó esas preconcepciones ni tampoco nadie se preguntó cómo escribían las mujeres. Estaba claro que ellas habían llegado al oficio de escribir de modo rezagado y que las leyes ya estaban hechas por otros antes de que ellas tuvieran su “cuarto propio”. Tampoco la situación de las mujeres en general en una determinada sociedad parecía tener importancia; los historiadores miraron siempre lo que realizaba el varón y cómo él se comportaba.⁶

⁵ Notemos que el protagonista Clamence de la novela que por ahora llamaremos “autobiográfica” de Albert Camus *La caída* (1956) dirá: “...je pouvais alors m’abandonner aux charmes d’une virile tristesse” (“...yo podía entonces abandonarme a los encantos de una tristeza viril”), sin tener que precisar cuáles son las implicaciones de la “tristeza no viril”. En este caso, como en todos los que en la bibliografía no figure el nombre de un traductor para los textos en lenguas extranjeras, la traducción me pertenece.

⁶ Por supuesto que hay muchos modos de abordar un tema inherente a la cultura de los pueblos. Algunas de estas metodologías están dictadas por la tradición escrituraria y sus autores no se detienen a pensar en las cualidades de sus abordajes, porque las costumbres y reiteraciones los gobiernan y hablan por ellos. Muchos críticos ensayaron nuevos caminos de aproximación al tema elegido; pero dejaron de lado las cuestiones de género, porque las sociedades no habían prestado casi ninguna atención al tema. Así, por ejemplo, Carl Schorske en un estudio lúcido y novedoso, trató la cultura de fin del siglo XIX conectándola con la ciudad de Viena, como parangón de los choques socio-políticos que tuvieron allí su eje. De ese modo, los diferentes capítulos de la investigación de este autor conectan lo socio-cultural desde distintos ángulos (urbanístico, político, literario, pictórico, etc.) siempre acotado entre 1850 y

2. Un barrio londinense

En primer término, prestaremos atención a *Orlando* (1928), una novela atípica de Virginia Woolf (1882-1941), que más parece acompañar a sus conferencias feministas, luego devenidas libros, que a sus más gallardas producciones como *Mrs Dalloway* (La Señora Dalloway), *To the Lighthouse* (Al faro) o *The Waves* (Las olas), de 1925, 1927 y 1931 respectivamente; con las que, sin embargo, su pensamiento crítico también entra en diálogo.

Lo interesante de este ejemplo literario, que de modo similar se repite en los textos que servirán de piedra de toque para la producción de Simone de Beauvoir o de Victoria Ocampo, es que la obra elegida como paradigmática entre un conjunto mayor de la producción literaria de cada una de esas escritoras, puede verse como la parte visible y documentada de una vida vivida en el seno de un grupo de pares que le dio sentido y energía al texto en cuestión. Y en este primer caso se trata del círculo de Bloomsbury.

¿Fue Virginia Woolf en su vida literaria una persona encerrada en una torre de marfil, como podría pensarse a partir del elitismo del grupo de pares de su elección? Contra esta percepción es importante decir que la escritora se esforzaba en presentarse, al mismo tiempo, como periodista y no tenía reparos en exigir de algunos jefes de redacción de órganos extranjeros una mejor paga, como lo revela el pasaje de esta misiva del 4 de octubre de 1929 a *The Yale Review*: “...

1914. Es cierto que este libro redactado dentro del clima intelectual y académico de los Estados Unidos medio siglo después de los hechos que describe tiene la virtud de mostrar en forma de calidoscopio el mismo objeto desde diferentes enfoques. Sin embargo, podría criticársele algo que hace al núcleo de mi propia investigación: ¿cómo es posible que un libro publicado en 1961 en Nueva York fuera todavía ciego para mencionar la dependencia de la cultura patriarcal en que vivían las mujeres en el Imperio Austro-Húngaro, inclusive las de la clase alta, que, a lo sumo, eran objeto de cazadores de dote o modelos para los retratos que pintaban los varones? A esto hay que responder que las propias décadas de 1960 y 1970 representaron una divisoria de aguas y que las actuales generaciones nos vemos favorecidas por las nuevas capacidades que nos dieron, entre otros, los post-estructuralistas franceses como Foucault, a quien mencionamos antes con su libro capital de 1976.

and as I write journalism in order to earn a living, I have to accept the best offer” (...y como escribo artículos periodísticos para ganarme la vida, tengo que aceptar la mejor oferta; Woolf, 1978: 99).

Como quiera que sea, en este caso (previo en pocas semanas al *crash* de la Bolsa de Nueva York) como en las cartas en las que Virginia Woolf cuenta cómo recorre librerías de provincia con su marido, mezclando cierto espíritu de paseo con el correteo de libros para The Hogarth Press, percibimos un perfil de la escritora inglesa que está bien lejos de la imagen que ella podía dar luego en la época de su mayor fama. Su posición dentro de la comunidad era, al mismo tiempo, un derecho bien ganado con su propio trabajo para hacer nacer la escritura propia y, al mismo tiempo, mantener en marcha la empresa de su marido.

Por ello, interesa aquí poner en relación una obra particular de ficción de Virginia Woolf con una facción dentro del mundo cultural de Londres que, como sabemos, se denominó “Bloomsbury”, a partir de la connotación cultural que ese barrio londinense podía prestarle al grupo. No es un hecho menor que su cabecilla literaria más brillante y promisoria en los años 20 fuera una mujer que venía propiciando una singular reconsideración de los prejuicios y rémoras del victorianismo imperante.

El círculo de Bloomsbury se constituye, en rigor, sobre la base de una amistad previa de algunos de sus miembros (naturalmente varones) sellada en los tiempos de estudios en Cambridge. Se trata del grupo conocido como “the Apostles” (los Apóstoles); y no está de más decir que el nombre del mini-grupo originario parece apuntar a una cohesión indisoluble, que, al mismo tiempo, es ya una comunicad cerrada. En la Universidad de Cambridge estudiaba, efectivamente, Thoby Stephen (1880-1906), hermano de Virginia, quien invitaría a su casa del barrio de Bloomsbury de Gordon Square “a unas veladas de los jueves” a algunos de sus camaradas. Así a través de su hermano Virginia conocería después a su marido, Leonard Woolf (1880-1969) y a los otros miembros de esas veladas. Además de Virginia y Leo-

nard, militaban en el grupo de Bloomsbury en un comienzo el escritor David Garnett (1892-1981), el pintor Duncan Grant (1885-1978), el crítico de arte Clive Bell (1881-1964), el luego economista John Maynard Keynes (1883-1946) y también el mordaz cronista Lytton Strachey, que se había enamorado de Thoby, y daba el tono general a esa comunidad. A este círculo excepcional se fueron adscribiendo muchos otros agentes menos conocidos, como la psicoanalista Joan Rivière, de la que hablaré luego. De los miembros fundadores se puede decir que, por lo menos la mitad de ellos, mantenían, de manera abierta o no, conductas sexuales disidentes. ¿Es esto una casualidad o tiene que ver con la apertura que las experiencias sexuales heterodoxas de ese grupo? ¿O es un fenómeno que los estudiantes habían aprendido en las elitistas clases impartidas en las dos universidades inglesas más famosas? Soy de la opinión de que la educación que habían recibidos los individuos participantes en ese círculo los colocaba en un rango no solo de superioridad con respecto al resto de la sociedad inglesa, sino que también les hacía ver los prejuicios sexuales como rémoras que había que superar. Los miembros de Bloomsbury estaban en el mejor punto de partida para oponerse a la repartición de los roles tradicionales que dividían en la cultura europea los polos de lo masculino y lo femenino. A su modo estos cruzados querían producir el desmoronamiento no solo de las normas del arte como se entendían hasta ese momento, sino también de las conductas sexuales prefijadas por la sociedad, mediante una conducta que participaba de un refinado estilo bohemio, posible solo en un barrio que en ese mismo momento no estaba de moda, y de un buen pasar económico.⁷

Sin embargo, no todo era tan llano y claro. El mejor ejemplo del temor a la disidencia sexual lo representa un escritor no mojigato como David Herbert Lawrence. Lo extraño de su colocación en el

⁷ La realeza británica, entretanto, se daba los gustos que prohibía a sus súbditos. Así, George, Duke of Kent (1902-1942), tío de la actual Reina Elizabeth II (1926-), pudo vivir un largo romance (que duró 19 años) con el dramaturgo Noel Coward (1899-1973) sin que nadie se lo vedara.

campo de los escritores jóvenes radica en que Lawrence era alguien ligado a la cruzada por el destierro de la pudibundez sexual del siglo anterior, pero, sin embargo, acabaría expresando su “horror-atracción” hacia ciertas relaciones íntimas inter-masculinas, asociando el malestar ante esos contactos espurios (y atractivos a la vez) como los del sexo anal, con aquel que le causaban las cucarachas (Ford, 1965: 175). D. H. Lawrence es, en realidad, un escritor de origen proletario, nunca adherido a Bloomsbury, que siente desconfianza ante las costumbres de las clases altas, pero que, al mismo tiempo, no puede apartar los ojos de ellas. Así contradictoriamente Lawrence describe en sus novelas esas mismas relaciones que lo desconciertan, pero, al mismo tiempo, trata de desterrarlas de su mente con imágenes negativas, pues:

For some reason his unhappy visit to Cambridge led to associating Keynes and the whole group there with beetles and corruption, and also with Cambridge were linked such Bloomsbury figures as Duncan Grant. (Por alguna razón su desdichada visita a Cambridge lo llevó a asociar a Keynes y a todo el grupo ese con cucarachas y con corrupción, y también con Cambridge estaban relacionadas tales figuras de Bloomsbury como Duncan Grant; Ford, 1965: 177).

Ahora bien, el temor ante la atracción por el mismo sexo surge más evidente, cuando vemos que ese tipo de relaciones se da como una idealización amorosa en muchas de sus novelas. Mientras tanto esa misma “indecorosa” atracción por la disidencia sexual había hecho que la mayoría de sus novelas fueran puestas bajo control judicial por obscenidad. Así el díptico que formaron *The Rainbow* (El arcoíris) de 1915 y *Women in Love* (Mujeres enamoradas) de 1920 contenía escenas de acercamiento sexual entre dos mujeres o entre dos varones, que escandalizaron a la prensa especializada y al público

en general, de tal modo que las tiradas fueron incautadas por la policía. Uno de los pasajes de la primera de las dos novelas en que Ursula siente el placer del encuentro con su amiga dice así:

And the elder held the younger close against her, close, as they went down, and by the side of the water, she put her arms round her, and kissed her. And she lifted her in her arms, close, saying softly: "I shall carry you into the water". Ursula lay still in her mistress's arms, her forehead against the beloved, maddening breast. "I shall put you in", said Winifred. But Ursula twined her body about her mistress. (Y la mayor sostuvo a la menor cerca contra su pecho, cerca, mientras iban bajando, y a la orilla del agua, la rodeó con sus brazos y la besó. Y la levantó en sus brazos, cerca, diciendo por lo bajo: "Te voy a arrojar al agua". Ursula se dejó estar en los brazos de su amada, apoyando su frente contra el pecho querido y turbador. "Te voy a meter adentro", dijo Winifred. Pero Ursula se enroscó en el cuerpo de su amada; Lawrence, 1915: 286).

En la segunda novela, que apareció primero en Nueva York en 1920 por temor a la censura inglesa, el famoso capítulo 20 titulado "Gladiatorial" narra la lucha pugilística de Birkin y Gerald que se agitan desnudos en un encuentro cuerpo a cuerpo como medición de sus fuerzas y de su amistad masculina sobre la amplia alfombra de la casa señorial del segundo:

So the two men entwined and wrestled with each other, working nearer and nearer. Both were white and clear, but Gerald flushed smart red where he was touched, and Birkin remained white and tense. He seemed to penetrate into Gerald's more solide, more diffuse bulk, to interfuse his body through the body of the other, as if to bring it subtly

into subjection [...] It was as if Birkin's whole physical intelligence interpenetrated into Gerald's body, as if his fine, sublimated energy entered into the flesh of the fuller man, like some potency, casting a fine net, a prison, through the muscles into the very depths of Gerald's physical being. (De ese modo los dos hombres se entrelazaron y lucharon uno con el otro, trabajando cada vez más cerca. Ambos eran de tez blanca y clara, pero Gerald contraía una bella marca roja en el sitio en que era tocado, mientras que Birkin permanecía blanco y tenso. Birkin parecía penetrar dentro de la masa más sólida, más expandida de Gerald, fusionar su cuerpo con el cuerpo del otro, como si quisiera llevarlo sutilmente a una sujeción [...] Era como si la completa inteligencia física de Birkin interpenetrara el cuerpo de Gerald, como si su energía fina y sublimada entrara en la carne del más robusto, como una potencia, que echara una fina red, una prisión, alrededor de los músculos para llegar a lo más profundo del ser físico de Gerald; Lawrence, 1920: 304-305).⁸

En definitiva, el final trágico y enigmático de la novela (con el suicidio de Gerald), cuyo comienzo escriturario estaba ligado autobiográficamente al viaje del autor por el Tirol en 1913, ahonda psicoanalíticamente en la incapacidad de los dos personajes masculinos para aceptar plenamente sus pulsiones más oscuras. Lo que interesa enfatizar aquí en la obra de Lawrence es que, a pesar de todo, sus novelas son las primeras que desafían la mojigatería de la censura

⁸ El texto de la primera versión contenía un capítulo introductorio que era más explícito en cuanto a la atracción sexual que sentían los dos hombres. El miedo a la censura hizo que Lawrence estilizará más estos rasgos y quitara esa introducción o "Prolog". Recién en 1969 un director tan osado como Ken Russell (1927-2011) pudo llevar al cine escenas eróticas de la novela, como el pugilato de Birkin y Gerald, que en la década del 20 había escandalizado a todo el mundo. Su película tuvo la virtud de unir un elenco de excepción que no tuvo reparos en hacer visible el subtexto de la novela de Lawrence.

inglesa, jugando al gato y al ratón con ella, en los comienzos del siglo XX, cuando los contradictorios principios éticos que sostenían a la época victoriana empiezan a mostrar fisuras.⁹

Por estos mismos años de lucha entre los escritores jóvenes por una expresión más libre y por dar cabida a los sentimientos pulsionales, Virginia y Leonard se casaron (en 1912); y tiempo después (en 1917), Leonard fundó de manera casi artesanal la empresa editorial llamada The Hogarth Press. Hacia mediados de la década del 20, entretanto, esa empresa se había tornado ya uno de los emprendimientos editoriales más afamados por su proyecto de renovación de las letras inglesas. La edición de los libros escritos por Virginia fue también su mejor carta de presentación.

Como es sabido, la tesis principal del primer escrito feminista de Virginia Woolf *A Room of One's Own* (1929) (El cuarto propio), parte de una presuposición aparentemente banal: si William Shakespeare (1564-1616) hubiera tenido una hermana inclinada a la escritura, ella no habría podido seguir su inclinación por falta de un cuarto propio donde escribir. Naturalmente nadie tomó en serio este axioma feminista, porque parecía bastante superficial, de tal modo que el propio Harold Bloom, a quien me referiré más pormenorizadamente enseguida, adujo que la tesis de Virginia Woolf no se cumpliría, porque a pesar de los cambios sociales que dan más lugar a la mujer (y le han dado su cuarto propio), se ha comprobado que ese simple hecho no originó en el mundo contemporáneo la aparición de otro "Shakespeare femenino" (1994: 436). Es evidente que Harold Bloom no

9 En la novela de Lawrence de 1915, cuando reina todavía el sentimiento victoriano de aceptación sin fisuras de los mitos bíblicos, el personaje de Anna critica la Biblia y en ella la centralidad fálica de los varones en esos relatos, diciendo:

"It is impudence to say that Woman was made out of Man's body", she continued, "when every man is born of woman. What impudence men have, what arrogance!" ("Es una vergüenza decir que la Mujer fue hecha del cuerpo del Hombre", siguió diciendo, "cuando cada hombre nace de una mujer. ¡Qué impúdicos y qué arrogantes son los hombres!") (Lawrence, 1915: 145)

percibió que la tesis de Virginia Woolf no debía ser entendida literalmente. A mi juicio la escritora inglesa quería metaforizar la cuestión de la discriminación femenina. Y, en este sentido, mal que le pese a Harold Bloom y a sus atinadas percepciones literarias, la discriminación sobre la actuación de las mujeres en la cultura sigue vigente. A la hora de mencionar un grupo de escritores representativos de cualquier nación, los operadores culturales prefieren mencionar a los varones.¹⁰

La segunda obra feminista de gran importancia de Virginia Woolf (también originada en conferencias en contra de la injusticia en los derechos de la mujer), aunque es más directa en su intención que *Un cuarto propio*, está menos difundida. El punto de partida había sido el enorme dilema de esa década: ¿qué hacer para evitar la guerra? Este segundo ensayo se denomina *Tres Guineas* (1938); y para entender su título es necesario saber que ya en el ocaso del Imperio Británico una moneda inglesa (que hoy equivaldría a una libra) se llamaba familiarmente con el nombre de una colonia: una “guinea”. Como quiera que sea, igual que con *Un cuarto propio*, la obra de 1938 muestra la candente actualidad del hecho de la asimetría social de los sexos, justamente cuando el mundo estaba a las puertas de una guerra devastadora, que afectaría por igual a hombres como a mujeres, pues las batallas habían dejado de gestarse lejos de las ciudades (como sucedió todavía en las trincheras de la Primera Guerra Mundial). En 1938 la tesis de la autora consiste en que las mujeres siempre han quedado fuera de la maquinaria guerrera; y aquí habría que entender, quizás, la ironía de que se le pregunte justamente a una mujer por el problema que los hombres no supieron resolver y que esa pregunta haya

10 Si, por otro lado, el ejemplo de “la hermana de Shakespeare sin un cuarto propio” pudo parecerle a algún teórico de la literatura una idea absurda, los detractores de esta posibilidad podrían haber pensado en un ejemplo real como el de la hermana de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), conocida bajo el apodo de Nannerl (1751-1829), quien a pesar de sus condiciones musicales, fue coartada en sus aspiraciones por su padre Leopold Mozart (1719-1787); en primer lugar, por su condición de mujer y, en segundo lugar, para no opacar la exuberancia magistral de su hermano.

dato origen a la serie de conferencias que se tornarían luego un libro. Virginia Woolf sale al paso de una manera creativa, diciendo que ofrendaría una moneda pequeña de solo una “guinea” (es decir, una suma simbólica) a las instituciones de enseñanza para varones que fueran antibelicistas; una segunda, a aquellas que aceptaran mujeres; y una tercera guinea la donaría en pro de la defensa del intelecto y de la cultura. Tal vez era evidente en 1938 que solo se podía responder a algo tan inminente y peligroso como el armamentismo mundial con una salida ingeniosa. La respuesta de Virginia Woolf, si lo pensamos bien, remite el problema de la existencia de las guerras a una cuestión cultural y del sistema-género. En rigor, para ella se trataría de una situación más compleja que la de una explicación económica, como podrían elaborarla los autores marxistas. En ese sentido, podríamos decir que Virginia Woolf se da cuenta de que las cuestiones de género sexual son más difíciles de percibir que las cuestiones económicas, que ya tienen teóricos destacados para pensarlas.

3. *Orlando*¹¹

Vamos a concentrar ahora nuestra atención en la novela *Orlando*, por varias razones. En primer lugar, analizarla significa hacer un acto de justicia, porque los críticos (generalmente masculinos) la vituperan o, si no lo hacen, pasan por alto el eje del relato, como ha hecho el más benevolente de ellos, Harold Bloom.

Veamos primeramente un juicio completamente negativo sobre *Orlando*. Este pertenece a un contemporáneo de Virginia Woolf, cuyo quehacer como operador cultural tendrá importancia también en la segunda parte de este estudio. Me refiero al ya mencionado

¹¹ Es probable que Virginia Woolf tomara el nombre de su protagonista del título de la ópera de Händel (1685-1759) que se estrenó en Londres en 1733, cuando este género de obras era cantado por “castrati”, quienes en una muestra de androginia vocal exhibían una voz femenina salida de cuerpos masculinos.

Cyril Connolly. Y este crítico es aquí importante, porque, como antes vimos, era poseedor de un fino olfato artístico y conocía muy bien el campo literario de su momento.

Connolly coloca a *Orlando*, en efecto, como novela “falsa” (1938: 99), sin decir el porqué. En la página siguiente reconoce que su autora luchó siempre contra el realismo, diciendo que en *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Virginia Woolf atacó a Bennett, Wells y Galsworthy por su materialismo, por la doctrina del realismo a cuya pujanza contribuyeron en los primeros años del siglo esos reconocidos autores (Connolly, 1938: 100). De aquí se desprendería que el estilo de Virginia Woolf no sale de la nada, sino que tiene que ver con una lucha interna dentro del campo (contra los veteranos). Y en este segundo punto es difícil no coincidir con el juicio de Connolly. La empresa de Bloomsbury (y especialmente, dentro de este círculo, el programa literario de su mentora más importante) consistió en una lucha para lograr cierta independencia con respecto al canon anterior. Los críticos, sin embargo, no quisieron ver que, al mismo tiempo, ese canon inglés (y europeo) consideraba a las mujeres escritoras un pálido reflejo de la gran actividad masculina, porque eran solamente ellos, los varones, los portavoces del mensaje (la mayoría de las veces un “mensaje” que era entendido como tarea de canto de la gloria nacional).

El peor punto de la crítica de Connolly se halla en su incapacidad para poner en palabras su malestar frente a *Orlando*. Pero este procedimiento crítico, el de desbaratar un proyecto en base a un prejuicio o un gusto, sin dar la oportunidad a la posteridad para un análisis pormenorizado del proceso del nacimiento de determinado juicio estético, ha sido una costumbre generalizada.

Pasemos ahora a la postura aparentemente contraria, la de Harold Bloom. Bloom representa un paso adelante frente a la crítica anterior, por ejemplo, la de Lukács, porque no solo coloca a una buena proporción de escritoras mujeres dentro del “Gran Canon” que él mismo construye, sino porque está fascinado con *Orlando*.

Veamos de qué otro pie cojea Harold. Este autor se declara incompetente para juzgar la crítica feminista, pero, sin embargo, la mitad de sus juicios tiene que ver con ese tipo de consideraciones, dado que su tesis principal del capítulo dedicado a Virginia Woolf consistiría en arrancar la novela *Orlando* de las manos del feminismo y tratarla desde su esteticismo. Toda la obra de Virginia Woolf debería comprenderse, según Bloom, como un mundo que se justifica solo por los fenómenos estéticos, y por eso *Orlando* caería bajo este mismo principio (1994: 433-437). Sin embargo, aunque hay algo de verdad en esta aseveración, es llamativo que Bloom al analizar esa novela no haga referencia a la relación de la autora con Vita Sackville-West, que está en la base de la escritura del libro.

Digamos, entonces, que Victoria Sackville-West (1892-1962) era una aristócrata singular, que también participaba en la escritura literaria. Para nosotros “Vita” es tremendamente importante, porque en ella Virginia había depositado toda su libido erótica. Para Harold Bloom, esta musa descollaba únicamente en sus capacidades jardineriles, dado que su libro de poesías de 1946 se titula *The Garden*. De este modo, con un tipo de maldad de la que hubiera sido capaz Borges, Bloom despidió del canon a Victoria Sackville-West, cuya contribución a la novela todavía está por descubrirse, negándole no solo su propia condición de escritora, sino, al mismo tiempo, de inspiradora de otra obra. Como es obvio, Bloom desprecia así a otra escritora, sin darnos oportunidad de acercarnos a su producción, que, como quiera que sea, registra un título de 1931 muy sugerente: *All Passion Spent* (cuya traducción posible sería: “Después de apagarse la pasión”), obra que quizás merecería mayor atención, especialmente también como contracara de *Orlando*. Y si, como dijo alguna vez el hijo de Vita, *Orlando* había sido una larga carta de amor de Virginia a Vita Sackville-West, podría pensarse que *All Passion Spent*, lleva en su título la respuesta.

Como quiera que sea, Harold Bloom decide que *Orlando* es una “fantasía utópica” –aquí podemos estar de acuerdo– y que lo que im-

portaría en esta novela sería su condición de “...comedy, characterization, and an intense love of reading...” (... comedia, caracterización y un intenso amor por la lectura; 1994: 439). Y es claro que en este último punto no podremos estar de acuerdo, porque el crítico aparece negando de ese modo la mejor y más astuta estratagema de Virginia Woolf. Esa estratagema, que Bloom desconoce, está en consonancia con las conferencias feministas de la escritora. Si se recuerda bien la historia de la literatura inglesa que Virginia Woolf haría en *Un cuarto propio*, se comprenderá que esa historia está íntimamente conectada con el monopolio masculino de la escritura, como sucede con la famosa invención de la hermana posible de Shakespeare, a la que me referí antes.

También podemos preguntarnos si Bloom sabe juzgar correctamente al círculo de Bloomsbury. Para el crítico la libertad que buscaba Virginia era tanto visionaria como pragmática, pero dependía especialmente del mundo idealizado de Bloomsbury (1994: 440). Es cierto que Bloomsbury incluía y, al mismo tiempo, excluía, pues como en una cápsula demasiado refinada dejaba afuera a los que no sentían las cosas de la misma forma, es decir a la mayoría. En ese sentido, el grupo no era solo elitista, sino también *snob*, (pero quizás este último adjetivo no necesariamente deba entenderse en sentido negativo). Bloom no tiene suficiente clarividencia como para apreciar qué es lo que le brindó Bloomsbury a Virginia. En mi opinión, esto sucede porque el crítico no ha podido calzarse las lentes de género. Bloom, en definitiva, y sus teorías arriban a una mezcla de ceguera y clarividencia (*blindness and insight*) que es típica de cierta investigación crítica. Es llamativo, por lo tanto, que Bloom encuentre falsa la ironía de Virginia Woolf, a saber: que el lector pueda no concordar con su instancia narradora por una falta de percepción, y que haya un dejo de burla en este juicio (1994: 437), justamente cuando él mismo no es capaz de advertir la importancia de un eje capital de la novela. Así, como hemos visto, el operativo de “pasar por alto” o “pasar de largo” es la técnica de la reacción frente aquello que no se comprende o cau-

sa escozor. Es evidente, entonces, que a Bloom no se le mueve un pelo por las injusticias sociales. Y las causas del feminismo más tradicional han sido y siguen siendo una injusticia social. ¿Cómo reaccionará cualquier persona que sea sensible a las injusticias sociales en general ante la aseveración de Bloom de que hay muchas situaciones ridículas en Orlando, porque los “monstruos patriarcales ya han abandonado el mundo” (1994: 439) y, por lo tanto, la terrible crítica de Virginia Woolf al patriarcado sonaría fuera de lugar? ¿Es realmente así: que vivimos en sociedades ajenas al poder del patriarcado? Creo que ni en 1928, fecha de publicación de Orlando, ni en 2019 cuando yo escribo estas reflexiones, es posible ser tan categórico al respecto. Sobre todo, porque, además, el mundo no avanza de manera homogénea y basta con hacer 50 km. fuera de Londres o Nueva York o inclusive París para encontrarse con el pasado, especialmente en las conductas que tienen que ver con el sistema-género. Para Harold Bloom esto no tiene ninguna importancia y las estructuras patriarcales han desaparecido hace rato de los países centrales (?). En esta misma línea, Bloom considera que Virginia Woolf no tenía por qué quejarse de no haber asistido a la universidad (por decisión de su padre), porque la educación que le había brindado el hogar paterno fue superior a lo que podía haber encontrado en Oxford o Cambridge (1994: 440).¹² Este juicio revela la ceguera del crítico ante lo que brinda una educación abierta a todas las influencias y no manipulada por los prejuicios familiares. En este sentido, Bloom es sumamente coherente en sus propias limitaciones, porque de golpe se encuentra habiendo naturalizado las bondades de la enseñanza doméstica, cuando ya el preceptor romano Tertuliano en el año 100 había recomendado salir del hogar y alternar con los otros discípulos en la educación pública en bien de una socialización y apertura mayores. Es contradictorio, sin embargo, que Bloom endilgue a la formación de Virginia Woolf,

¹² Es llamativo que sea justamente Cyril Connolly, como veremos en la Segunda Parte de esta investigación, quien se burle de la educación doméstica que recibió Virginia Woolf, y que Bloom encuentra tan maravillosa.

el haber vivido en la burbuja de Bloomsbury, como se dijo antes, sin percibir la fuerza artística (y también social) que tuvo ese grupo.

Pero claro, lo más importante para el crítico es que en el hogar de los Stephens hubo algo que no se le reprimió a Virginia Woolf y eso fue su inclinación a la sensibilidad estética. A partir de este supuesto, Bloom va a construir el andamiaje más importante para leer (y no leer) *Orlando*.

Así, según Harold Bloom, *Orlando* forma una genealogía común con los principios de Walter Pater (1839-1894), el escritor icónico del esteticismo finisecular inglés, que tanto peso tuvo en el decadentismo que representó luego Oscar Wilde (1854-1900), e indirectamente, mucho más tarde, hasta en la artificiosidad de Borges.

Para preparar esta lectura crítica Bloom titula su capítulo sobre la escritora inglesa “Feminism as the Love of Reading” (Feminismo como el amor por la lectura) que expresa ya toda una interpretación (y una reducción) de la novela de Virginia Woolf, porque no solo la reduce a pasar revista a la línea literaria de tres o cuatro siglos que el texto reconstruye, sino que de un plumazo sirve para sostener que el feminismo está realmente allí solo para representar lo segundo; es decir: el amor por la lectura. Haciendo de Virginia Woolf solo una lectora compulsiva de la literatura inglesa, Bloom aprovecha para esconder bajo la alfombra “las otras cosas”. En primer lugar, Bloom desprecia a las feministas diciendo que son monotemáticas y que, por eso, devalúan el enorme aporte de *Orlando* a la revisión de las letras inglesas (1994: 439). Es cierto que el personaje de Orlando vive en la novela muchos siglos en contacto con la vida literaria londinense y que así hay ocasión de oír sus jugosas apreciaciones de cada uno de los escritores que le son en cada trecho contemporáneos. La estrategia de ciencia-ficción puede parecer, y así lo juzga Bloom, un modo elegante para pasar revista a toda la tradición.¹³ Sin embargo, el hecho

¹³ Artificio literario que encontraremos también (con otras intenciones argumentales) en *Vés Makrópulos* (El caso Makrópulos, 1922; como ópera: 1926) de Karel Čapek (1890-1938).

de que un buen día a poco de transcurrir el primer siglo de vida del personaje, Orlando aparezca habiendo cambiado por arte de magia su sexo (quizá culpa de las bombachas turcas que usó en ocasión de sus aventuras por países exóticos)¹⁴ no maravilla para nada a Bloom, que considera la existencia aristocrática del nuevo “transexual” Orlando tan antojadiza como cuando era varón. Tampoco le importa a Bloom lo que significa el cambio de sexo en tanto castración de todos los privilegios fálicos, que así quedan puestos irremediabilmente en evidencia.

En definitiva, se entiende que para Bloom *Orlando* sea un “erotic hymn to the pleasure of disinterested Reading” (un himno erótico al placer de la lectura desinteresada). El crítico estadounidense, en definitiva, ha estado ciego a lo que yo considero la vertiente principal del texto, y su mirada es abiertamente interesada y tendenciosa.

Por supuesto, en *Orlando* no se trata para Bloom de una carta de amor de Virginia Woolf para nadie (ni siquiera para Vita), sino para consigo misma, pues lo que le habría interesado a Virginia Woolf sobre todo sería su “defensa de la poesía” (1994: 443-444), que, en realidad, es el interés de Harold Bloom.

Es evidente que cada crítico se encuentra en una encrucijada metodológica para decidir sus planos de visión. Corrientemente lo que sucede es que la tradición crítica imperante en el momento del análisis se impone y que ella aparece tan naturalizada que, generalmente, no se revisa.¹⁵ Sería interesante, por otra parte, destacar el lugar que

¹⁴ La ironía del texto de Virginia Woolf en la mención de las bombachas turcas como posible causa de la metamorfosis sexual de Orlando representa hoy un punto de inflexión altamente interesante para los estudios de género, especialmente ante el fenómeno del travestismo y la transexualidad como pasajes inquietantes y como dilema acerca de si la sexualidad es una cuestión de relieves y superficies o de profundidades.

¹⁵ Así, por ejemplo, un crítico tan lúcido como Peter Zima, mencionado al comienzo de esta investigación, comete, a mi juicio, un traspíe cuando se interna en el comentario de una obra tan picante como *The Importance of Being Earnest* (1895) de Oscar Wilde (Amícola, 2006: 30-31). Zima decide entonces que debe hacer crítica inmanente y, por lo tanto, lo tiene sin cuidado que el nombre “Earnest” signifique “Honesto” (por ello, la mejor traducción al castellano de la pieza sería “La importancia de ser Honesto”),

ocupa el tema de la androginia en la obra de Virginia Woolf y en qué medida las situaciones de la novela en cuestión están apuntando a una crisis científica (y artística) en la consideración del cuerpo femenino. Así, en efecto, el historiador de los estudios anatómicos Thomas Laqueur pudo publicar un libro en 1990 que pasa revista a los largos malentendidos que se dieron en la cultura europea acerca de los genitales femeninos. Gracias a su investigación, nos enteramos de que hasta bien entrado el siglo XX ellos seguían siendo un territorio ignoto más poblado de mitos que de realidades; y aquí la victoria del victorianismo tocó sus más sonados triunfos. A partir de los estudios de Laqueur que parten de la Antigüedad griega, este historiador (salido de las huestes de Foucault y de Simone de Beauvoir) analiza cómo filósofos y científicos antiguos manipularon durante siglos y siglos la información o la desecharon en beneficio del eje de comprensión que siempre era el masculino. En ese sentido, la transformación de Orlando en la novela de Virginia Woolf se encuentra en el terreno de la conflagración de intereses de la ideología de género, cuando en el primer tercio del texto el protagonista ve transformarse sus genitales (al parecer de manera involuntaria). De allí en adelante esta novela no nos habla de sexo, sino de género; es decir, cuál es la plusvalía (o minusvalía) adherida a la forma en que se manifiesta la biología.

justamente cuando Wilde como persona social está jugando con fuego dentro de la alta sociedad en que se mueve, siendo lo más deshonesto posible en cuanto a sus conductas personales. Que la obra se estrene con gran éxito en febrero de 1895 y que un mes después se inicie la larga hilera de juicios por escándalo que acabarán con la vida literaria de Oscar Wilde de modo tajante (sus obras bajan abruptamente de cartel) tampoco le importa a Zima. Sin embargo, creo que allí se puede encontrar la médula de un significado oculto de la pieza. Wilde estaba provocando a la sociedad que lo cobijaba, porque se había escondido detrás del protagonista de la obra y estaba escupiendo toda su inquina contra la hipocresía de aquellos que también tenían trapitos sucios para esconder pero que posaban de “honestos” (“earnest”). Creo que una crítica moderna no puede ignorar estos hechos, si quiere realizar una decodificación más interesante de las sutilezas de Oscar Wilde (cf. Amícola, 2006: 30). De lo contrario se queda en la superficie de los fenómenos. Como quiera que sea, Zima no va más allá del análisis inmanente, porque se ha impuesto hacer su lectura solamente dentro de los límites del texto, aunque, por otro lado, y esto sería una incoherencia, propone una nueva comparatística completamente abierta a todos los territorios de análisis (Zima, 1992: 108).

Siguiendo la cronología de los malentendidos médicos que nos propone Laqueur, nos enteramos de que Guillaume Bouchet (1513-1594), por ejemplo, hacia fines del siglo XVI ha afirmado que: “La matriz de la mujer no es sino el escroto y el pene del hombre invertidos” (citado por Laqueur, 1990: 121). Lo importante aquí es lo que no se dice y se sobrentiende: Para Bouchet y para toda la Modernidad, la mujer era un hombre imperfecto y, por lo tanto, era lícito no prestarle atención. De este modo, podríamos decir que la metamorfosis de Orlando en la novela más que basarse en una tradición del género fantástico, estaría aludiendo a infinidad de generaciones de malentendidos biológicos, que no hacían más que reforzar la centralidad del varón en el universo; cuya voluntad de predominio genérico aparece ya en la Biblia con la anécdota de Eva, clonada a partir de la costilla de Adán. Que el universo había nacido masculino, entonces, es lo que Virginia Woolf ha venido a poner en entredicho, mediante los mismos argumentos que sirvieron a las plumas masculinas para mantener su hegemonía.

Victoria Ocampo, por su parte, mostró en este caso más clarividencia que Harold Bloom, pues, aunque se sintió fascinada con las escenas de lectura que Orlando despliega, comprendió que la médula no estaba allí, sino en el hecho de que el personaje de Orlando encerrara en sí las experiencias de una vida bajo dos sexos diferentes y así pudiera apreciar mejor tanto las injusticias, como las simulaciones para mantener un estado de cosas que aparentaban ser naturales (Ocampo, V., 1941: 30-31).

4. La actuación super-femenina

El mismo año de la aparición de *El cuarto propio* (1929) de Virginia Woolf, se publica también en Londres un singular artículo titulado “Womanliness as a Masquerade” (La feminidad como masca-

rada)¹⁶ bajo la firma de Joan Rivière (1883-1962), una personalidad clave como gozne entre la lengua inglesa y la obra de Sigmund Freud, e integrante más tardío del grupo de Bloomsbury. Habiendo viajado a Alemania para trabar contacto con el maestro del psicoanálisis y con el idioma alemán, Joan Rivière ocuparía luego un puesto de excepción en la traducción de las primeras versiones inglesas de la producción freudiana en The Hogarth Press, donde habrían de aparecer los primeros textos en inglés de Freud bajo el título de *Collected Papers*. Y esto sucede en la fructífera década del 20, antes de la que se conoce como la “Standard Edition”, editada también bajo la supervisión de James Strachey (1887-1967), hermano de Lytton Strachey, por The Hogarth Press entre 1956 y 1974 (Roudinesco/Plon, 1997: 932).

Cooptada también por el círculo exclusivo de Bloomsbury, en el que reinaba la apertura sexual, Joan Rivière pudo ser una figura excepcional en su capacidad para percibir las cuestiones de género, quizás en un grado mayor que lo que aparece en los textos del propio Freud o sus otros sucesores (Appignanesi/Forrester, 1992: 363). Y de eso se encuentra un claro ejemplo en el artículo antes mencionado, en el que Joan Rivière describe un tipo intermediario de figura femenina intelectual y moderna (como las mujeres que circulaban por el barrio de Bloomsbury) quien:

...to secure reassurance by evolving friendly feelings towards her in the man; it was chiefly to make sure of safety by masquerading as guiltless and innocent. It was a compulsive reversal of her intellectual performance; and the two together formed the “double-action” of an obsessive act, just as her life as a whole consisted alternately of masculine and feminine activities. (...con el propósito de dar firmeza a un reaseguro hacia sí misma, ella desarrolla en el hombre sentimientos amistosos; y eso se ha producido

16 El artículo apareció por primera vez en Londres en *The International Journal of Psychoanalysis*, Volumen 10.

en primer lugar para sentirse segura bajo la máscara de “la sin culpa” y “la inocente”; lo que significó una negación compulsiva de sus realizaciones intelectuales. Esos dos aspectos juntos formaron la “acción-doble” de un acto obsesivo, así como su vida en su totalidad consistía alternadamente en actividades masculinas y femeninas; citado por Appignanesi/Forrester, 1992: 363).

Sabiendo lo que se cocinaba en el seno del grupo de Bloomsbury con respecto a las actuaciones de género, es imposible no conectar las ideas de Joan Rivière con el disfraz que se le impone al personaje de Orlando a su vuelta del viaje a Turquía, donde las bombachas turcas con su capacidad andrógina habían empezado a producir un enmascaramiento de género sexual en el propio cuerpo del/la protagonista, una figura carnavalizada que va más lejos y deja de concernir solo a su superficie, para llegar a trans-sexualizar al protagonista, pues:

A partir de un caso, ella [Joan Rivière] demostraba que las mujeres intelectuales que habían logrado una integración social y una vida conyugal y familiar perfectas estaban de algún modo condenadas a hacer ostentación de su femineidad como una máscara, para disimular mejor su verdadero poder, y, por lo tanto, su angustia. (Roudinesco/Plon, 1997: 933).

En rigor, para Joan Rivière el mundo venía cambiando y el modelo de mujer victoriana agonizaba; ya no se trataba de la mujer que había servido de referencia a Freud. En todos los ámbitos profesionales uno se topaba ahora con un nuevo tipo de mujer, que sin dejar de lado el cultivo de sus atractivos femeninos y sus obligaciones familiares, “at the same time they fulfill the duties of their profession at least as well as the average man” (al mismo tiempo llenan sus deberes profesionales por lo menos tan bien como el hombre medio; citado por

Appignanesi/Forrester, 1992: 363). Lo interesante de la aproximación a las cuestiones de género que logra Joan Rivière es que conecta este nuevo tipo de “mujer intermedia” (que no hace alarde de una masculinidad, porque la pondría en desventaja), con los conceptos ahora cruciales de *performance* y “máscara”, que serán esgrimidos por las más recientes teorizaciones sobre el sistema-género. También Judith Butler va a hacer un pormenorizado análisis del artículo de Joan Rivière, cuando en su primer libro defina la situación en términos psicoanalíticos más cercanos a la teoría lacaniana:

Rivière explains the fear of retribution as the consequence of a woman’s fantasy to take the place of men, more precisely, of the father. In the case that she herself examines, which some consider to be autobiographical, the rivalry with the father is not over the desire of the mother, as one might expect, but over the place of the father in public discourse as speaker, lecturer, writer –that is, as user of signs rather than as a sign-object, an item of exchange. This castrating desire might be understood as the desire to relinquish the status of woman-as-sign in order to appear as a subject within the language. (Rivière explica el miedo al castigo como la consecuencia de la fantasía femenina de tomar el lugar de los varones, más precisamente del padre. En el caso que ella examina, que algunos consideran autobiográfico, la rivalidad con el padre no es acerca del deseo hacia la madre, como podría esperarse, sino por el lugar que el padre ocupa en el discurso público hablando, dando conferencias, escribiendo –es decir: como utilizando signos, más que como un objeto signico, un elemento de intercambio. Este deseo castrador podría ser entendido como el deseo de abandonar el estado de mujer en tanto signo con el propósito de aparecer como sujeto dentro del lenguaje; Butler, 1990: 51).

5. *Orlando* en la traducción argentina

Consideremos ahora qué sucedió en la Argentina con respecto a este texto. Hacia 1938, o sea diez años después de la publicación en Londres de la obra de Virginia Woolf, su gran admiradora Victoria Ocampo, como dueña de la casa editorial asociada a la revista *Sur*, encarga nada menos que a Jorge Luis Borges (1899-1986) la traducción al castellano de *Orlando*. Y aquí aparecen varios enigmas literarios que es necesario comentar. Entre los traductores muy activos que la nueva editorial contrata para cumplir con una empresa titánica de oxigenación de las letras argentinas con la difusión de textos extranjeros no solo se halla Borges, sino que también colabora allí la madre del escritor, Leonor Acevedo de Borges (1876-1975).

La firma de Doña Leonor como traductora aparece, por cierto, hacia los años 1938-1943 de manera registrada en el apéndice del estudio que dedica a la traducción del círculo de *Sur* Patricia Willson. En efecto, sabemos ahora, por ejemplo, que la madre de Borges firmó con su propio nombre de Leonor Acevedo de Borges las traducciones de *En la bahía* de Katherine Mansfield en 1938 y de *El joven Arquímedes* de Aldous Huxley en 1943 (Willson, 2004: 263-264). Existen buenas razones para creer, entonces, que la afamada traducción de *Orlando* al castellano que la Editorial Sur se encargó de lanzar a todo el mundo de habla hispana, insistiendo en el brillo del nombre de Borges, no pertenezca a este escritor, sino a su madre, aunque es posible que él haya apadrinado el trabajo materno aceptando poner el suyo (probablemente porque la había revisado y estaba de acuerdo con el resultado). Como quiera que sea, Patricia Willson analizando detalladamente las características de la mentada traducción de *Orlando* al castellano trae a colación la argumentación de otra investigadora moderna del tema, Ana Gargatagli Brusa, quien, por su parte, adjudica la traducción del *Orlando* al castellano no a la madre del escritor, sino a su padre, Jorge Guillermo Borges (1874-1938), quien morirá el mismo año de aparición de la traducción que supuestamente ha-

bría realizado su hijo. Patricia Willson no le da demasiado crédito a esta nueva versión “paterna”, pero tampoco se encarga de investigar sobre la posibilidad de la “materna”, que sus propios registros evidencian como factibles. Sin empañar la fama de Borges como traductor, en cambio, Patricia Willson se esmera en demostrar la supuesta musicalidad del castellano empleado en la traducción en cuestión que, según esta estudiosa de las lenguas comparadas, correspondería muy bien a las modulaciones del original. Yo estoy menos convencido de esto, así como tampoco estoy convencido de la excelencia de una traducción universalmente ponderada. Patricia Willson acierta en decir que la traducción del *Orlando* firmada por Borges es menos experimental y vanguardista que otras de sus traducciones y también en el hecho de que Borges estuviera fascinado con un texto con interpelaciones del narrador que le recordaba la literatura de Laurence Sterne (1713-1768). Como es evidente, Borges y su familia adoraron seguramente el anti-realismo de *Orlando* y se dieron con ímpetu a la tarea de las traducciones encargadas por Victoria Ocampo como operativo de batalla contra las corrientes realistas que reinaban en la Argentina de los años 40, a las que querían destronar. Que la publicación de *Orlando* en la Editorial Sur fue extraordinariamente bien recibida por los hispanohablantes es un hecho constatado también por Patricia Willson, en tanto la obra servía de punta de lanza como renovación poética no solo dentro del campo literario argentino, sino hispanohablante.

Ahora bien, el texto de Jorge Luis Borges y/o Leonor Acevedo de Borges y/o Jorge Guillermo Borges es ciego en cuanto a todos los matices de los que venimos hablando en la presente investigación. El tándem responsable de la traducción estaba interesado evidentemente, así como lo estaría después Harold Bloom, en demostrar la gran batalla librada por Virginia Woolf contra el realismo literario dentro de su propio campo. También Victoria Ocampo secundaba el proyecto borgeano de renovación de las letras argentinas luchando por desbaratar el poder de las líneas más tradicionales de escritura (que,

por ejemplo, se enseñoreaban en la revista finisecular *Nosotros*) y, por ello, el sistema de la Editorial Sur en lo que respecta a los encargos de traducción es fundamentalmente importante, como apunta Patricia Willson con gran lucidez.

Sin embargo, aquí valdría la pena demorarse un segundo en la presunta batalla de la Directora de *Sur* por la difusión del feminismo, que, a mi parecer, es de menor importancia que su batalla anti-realista. Si el resultado presentado por la familia Borges al dar a conocer su traducción fue revisado por Victoria Ocampo, antes de imprimirlo, surge la gran duda sobre el supuesto olfato de la revista y editorial para reconocer lo valioso literariamente. Creo que ni Victoria Ocampo ni sus colaboradores estuvieron en ese sentido completamente a la altura de lo que se proponían. Si Victoria Ocampo había apreciado la calidad feminista de *Orlando* para elegirlo como texto a ser traducido, no leyó correctamente la traducción, porque tenía una fe inquebrantable en el valor de aquello que hacía Borges.

Pero veamos concretamente cómo se puede hacer valer la idea de que la traducción de *Orlando* al castellano, a pesar de la enorme influencia que poseyó en el mundo de habla hispana, no es tan maravillosa.

El protagonista de esta novela vive en una edición en inglés como varón 67 páginas y como mujer las restantes 95; esto significa primeramente que su “transexualización” no sucede a la mitad del relato, sino bastante antes. En la “traducción borgeana” se da la misma ecuación: el Orlando castellano se transforma en la página 136 y vive 186 páginas como mujer; es decir, también la mayor parte del texto es “una Orlando”. Hay aquí un interés del plan textual imaginado por Virginia Woolf que es necesario enfatizar, y esto concierne no solo a lo estético: la mayor parte de la vida de Orlando la vive como mujer. ¿No habría nada que decir al respecto?

El importante episodio de “transexualidad” se describe así:

We are, therefore, now left entirely alone in the room with the sleeping Orlando and the trumpeters. The trumpeters ranging themselves side by side in order, blow one terrible blast: – “THE TRUTH!” at which Orlando woke. He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have no choice left but confess- he was a woman. (1928: 66-67)

El clan borgeano traduce:

Henos aquí, por consiguiente, solos y abandonados en el cuarto con Orlando que duerme y con las trompetas. Las trompetas en fila emiten un terrible estruendo, uno solo: ¡LA VERDAD! Y Orlando se despertó. Se estiró. Se paró. Se irguió en completa desnudez, ante nuestros ojos y mientras las trompetas rugían: ¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad! Debemos confesarlo: era una mujer. (1937: 136-137)

Podríamos sostener que poner en la traducción la misma palabra “trompetas”, cuando en el original se utilizan dos (“trumpeteers”: trompeteros; “trumpets”: trompetas) es simplificar el texto, dado que en la versión original se coloca primeramente a una serie de instrumentistas varones y más tarde se habla solamente de las trompetas. Si observamos bien la presencia de los trompeteros en el texto, veríamos una ironía “virginiana” que la “familia borgeana” desperdicia. En el original se trata de presencias imaginarias narrativas, pero esas figuras literarias se presentan en el original a unos metros del personaje transexual desnudo y el hecho de ser varones en fila refuerza los varios planos del texto, como meta-narración, pero también como observadores de una “transexualización” que saludan con sus toques de “trompeta” (un símbolo fálico que saluda la ausencia del falo).

Pasemos por alto, sin embargo, esta primera infidelidad y concentrémonos en algo más claro y veremos que lo primero hace sistema con lo segundo: borrar las cuestiones de género. Para ello analizaré siete frases del momento de la transformación, que, por una razón y otra, me parecen infelices. En el párrafo ya citado encontramos dos de los ejemplos que me parecen que aplanan el texto en lugar de realzarlo:

1. “we have no choice left”: “Debemos confesarlo”
2. “he was a woman”: “era una mujer”

Y en las páginas siguientes de la edición inglesa que van de 67 a 70 y en la traducción castellana, de las páginas 137 a 140, veremos los cinco casos restantes:

3. “No human being”: “Nadie...”
4. “...without showing any signs of discomposure”: “...sin inmutarse”
5. “-but in the future we must for convention’s sake, say “her” for “his”, and “she” for “he”...”: 0
6. “But Orlando showed no such signs of perturbation”: “Pero Orlando no se inmutó”
7. “The pleasure of having no documents to seal or sign, no flourishes to make, no calls to pay, was enough”: “Le bastaba el placer de no sellar o firmar documentos, de no decorar letras mayúsculas, de no pagar visitas” (1937: 140)

La mayoría de las frases aquí traducidas pecan, en primer lugar, de cierto achatamiento con respecto al original. Ahora bien, hay también algunas cosas más imperdonables que la chatura de una lengua sin gracia. Es imperdonable que el traductor al castellano de este texto haya dejado tácito el pronombre personal “he” en “he was a woman” poniendo en su lugar: “era una mujer”, que es una frase que

carece de toda la fuerza que el texto está buscando en el episodio de la transformación sexual. El traductor, en definitiva, tuvo miedo a la agramaticalidad de la frase, pero no vio tampoco su fuerza (“él era una mujer”). Y no se puede dejar de pensar en lo que consiguió la frase agramatical de Rimbaud escrita en una carta a un amigo en 1871 y que se ha tornado famosa: “Je est un autre” (Yo es otro).

Concomitante con el ejemplo número dos, aparece el número cinco. Aquí tenemos la situación que consiste en que quien tradujo el texto, obvió la explicación gramatical de sustitución de pronombres posesivos ingleses y pasó a la siguiente frase sin detenerse. Ahora bien, en el original la frase explicativa busca la connivencia de un lector inglés para quien, por otro lado, la explicación ya es de por sí innecesaria. ¿Qué está introduciendo esa frase intercalada en el original inglés, si no es una reflexión sobre los imperativos lingüísticos (que son los mismos que hacen llamativo el “he was a woman”)? Por supuesto, en castellano no había nada que explicar porque “su” no tiene variación de género. ¿No había nada que explicar? ¿O se podría haber reforzado lo difícil de la tarea del traductor con las cuestiones de género presentes en toda la obra, diciendo algo así como: “pero en el futuro, por culpa de las convenciones, deberemos decir “su de ella” donde decía “su de él”, y “ella” donde decía “él”? Hay que aclarar que si no se pasara por alto esta frase explicativa, habríamos conservado también la ironía de la frase inglesa “for convention`s sake” (“por culpa de las convenciones”) que introduciría la reflexión sobre la arbitrariedad social de los signos lingüísticos.

En el último ejemplo, el número siete, nos encontramos con una traducción completamente literal y falsa: no se dice en castellano “pagar una visita”, como no sea una visita al médico, pagándole. Se trata más bien de la mala traducción de la frase hecha “to pay a call” (ir de visita, visitar, devolver visitas).

Con estos ejemplos, sé que estoy horadando una tradicional costumbre que consiste en aceptar a ciegas que los nombres prestigiosos son siempre los que nos dan la mejor versión. Es cierto, por otro lado,

que Borges y sus seguidores no tenían ningún interés en leer un texto feminista, pues como también se diría más tarde “al feminismo no le interesan los matices estéticos” (Harold Bloom). Sin embargo, yo quiero aquí defender la fuerza de los dos campos, tanto estéticos como ideológicos, pues lo que está en juego también en este texto es la ideología de género, que tradicionalmente se encarga de apagar y hacer banal lo disruptivo en función de un mundo sin cambios ni reconocimiento de las injusticias.

Patricia Willson, en su estudio sobre el operativo de traductores que puso en movimiento Victoria Ocampo con su revista y con su editorial, pone el acento sobre el hecho de que Borges sea uno de los pocos que supo apreciar el valor de *Orlando* frente a las otras novelas de Virginia Woolf. Como contra-ejemplo de una inquina frente a la novela de 1928, Willson cita el libro de John Batchelor de 1991, donde se dice que “*Orlando* es una fantasía que marca una relajación de la tensión presente en los logros de *To the Lighthouse*” (Willson, 2004:139; traducción de Willson). Es evidente, según también el análisis de Willson (2004: 142), siguiendo ideas de Jill Levine, que Borges encontró que *Orlando* encajaba perfectamente en sus propios parámetros, porque venía a ser una biografía imaginaria, un subgénero que él mismo venía explotando. El texto, además, tenía la virtud borgeana de subrayar la trama por sobre la psicología de los personajes. Pero, Patricia Willson, si bien acierta en sus enfoques de aquello que leyó Borges en la obra de Virginia Woolf, no llega a analizar lo que Borges pasó por alto en *Orlando*. Y justamente, coincidiendo con muchas de las lecturas hechas por los críticos masculinos, esas miradas prescindieron de uno de los ejes capitales del texto, pensando que eso era solo una preocupación para las feministas, que, por otro lado, no prestarían ninguna atención a lo estético. Ha sido mi propósito en el curso de este capítulo demostrar justamente que leer solamente *Orlando* como historia vertiginosa de la literatura inglesa es una aproximación no solo parcial, sino, al mismo tiempo, ideológica, al ignorar aquello de lo que parece inoportuno o irrisorio hablar.

Si como pensaba Borges y yo mismo, Virginia Woolf venía pisándole los talones a James Joyce, rivalizando con él en los artilugios literarios innovadores que el escritor irlandés había echado a rodar (la jornada de un día para la narración novelesca, el *fluir* de conciencia, etc.), es con la publicación de *Orlando*, cuando la autora encuentra un nicho propio en aquello que los escritores varones nunca dijeron. En este sentido podemos comparar a Virginia Woolf con Simone de Beauvoir, quien encontraría, a mi juicio, también su voz más original en una obra diferente: su ensayo feminista. A ese territorio nos dirigimos ahora, convencidos de que se trata de una *terra incognita*. En su ensayo *El segundo sexo* fructifica, en realidad, mucho de lo que antes eran balbuceos. En mi opinión lo que Bloomsbury había hecho posible se concentraba en reflexiones sobre los derechos postergados de las mujeres en la misma línea que la obra de Mary Wollstonecraft (1759-1797) de la época de la revolución francesa (como su obra principal titulada *Vindicación de los derechos de la mujer*, 1792), pero ahora la punta de lanza del pensamiento feminista cruza a la otra orilla y es en la *rive gauche* de París donde se produce una más compleja reflexión. Las circunstancias alienantes de la ocupación nazi de París, la posibilidad del diálogo con sus pares al calor de la estufa del primer piso del Café de Flore hacen posible que se encendiera una chispa que posibilitó esa caja de resonancia del grupo más excelso de la posguerra parisienne.

6. The Hogarth Press

Es pertinente, entonces, señalar que a partir de 1929 The Hogarth Press inició la publicación de las novelas de Virginia Woolf en un único distintivo formato que había diseñado su hermana Vanessa Bell (1879-1961), también adscripta a Bloomsbury. Es evidente que, sin ese apoyo editorial, cualquier escritora, inclusive en Inglaterra que ostentaba una larga tradición de novelistas mujeres desde el siglo

XVIII, las “modernistas” europeas como Virginia Woolf o Vita Sackville-West habrían debido luchar a brazo partido para conseguir ser publicadas.

Tal vez haya que volver a enfatizar el importante papel de la casa editorial de Leonard Woolf en la primera difusión en inglés de algunos textos de Freud, bajo una serie titulada “International Psycho-Analytical Library” (Woolf, 1978: 387), pues ello significó un primer trampolín para dar a conocer textos que desde el comienzo habían sido tomados como sospechosos y destructores de los esquemas familiares y religiosos, además de peligrosamente insertos en una nueva inspección de la sexualidad. En este sentido, es posible ver en qué medida el grupo de Bloomsbury combatió junto con The Hogarth Press los prejuicios de una época victoriana que no quería dar el brazo a torcer y que mantenía a toda Gran Bretaña bajo censura sexual (y social), según lo demuestra el catálogo de obras literarias que estaban prohibidas en Gran Bretaña y que lo estuvieron hasta la década del 60, como fue el caso de *Lady Chatterley’s Lover* (1928) de D. H. Lawrence.

Si el nombre para la casa editorial al que se recurrió tenía que ver con la cultura, lo hacía desde la perspectiva más crítica y disruptiva, pues William Hogarth (1697-1764) había sido un punzante caricaturista de la sociedad inglesa, al atacar los lugares comunes del gusto londinense como grabador y pintor (Gombrich, 1959: 295 y ss.). Fueron los románticos los que se sintieron atraídos por sus principios y, por ello, la casa editorial de Leonard Woolf pudo hacer suyo ese nombre, que debía ser tomado más en serio nuevamente gracias a las brechas que ese ilustrador de la sociedad había abierto en el arte. Así como las vanguardias inglesas habían rescatado al poeta renacentista John Donne (1572-1631), el matrimonio Woolf ponía una pica en el barrio de Richmond, después de dejar Bloomsbury, para azucar la autocomplacencia inglesa a un nuevo despertar. Por ello es interesante relacionar este cometido con el mayor éxito editorial de The Hogarth Press: *The Edwardians* (1930) de Victoria (Vita) Sackville-West

(1892-1962), un estudio sobre la sociedad inglesa a la muerte de la Reina Victoria, es decir en la bisagra de los cambios que se avecinan y de los cuales el grupo de Bloomsbury quería ser el mayor portavoz, que sigue las huellas abiertas por *Victorianos eminentes*, el ensayo de Lytton Strachey, antes mencionado.

Es importante también señalar que un análisis de los registros de esta editorial arroja un porcentaje indudablemente alto para las escritoras mujeres, algo que en el resto del mundo se daría recién en las últimas décadas del siglo XX. Es un hecho poco comentado que Virginia Woolf tuvo un papel destacado dentro de la maquinaria que puso en movimiento su marido al fundar The Hogarth Press, y, en mi opinión, se debería a su influencia el porcentaje femenino antes mencionado. Como quiera que sea, la editorial funcionó como un trampolín para la mayoría de los autores importantes de las vanguardias y, en primer lugar, para la obra de la propia Virginia Woolf, que tuvo carta blanca en todas sus experimentaciones.

Para nuestra argumentación es crucial señalar que, según se deduce de la abundante correspondencia de Virginia Woolf, la escritora formaba parte del comité de referato para la selección de manuscritos y que se pasaba buena parte de su tiempo en la lectura de posibles textos a publicar en The Hogarth Press:

Now I must return to my daily task, which is to read manuscripts –masses and masses of manuscripts, with their authors screaming like gulls for an answer. (Ahora debo retornar a mi tarea diaria, que es leer manuscritos –masas y masas de manuscritos, con sus autores chillando como gaviotas en pos de una respuesta; Woolf, 1978: 285).

La seriedad con que esta casa editora elegía sus textos está documentada por algunos indicios laterales. Así, por ejemplo, a fines de la década del 20 el comité de selección de The Hogarth Press rechazó el manuscrito de Ivy Compton-Burnett titulado *Brothers and Sis-*

ters (Woolf, 1978: 92). Hay que decir aquí que Ivy Compton-Burnett (1892-1969) está catalogada como una escritora menor que aparece como inclasificable por su estilo de novelas enteramente dialogadas cuya acción se desarrolla con pocos altibajos en el clima de la gran burguesía inglesa. En ellas ni los cambios sociales o políticos ni las vanguardias tienen la palabra. Es, por lo tanto, comprensible que The Hogarth Press no mostrara interés en editarla. Más problemático es el rechazo por esta editorial de una novela de Stephen Spender (1909-1995), un autor que había sido asociado con la joven generación de escritores (que hoy llamaríamos *gays*) como W. H. Auden (1907-1973) y Christopher Isherwood (1904-1986) y que estarán muy conectados con la sensibilidad “camp”, de la que luego se hablará. En 1931 Virginia Woolf como lectora de manuscritos de su editorial rechazaba la novela de Stephen Spender, según consta en una carta de ese año, en la que escribía: “I’m stuck in Spender’s novel” (Estoy atascada con la novela de Spender; 1978: 383). Probablemente la novela en cuestión fuera *The Temple*, un texto que su autor había terminado en 1928, pero que solo se publicaría póstumo en 1988. Sobre este rechazo hay declaraciones del propio Spender, quien en su autobiografía *World Within World* (1951) cuenta lo siguiente, acerca de la lectura que hizo Virginia Woolf como referente de la editorial de su marido:

It interested her and she spent some part of the afternoon discussing it with me. As she made several favorable comments, I asked how I could re-write it. “Scrap it!” she exclaimed with force. “Scrap it and write something completely different.” When she said “Scrap it!” I had a glimpse of the years during which she had destroyed her own failures (A ella le interesaba y dedicó buena parte de la tarde discutiendo la novela conmigo. Cuando hizo algunos comentarios favorables, yo aproveché para preguntarle cómo podría re-escribirla. “¡Rómpala!” exclamó con énfasis. “¡Rómpala y escriba algo completamente diferen-

te!”. Cuando decía “¡Rómpala!”, tuve en mí un pantallazo de los años en los cuales ella misma había destruido sus propios fracasos; citado en Woolf, 1978: 383, n. 3).

¿Pero quién era Stephen Spender? En el momento del rechazo este joven poeta no se hallaba demasiado ajeno a los principios de Bloomsbury. Sus amores inter-masculinos lo hacían buen candidato a formar parte de esa élite decisiva y anti-victoriana, y tampoco su adhesión al Partido Comunista podía escandalizar a ese grupo. Es evidente, sin embargo, que por algún lado la obra de Spender no encajaba en el formato imperante en The Hogarth Press. De hecho, Spender busca nuevos horizontes cuando co-funda la revista *Horizon* con Cyril Connolly, en la que él mismo funciona como “Editor” durante dos años (la revista perduró de 1940 a 1950). Más tarde dirigirá su propia revista, titulada *Encounter*, cuya vida se va a extender desde 1953 a 1967.

La parte más picante de la vida de Spender que estoy tratando de hacer ingresar en una maquinaria de relaciones, se produce cuando este escritor inglés visita la Argentina y se relaciona con la mini-facción de *Sur*, formada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Cuando Spender llega a Buenos Aires en 1962, es una figura conocida internacionalmente no solo por ser director de *Encounter*, que se está editando en ese momento, sino también por haber formado parte de las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil Española. Para hacer más decorosa su biografía a los ojos conservadores de la mini-facción de *Sur* habría que aclarar que para 1962, Spender ya había roto su relación con el Partido Comunista. Por otro lado, a nivel más personal, Spender se ha mostrado sexualmente más aceptable, pues ha pasado ya por dos matrimonios, de modo que corre bajo la bandera de “bisexual”, que ahora se empieza a manejar como carta de presentación más discreta que la anterior de “homosexual”. Así y todo, la recepción en la casa del matrimonio Bioy Casares-Silvina Ocampo, con la presencia de Borges no puede ser más tibia. De él se cuenta

que no supo decir más que banalidades, cosa bastante llamativa para un individuo con ese recorrido personal (Bioy Casares 2006: 819). Recordemos que Spender no podía ser tan banal, pues había estado en Berlín en la época de Hitler de la mano de Isherwood y Auden, y, por lo tanto, la apreciación en ocasión de la visita de Spender por la mini-facción de *Sur* resulta poco creíble. La aversión contra Spender especialmente manifestada por Borges y Bioy, además de homofóbica es injusta, pues ese mismo año de 1962, antes de su visita a la Argentina que se produce en octubre, el autor inglés ha publicado en su revista *Encounter* tres de los cuentos borgeanos de 1941: “La lotería en Babilonia” (en junio) y “Las ruinas circulares” y “La biblioteca de Babel” (en julio), iniciando con ese operativo, en mi opinión, la difusión inglesa de Borges, después de la cálida recepción de su obra en Francia. La frialdad con que la mini-facción de *Sur* recibe a Spender parece reafirmar la idea de que esta personalidad sería doblemente excluida, tanto por Bloomsbury como por *Sur*. A ambos grupos Spender les resulta “banal”. Quizás este principio de medida es el que había pesado también contra Gombrowicz, uno de los más famosos excluidos de *Sur*.

1. Los años 1944-1950

Mi intención en las siguientes reflexiones es enfocar ahora un momento clave de evolución del pensamiento en la cultura francesa del siglo XX: los años definitorios que se abren en Francia con el fin de la

¹⁷ El Café de Flore era ya lugar obligado en los años 30 para la bohemia artística británica, pues la primera esposa de Cyril Connolly se lo pasaba allí la mayor parte del tiempo durante sus visitas parisienses. Así un amigo de Connolly le escribía a este:

...but –after all– what she likes is not the Flore or its inhabitants but the comparative freedom from the sort of emotional wear-and-tear she has undergone during the last two or three years... (...pero, después de todo, de lo que ella disfruta no es del Café de Flore o de sus parroquianos, sino de la relativa liberación de esa especie de tira y afloje emocional que ha sufrido en los últimos dos o tres años; Lewis, 1997: 325)

En 1945, en el clima de París libre, el propio Connolly volverá a visitar los cafés de Saint-Germain, que se han vuelto famosos por la difusión del existencialismo y allí verá, entre otros intelectuales, a Simone de Beauvoir (Lewis, 1997: 229 y 391).

ocupación alemana. Es evidente que en este suelo arrasado mentalmente por los ocupantes habrían de generarse nuevas perspectivas; y son muchos los jóvenes que ven la posibilidad de levantar nuevos estandartes, dado que los viejos preceptos morales han sido barridos en la escalada de violencia desatada por la guerra. En este contexto Simone de Beauvoir (1908-1986) surge como una figura emblemática, porque ella se torna un modelo a imitar entre todas las mujeres del mundo, un modelo cuya estela perdura hasta hoy en día. Su práctica de vida y su teoría no solo no han envejecido, sino que su figura se ha agigantado con el tiempo, superando en algún sentido a la de su compañero Jean-Paul Sartre (1905-1980).

En 1949 Simone de Beauvoir publica, como se sabe, *Le deuxième sexe*. Es tal vez el año más significativo para la reformulación de una nueva cultura francesa, liberada de las rémoras que la constreñían en los años anteriores a la guerra. La mujer que había vivido durante la década del 30 en Francia no será la misma después de lo que ha padecido la nación en su conjunto, cuando las tropas nazis abandonan París la noche del 24 de agosto de 1944 y dejan un país al borde de un precipicio. Ahora parece llegado el momento de recordar que las mujeres también forman parte del todo.

La situación de Simone de Beauvoir ha sido especialmente significativa, porque pudo gozar, inclusive durante la guerra, de una libertad relativa como miembro de la burguesía, sacando partido del alto nivel de educación a la que le habían dado derecho sus medios económicos, su nivel social y su inteligencia.

Esta autora se verá así entre 1944 a 1950 inmersa en una situación de raro privilegio, que le permite tomar conciencia de varios hechos que le conciernen, como la situación de sumisión que padecía su madre en el matrimonio. De allí nace el convencimiento de no repetir ese esquema y esto sucede de tal modo que establece una relación sentimental e intelectual con Sartre que es también revolucionaria para su clase. Sin embargo, la relación sentimental entre Sartre y Simone

de Beauvoir tiene sus altibajos, y en uno de ellos nuestra autora toma contacto con el escritor norteamericano Nelson Algren (1909-1981), cuya propuesta sentimental hacia Simone es diametralmente opuesta a la que le ofrecía el vínculo con el maestro del existencialismo (Zehl Romero, 1978: 94). Y es en medio de los avatares de la resolución de este dilema: entre convertirse en una mujer sumisa como su madre junto al hombre del que se ha enamorado en su viaje a Estados Unidos o continuar con un vínculo sentimental inestable pero fructífero con un interlocutor intelectual de su propia magnitud en París. En ese momento es cuando surge la redacción de *El segundo sexo*.

Como sabemos a partir de los datos biográficos, el camino que le proponía a Simone de Beauvoir Nelson Algren era una imposibilidad, porque su propuesta suponía el casamiento y la fijación de residencia en Estados Unidos, lejos del caldo de cultivo intelectual que le había dado a nuestra autora toda la fuerza de sus ideas en los diálogos con sus pares del Café de Flore. Nelson Algren, por su parte, era un escritor de cierto éxito que se debía a su público norteamericano. Este público lo conocía en la década del 40 especialmente por sus relatos “Never Come Morning” (1942) y “The Neon Wilderness” (1947) y por su novela *The Man with the Golden Arm* (1949),¹⁸ luego llevada al cine. Pero también existe el otro elemento: Simone de Beauvoir se sentía atada a su barrio parisiense, como Nelson Algren a su público norteamericano, y ninguno de los dos concebía la emigración como posibilidad. En el caso de Simone de Beauvoir, sobre todo, porque eso hubiera significado una separación del mundo que le ofrecía Sartre.

Ahora bien, los tres aspectos que voy a considerar aquí como las chispas que encendieron una convicción insoslayable a favor de la emancipación femenina forjaron lo que el propio sartrismo terminaría denominando “una situación”. Estos elementos de la vida personal de la escritora, sin embargo, no habrían sido suficientes para el despegue que significó la tarea feminista de Simone de Beauvoir, si

¹⁸ Estos títulos podrían traducirse como: “Que nunca llegue la mañana”, “El páramo de neón” y *El hombre del brazo de oro*.

esa “situación” (en el vocabulario de Sartre) no se hubiera conectado con las circunstancias políticas de la guerra y la ocupación (como experiencias extremas), junto con la plataforma filosófica del existencialismo que ella misma ayudó a difundir.

Por otro lado, si observamos las fotos tomadas en el período que me interesa enfocar (1944-1950), de la única mujer escritora en los grupos que se forman alrededor de Sartre; pero otra nota distintiva es que esta autora aparece vistiendo en esta época una corbata, como si ese distintivo masculino le estuviera dando el derecho de admisión a los privilegios fálicos (Zehl Romero, 1978: 60 y ss.). Las mujeres jóvenes que forman el plantel de la revista *Les Temps Modernes* funcionan, por otro lado, como objeto sexual de cambio entre Sartre y Simone de Beauvoir. Y con esto quiero referirme no solo a las extraordinarias rupturas que llevó a cabo nuestra autora con respecto a las pautas sociales de su momento, sino también a aquellas rémoras que no supo o no pudo echar por la borda. Las mujeres eran ya “objetos” entre la pareja francesa más conocida del momento y la constelación que se formó alrededor de la revista no cambió en esto las cosas. A Simone de Beauvoir le tocaba salir también de esa encerrona en que la colocaba la vida sexual desbordante de Sartre. En gran medida ella se había plegado a ciertas reglas de grupo indiscutibles, quizás para no perder el tren del existencialismo que había empezado a adorar desde sus primeros momentos.

Aquí es importante decir que Simone de Beauvoir, sin embargo destruyó, en gran medida el esquema anterior. Ese esquema prescribía que la compañera brillante de un hombre genial se limitara a aparecer ya sea como musa inspiradora, ya sea simplemente como espejo en que ese individuo reconocía su genialidad. Simone de Beauvoir se tornó un ejemplo de un nuevo tipo de compañera de ruta transitando los mismos caminos de Sartre, pero NO como su musa, sino como su complemento inevitable. Aquí ya hay un cambio que pone en entredicho cualquier tipo de subalternidad en la figura de Simone de

Beauvoir y, al mismo tiempo, nos da derecho a tratarla como figura con brillo propio.

Como ejemplo de esta idea de complementariedad, es interesante recordar que mientras Sartre catapultó al canon a Jean Genet (1910-1986), Simone de Beauvoir hizo algo similar con la escritora Violette Leduc (1907-1972). En ese sentido, se puede decir que el binomio de la filosofía existencialista francesa fue por partes iguales la personalidad-faro de la cultura de esas décadas. Tanto Genet como Violette Leduc fueron fervorosamente defendidos ante el público francés por cada uno de los miembros de la pareja existencialista por antonomasia, a pesar o porque ambos, Genet y Leduc, eran marginados sociales y sexuales. Este salvataje tiene más de una lectura; en primer lugar, significa que a partir de las actividades en la vida pública de Sartre y Simone de Beauvoir, tanto el uno como el otro se transformaron en personajes insoslayables de lo que sucedía en París, y, luego, en el resto del mundo. Pero hay otro elemento que me interesa destacar, y es el siguiente: mientras que Sartre revolucionaba el mundo del pensamiento filosófico, Simone de Beauvoir iba por más, porque lo que ella proponía con sus escritos y con su ejemplo personal tenía que ver con una tradición férrea que había durado siglos y se resistía a transformarse. En este sentido, le era más fácil a Sartre convencer a los intelectuales de las novedades que traería el existencialismo, que a Simone de Beauvoir mover los cimientos de una construcción que, aunque amenazaba con desplomarse no bien se tocaran los mínimos resquicios de su estructura, seguía reglas tradicionales completamente naturalizadas.

Y aquí una digresión literaria para demostrar cuán difícil era la tarea de Simone de Beauvoir para propiciar un cambio en las consideraciones del sistema-género. Quiero traer aquí a colación justamente el pensamiento de una de las mentes más esclarecidas de la época del comienzo de la Era Moderna, una Era que tuvo como base que el renacimiento de las mejores ideas antiguas se extendiera por la mayor parte de Europa e impusiera el nuevo principio del indivi-

dualismo burgués. Frente a esos cambios, soy de la opinión de que la figura de Michel de Montaigne (1533-1592) es la que mejor representa los nuevos tiempos. La publicación de los dos primeros tomos de sus *Ensayos* (1580) podría considerarse en muchos sentidos el año bisagra para el comienzo de la nueva Era. Montaigne ha sido considerado con justicia un adelantado a su época, porque abrió brechas para el futuro, justamente en el más desolador de los momentos de intolerancia, cuando Francia estaba inmersa en la cruenta guerra de religión. El mismo intervino siempre pidiendo mesura; y gracias a su prestigio también pudo intervenir entre las partes. Ahora bien, como establece uno de sus críticos, Albert Thibaudet (1874-1936), Montaigne se adelantó en cientos de años a lo que se sostendría más tarde de tal manera que se puede contar su pre-visión en:

Cent ans quand il s'agit de la sorcellerie, deux cents quand il s'agit des lois, trois cents ans quand il s'agit de l'éducation. (Cien años cuando se trata de la brujería, doscientos años cuando se trata de legislación, trescientos años cuando se trata de educación; Thibaudet en Montaigne, 1580: 10).

Lo que es muy llamativo, sin embargo, en esta personalidad que va a la cabeza de todos los demás, fue que él se mantuviera ciego para las cuestiones de género. Montaigne no solo no se interesó nunca por la condición de ignorancia y servidumbre en que se encontraban las mujeres de su época, sino que además siempre las motejó de “tontas” e “inútiles”, como se percibe en el siguiente pasaje:

Il est dangereux de laisser à leur jugement la dispensation de notre succession, selon le choix qu'elles feront des enfants, qui est à tous les coups inique et fantasque. Car cet appétit déréglé et goût malade qu'elles ont au temps de leurs grossesses, elles l'ont en l'âme en tout temps. (Es peligroso dejar librado a su juicio la determinación de nues-

tra sucesión, para una elección de algunos de los hijos, que de modo seguro será inicua y fantasiosa. Pues ese apetito inoportuno y ese gusto enfermo que sufren en la época de su embarazo, lo tienen en el alma en todo momento; Montaigne, 1580: 94).

¿Cómo fue posible que una persona que tenía armas suficientes para reconocer todos los prejuicios de su época, quedara completamente inmune a ese tipo de injusticias? Es evidente que el prestigio de la tradición de la cultura antigua con el desprecio de lo femenino dejó una impronta imborrable en él, lo que le impidió ver claramente a su alrededor en un dominio en particular. Esta ceguera, sin embargo, fue solo en ese tipo de problemas: no reconoció la existencia del sistema-género. Esto indica, en mi opinión, que ese espectro de las cuestiones sociales, el de género, es el más difícil de percibir, en tanto cada uno de nosotros está inmerso en el sistema de una manera insoslayable y también casi imperceptible y, sobre todo, naturalizada. Y recordemos al respecto cómo un contemporáneo de Montaigne, Guillaume Bouchet, había despreciado anatómicamente los genitales femeninos en los inicios de la Era Moderna.

Evidentemente el mundo marchó, después, en la dirección que le asignó Simone de Beauvoir y las mujeres llegaron, (aunque con muchas demoras en diferentes lugares del globo), a ocupar más y más lugares que antes estaban reservados a los varones. Esta marcha es insoslayable, inclusive en las ciencias duras, donde la resistencia masculina contra la avanzada femenina ha sido mayor. Y es bueno que la sociedad sea más justa en cuanto a las diferencias de género. Sin embargo, en la inmediata posguerra las cosas no eran tan claras. Y personalidades del mismo círculo como Albert Camus (1913-1960), por ejemplo, se declaraban en contra de los principios que enarbolaba Simone de Beauvoir, a quien se la caratulaba como “hostil a los hombres”, simplemente porque solicitaba más derechos para las mujeres. En ese contexto de hostilidad por parte de algunos compañeros

de ruta ante el ensayo de Simone de Beauvoir con su profesión de fe por la libertad sexual femenina, es imposible no ver las alusiones veladas de algunas referencias al momento de posguerra. Así, Camus insertó en su novela con tintes autobiográficos titulada *La caída* el siguiente pasaje:

J'usai en tout cas sans retenue de cette libération. On me vit même dans un hôtel, voué à ce qu'on appelle le péché, vivre à la fois avec une prostituée mûre et une jeune fille du meilleur monde. Je jouai les chevaliers servants avec la première et mis la seconde à même de connaître quelques réalités. Malheureusement la prostituée avait une nature fort bourgeoise: elle a consenti depuis à écrire ses souvenirs pour un journal confessionnel très ouvert aux idées modernes. [...] Je ne suis pas peu fier non plus d'avoir été accueilli comme un égal, à cette époque, par une corporation masculine trop souvent calomniée. (En todo caso yo hice un uso sin restricciones de esta liberación. Se me vio inclusive en un hotel, dedicado a lo que se llama el pecado, vivir a la vez con una prostituta madura y con una joven de la mejor sociedad. Con la primera jugaba el papel de caballero servicial y a la segunda la puse en situación de conocer algunas realidades. Desgraciadamente la prostituta tenía una naturaleza bastante burguesa: tiempo después se avino a escribir sus memorias para una publicación de corte confesional muy abierta a las ideas modernas. [...]) Tampoco me siento poco orgulloso de haber sido aceptado como un igual, en esta época, por una corporación masculina muy a menudo calumniada. (Camus, 1956: 89).

Por supuesto que la frase que se refiere a “la corporación masculina calumniada a menudo” no puede ser otra cosa que un dardo contra *El segundo sexo*, mientras que la prostituta burguesa parece un

insulto directo contra las intelectuales del Café de Flore que, siguiendo el ejemplo de Simone de Beauvoir, practicaban el amor libre.

Por ello, es interesante notar que el modelo de mujer que cundía en el mundo a partir de la figura de Simone de Beauvoir, desde 1950 en adelante, tomaba especialmente de su ejemplo el costado de la liberación sexual.

Justamente lo primero y casi único que llamaba la atención al público en general en el texto capital de esta autora, por encima del tema de la liberación de la mujer de las ataduras en el dominio profesional y educativo, fue la libertad sexual que la obra proponía. Como ejemplo de la parcialidad de esta lectura me interesa traer a colación la obra de un autor argentino como Julio Cortázar (1914-1984), quien, podía delinear en sus novelas de la década del 60, escritas en París, un tipo nuevo de mujer con esas características sexuales de liberación. Sin embargo, a Cortázar, como a tantos otros escritores varones (que eran prácticamente los únicos que ocupaban los respectivos campos literarios en aquella década) les costaba mucho definir personajes en sus obras que aunaran una sexualidad revolucionaria con el otro elemento tremendamente importante en Simone de Beauvoir; a saber, su costado de mujer intelectual independiente (Amícola, 2000 b: 169 y ss.). El personaje clave de Cortázar en la novela *Rayuela* (1963), que se hace llamar “La Maga”, se caracteriza por su espontaneidad sexual, pero está marcada por el narrador solamente como poseedora de una gran sensibilidad (exenta de toda capacidad de raciocinio). Por otro lado, el relato pone en boca del “super-personaje” Morelli un error hoy en día imperdonable desde el punto de vista del sistema-género al asociar la naturalizada pasividad femenina con un supuesto “lector-hembra” que leería todo sin cuestionarse nada (Cortázar, 1963: 386). No sale tampoco mucho mejor pertrechado el personaje también clave de Alejandra en la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato (1911-2011). Se trata, en definitiva, de mujeres intuitivas, con quienes los protagonistas no necesitan citarse de antemano,

porque ellas poseen un sexto sentido que las lleva al lugar exacto en el momento justo (Sábato, 1961: 25).

En este sentido, podemos decir que los escritores de mitad del siglo XX pasaron por un filtro el ejemplo de Simone de Beauvoir y se quedaron con la parte más pintoresca que el aire de época sostenía: la cuestión del así llamado amor libre. Que la magna personalidad de Simone de Beauvoir estuviera acompañada por una estupenda preparación académica que le permitía a esa figura de la cultura francesa dirimir cuestiones filosóficas de gran envergadura les parecía, por lo menos a los varones de la cultura (es decir a la mayoría de los agentes culturales), un aditamento sin importancia. Esta obcecación en la dirección del enfoque limitado hacia lo femenino empezó a cambiar drásticamente a mediados de la década del 70. Sin embargo, serían solo las nuevas generaciones de escritores varones los que aprenderán la lección. Desde 1990 en adelante es, en general, otra la atención que se presta al tema del sistema-género en las letras de la mayor parte del mundo.

Ahora bien, en la inmediata postguerra, Simone tuvo la lucidez de ver que había llegado el momento de considerar cosas que durante la batalla de la resistencia política de años antes no habían podido ser consideradas. Estudiando la opresión en general, se dio cuenta de que una opresión enorme pesaba sobre las mujeres o los judíos y no solamente sobre los negros, cuya situación candente vio de cerca en su viaje a Estados Unidos en 1947. Al definir el concepto de “libertad” en la obra de Sartre, le vino, entonces, a la mente cuánto había que trabajar la idea para comprender la situación femenina que había sido siempre deplorable, pues nadie quería aceptar, ni las mismas mujeres, que todo el sistema-género se había “naturalizado”; es decir, irreflexivamente siempre se lo había tomado como “natural” o “dado por Dios”, y, por lo tanto, no valía la pena revisarlo.

Como Virginia Woolf antes que ella, Simone de Beauvoir –pertrechada con un aparato filosófico de mejor cuño– presentó una postura tajante con respecto a la milenaria consideración que determinaba

que las mujeres fueran seres incompletos si no estaban relacionados con la maternidad. Simone de Beauvoir hizo de estos principios un credo que tuvo honda repercusión a partir de los años sesenta cuando la matrícula femenina creció exponencialmente en todos los lugares de enseñanza del mundo, como efecto concomitante, entre otros, de la difusión de los medios de control del embarazo. Y aquí se da un antes y un después en las luchas femeninas, cuando las mujeres, siguiendo la huella trazada por Simone de Beauvoir, consiguieron cada vez más ocupar lugares de relevancia, gracias a una educación mejor y más extendida en cada nuevo período del siglo XX.

2. El segundo sexo

Una relectura del estudio capital de Simone de Beauvoir después de casi siete décadas de publicado arrojaría algunas sorpresas. Es interesante aquí también poner el acento en el apoyo que la autora recibió de Sartre para la realización de esa tarea. Él la instó para que no dedicara al tema solo un artículo, como era su primera intención, sino que investigara lo suficiente para transformar su idea en un ensayo de gran magnitud (Zehl Romero, 1978: 99). Este detalle es importante para nosotros, porque señala claramente el lugar que ocupó Sartre en el desarrollo de la investigación: él fue su acicate y quizás también “su musa”.

Llama todavía la atención, entonces, en primer lugar, con qué grado de lucidez la autora organiza el tema de su investigación, poniendo el acento en que ninguna de las razones que se vinieron esgrimiendo para sostener la superioridad del varón, la convencieron. Partiendo de esta aseveración magistral como punto de partida (que no tiene parangón en la obra de Sartre), Simone de Beauvoir se propone demoler las falsas certezas recorriendo cuidadosamente todos los dominios del saber, sin temor a meterse con los nombres más emblemáticos de cada disciplina; ya sea Freud o Friedrich Engels (1820-

1899), o quien fuera. Gracias a una plataforma filosófica sólida, ella se propone descartar una a una las falsas razones y los prejuicios que obstruyen el camino hacia una consideración objetiva acerca del papel de la mujer en la sociedad; decir, el papel que viene jugando y el que podría jugar. En este sentido, lo más importante de su modo de operar es la refutación del reino de las esencias eternas, muchas de las cuales son puras afirmaciones intuitivas que finalmente terminan siendo simplemente opiniones tradicionales nunca revisadas. Por supuesto que aquí es el existencialismo su herramienta más afilada, y, con razón. El énfasis puesto en las cuestiones de la “existencia” y de la “situación”, principios subrayados por su compañero Sartre, es crucial en su manera de pensar. Esos principios van a encontrar en Simone de Beauvoir el mejor aliado para combatir las sentencias más encumbradas, desde las de la filosofía antigua en adelante. Es cierto que la autora no deja títere con cabeza, pero su iconoclasia tiene una razón de ser, y está armada de manera precisa y sólida. No es extraño que el saber establecido en las instituciones más importantes se viera puesto cruelmente en jaque.

Tampoco es un hecho secundario para nuestro análisis que Simone de Beauvoir visitara Estados Unidos, como se dijo antes, justamente en el momento de redacción de sus manuscritos para este estudio. Son abundantes en la investigación las consideraciones acerca de la discriminación de los negros en ese país, situación que hacia mediados del siglo XX era una contradicción flagrante frente a los principios de libertad y democracia que enarbolaba esa nación. Como las feministas norteamericanas del siglo XIX, que habían comenzado por luchar contra la esclavitud en la Guerra de Secesión, para pasar de modo súbito a percibir la sumisión en que se hallaba la mujer en esa sociedad que pretendía extender la igualdad a todos los ciudadanos, también Simone de Beauvoir echó mano al mismo patrón comparativo: negros/mujeres.

Una de las características metodológicas de *El segundo sexo*, por otro lado, que debe destacarse en grado sumo, es el modo en que

su autora revisa y pule sus mismas herramientas de expresión para adecuarlas al tema de estudio; así, por ejemplo, cuando aclara que su uso de la palabra “femme” en singular, o del adjetivo “féminin”, no debe hacer creer que está empleando esos términos como entidades esencialistas, pues se refieren a una instancia actual de las cosas en el momento que eso escribe. Simone de Beauvoir insiste en que esas nociones no aparecen para describir cuestiones inmutables. Y esto no es un hecho nada menor. La autora es consciente de cuándo se halla en el curso de su investigación en el plano de lo descriptivo y cuándo avizora los posibles cambios a una situación. En esto echa por tierra cuestiones acérrimas de biología, de historia o de sociología de un certero plumazo. Es evidente que aquí ocupan un lugar de jerarquía, como se dijo, las nociones de SITUACIÓN Y DE EXISTENCIA. Por supuesto que el pivote de toda la obra está en la famosa argumentación acerca de que la mujer es una fabricación del varón y de la sociedad respectiva. La idea de la existencia en las sociedades de un sistema-género no había sido todavía formulada, pero en la obra de la autora francesa se establecen las primeras bases en esa dirección. Tal vez el paso siguiente en esta convicción de la autora acerca de la construcción social que son las mujeres lo daría mucho más tarde Judith Butler –una figura sobre la que volveremos– con el apoyo ahora de una plataforma académica estadounidense, basado también en nuevas concepciones del sistema-género, que desembocaría en la idea de que también el varón es construido por la sociedad, algo que en la obra de Simone de Beauvoir está dicho solo tangencialmente.

Hay algo diferente que también me interesa destacar en esta relectura de *El segundo sexo* y es la enorme capacidad de su autora para leer con atención todo lo escrito por otras mujeres, abriendo así un nuevo capítulo contra la discriminación femenina partida desde las mismas mujeres. No es un dato menor que Simone de Beauvoir haya leído toda la obra de Virginia Woolf, (o la de Violette Leduc, a quien ayudó a colocarse en el campo literario francés, como antes se dijo), pero también la de muchas mujeres teóricas del campo psicoanalíti-

co como Melanie Klein (1882-1960), Helene Deutsch (1884-1982) o Karen Horney (1885-1952), entre otras. Y esta capacidad de respetar el pensamiento académico de sus pares de género no tiene parangón en las otras figuras analizadas en este ensayo, siempre determinadas por el brillo fálico de la escritura masculina.

Finalmente, hay algo inusitado en este texto que comentamos que no ha recibido, en mi opinión, la suficiente atención. Me refiero al hecho de que un estudio que se centra en el cometido de desbaratar los prejuicios en torno a las características femeninas y al papel de la mujer en la sociedad rompa lanzas de modo tan maravilloso por el establecimiento de un nuevo tipo de compañerismo en el campo del amor. En estos fragmentos de un discurso amoroso que Simone de Beauvoir escribe mucho antes que Roland Barthes (1915-1980) está la clave de lo que la autora estaba persiguiendo en su investigación y en su vida personal.

Así cuando sostiene:

Un amour authentique devrait assumer la contingence de l'autre, c'est-à-dire, ses manques, ses limites, et sa gratuité originelle; il ne prétendrait pas être un salut, mais une relation inter-humaine. (Un amor auténtico debería asumir la contingencia del otro, es decir: sus falencias, sus límites, y su gratuidad original; no pretendería ser una salvación, sino una relación inter-humana; de Beauvoir, 1949: II, 394).

La situación de la mujer que Simone de Beauvoir puso bajo la lupa apenas terminada la guerra no es la misma que la que podemos apreciar ahora al comienzo del siglo XXI, tampoco es la misma la situación de la pareja amorosa. Es evidente que la contienda mundial que sacudió al mundo en mitad del siglo pasado fue una bisagra de cambios, quizás de mayor trascendencia para la liberación de la mujer que las propias luchas feministas. En esto hay que darle la razón otra vez a Simone de Beauvoir, porque ubicó su objeto de estudio

en una situación determinada. No es irrisorio decir que *El segundo sexo*, sin embargo, colaboró a un esclarecimiento del tema de una manera mucho más profunda que las obras escritas antes por las plumas masculinas. El panorama trazado por Simone de Beauvoir en vista al futuro se ha venido realizando, no solo en lo que respecta a la emancipación de las mujeres, sino en las perspectivas de las nuevas sociedades que se vienen construyendo en todo el mundo basadas en el respeto por las diferencias y en la convicción de la necesidad de destruir las asimetrías del poder, inclusive cuando se trate de aquello que conocemos como las micro-esferas del poder: los patrones de la vida cotidiana, tanto como aquellos aparentemente sin importancia de la vida pública.

3. Historia y mitos sobre lo femenino

Me voy a detener ahora solo en algunos pasajes de *El segundo sexo* a modo de ejemplo para analizar la metodología empleada por Simone de Beauvoir en su obra de 1949. En primer lugar llama la atención con qué valentía la autora se enfrenta a las grandes tradiciones de la filosofía, el psicoanálisis, la sociología, etc., siempre llevadas adelante por plumas masculinas, desde la Antigüedad. Desmontando todo aquello que se revela como prejuicios y aseveraciones indemostrables, Simone de Beauvoir llega a los capítulos de la historia, por una parte, y de los mitos, por otra, que me parecen de relectura insoslayable. De estos dos capítulos quiero recalcar la lucidez de la investigación realizada en la inmediata posguerra en la antigua sede de la Biblioteca Nacional de París.

Para empezar con su argumentación histórica, Simone de Beauvoir dirige su mirada a los tiempos prehistóricos. En este período de la humanidad nos encontramos con la entronización del varón en su cualidad de guerrero. La importancia dada a este *status* social ha llevado a las sociedades primitivas a prestigiar la actividad bélica y

a sostener así la superioridad masculina gracias a esas dotes. Ahora bien, Simone de Beauvoir no deja de poner énfasis en el hecho de que el individuo que mata (el varón) haya adquirido semejante prestigio, produciendo a la vez el enorme menosprecio del ser que da la vida (la mujer), pues al mismo tiempo la voluntad masculina de expansión ha llevado a considerar la incapacidad de la mujer en ese dominio como una maldición (de Beauvoir, 1949: I, 84 y 104).

En las últimas décadas, después de la muerte de Simone de Beauvoir, han salido a la luz mejores y más perfectos análisis de las culturas primitivas. Y así sabemos hoy, por ejemplo, que entre los pueblos pertenecientes a la especie Neanderthal que poblaron la totalidad del continente europeo en la época prehistórica las mujeres eran minoría, dado que las labores del parto las diezaban. Lo significativo de ese hecho es que desde fines del siglo XIX la profilaxis ha aumentado de tal manera, que este síndrome ha prácticamente desaparecido. Por el contrario, como es sabido, hoy en día las mujeres superan en longevidad a los varones. A pesar de estos hechos documentados, la mujer sigue siendo considerada como perteneciente al “sexo débil”; una etiqueta que viene de tiempos inmemoriales, basada solo en un único dato biológico: la menor capacidad muscular de la mujer.

Para elevar estos datos como lo más importante las sociedades antiguas y modernas tuvieron que esconder bajo la alfombra el poder de resistencia corporal de las mujeres al dolor y la fuerza de una estructura física que las pone en cada parto en el máximo de sus capacidades de expansión y contención, además de que todos los seres, hombres y mujeres, nacen por el esfuerzo (y la fuerza) de la hembra, como sostiene un personaje de D. H. Lawrence en una novela de 1915, antes citada. Pocos autores repararon en la injusticia del menosprecio de género. Entre los pocos que tuvieron cierto sentido especial de detección del problema, habría que citar, claro está, a Lawrence y, en la Antigüedad, Eurípides (481 a.C.-407 a.C.), quien

les dio la palabra a las mujeres vencidas, como en su tragedia *Las troyanas* (415 a.C.).¹⁹

En el capítulo dedicado a los mitos, Simone de Beauvoir señala, entre otras cosas, en qué medida la mujer aparece como la muñeca adornada con maquillajes y ropajes llamativos para despertar el deseo del varón o llenar el ideal que el varón se hace del sexo opuesto. Así, por ello, nos dice la autora:

La fonction de la parure est très complexe; elle a chez certains primitifs un caractère sacré; mais son rôle le plus habituel est d'achever la métamorphose de la femme en idole. Idole équivoque: l'homme la veut charnelle, sa beauté participera à celle des fleurs et des fruits; mais elle doit aussi être lisse, dure, éternelle comme un caillou. Le rôle de la parure est à la fois de la faire participer plus intimement à la nature et de l'en arracher, c'est de prêter à la vie palpitante la nécessité figée de l'artifice. La femme se fait plante, panthère, diamant, nacre, en mêlant à son corps des fleurs, des fourrures, des pierreries, des coquillages, des plumes; elle se parfume afin de exhaler un arôme comme la rose et le lis: mais plumes, soie, perles et parfums servent aussi à dérober la crudité animale de sa chair, de son odeur (La función del adorno es muy compleja; tiene entre algunos pueblos primitivos un carácter sagrado; pero su papel más corriente es conseguir la metamorfosis de la mujer en ídolo. Ídolo equívoco: el hombre quiere que ella sea carnal, su belleza debe participar de aquella de las flores y de los frutos; pero debe ser también lisa, dura y eterna como un canto rodado. El papel del adorno

¹⁹ Simone de Beauvoir en su historia de la sujeción femenina, en su investigación de *El segundo sexo* perdió la oportunidad de mencionar a Eurípides como excepción entre los autores antiguos que se escaparon a los moldes del sistema-género. Queda por hacerse, sin embargo, la historia del desprecio que sufrió el propio Eurípides en los estudios helénicos por haber roto esas reglas.

es, a la vez, el de prestar a la vida palpitante la necesidad congelada del artificio. La mujer se hace planta, pantera, diamante, nácar, mezclando con su cuerpo flores, pieles, pedrerías, conchillas, plumas; ella se perfuma con tal de exhalar un aroma de rosa y de lirio; pero plumas, seda, perlas y perfumes sirven también para ocultar la crudeza animal de su carne, de su olor (de Beauvoir, 1949: I, 218).

No temiendo entrar en un terreno ríspido, la autora también llama la atención sobre la responsabilidad de la Iglesia, que, sosteniendo una estructura patriarcal, favorece la asimetría. De ese modo, los principios de la Iglesia forjan una figura de mujer sumisa que deberá permanecer siempre como subsidiaria a la suerte del varón (de Beauvoir, 1949: I, 237).

4. El existencialismo y el concepto de libertad

Para sostener la conexión triangular que es objeto de este estudio, es interesante relatar que en 1960, una joven poeta argentina iría a entrevistar a la famosa Simone de Beauvoir a uno de los cafés de Saint-Germain, comisionada por la revista *Sur* y el diario *La Nación*. La entrevistadora era Alejandra Pizarnik (1936-1972), cuya fama estaba todavía en los albores. Sobre lo poco fructífero del encuentro entre las dos escritoras, a causa de la timidez de la joven argentina, hay documentación fehaciente gracias a las cartas de Alejandra dirigidas a su psicoanalista León Ostrov (Pizarnik/Ostrov, 2012: 45-48). Si bien, entonces, en esa correspondencia las menciones de Alejandra Pizarnik a las cuestiones del feminismo no son lo ricas que podría esperarse, hay otro dato menor que puede servirnos en ese intercambio. Este dato agregado viene de la pluma de León Ostrov (1910-1986), quien cuenta a su paciente en otra carta lo siguiente:

La imaginé escribiendo la carta en el de Flore, adonde yo iba todas las noches y del cual –no se lo cuente al mozo– conservo un balde de hielo con la inscripción “Café de Flore”, que una tarde, en un verano, en un rapto preparado con premeditación y alevosía, y que no quise someter a ninguna consideración moral, me llevé como “souvenir” de ese París del cual no quería separarme (Pizarnik/Ostrov, 2012: 39).

Este hecho menor pone en evidencia, sin embargo, el resplandor que arroja en el hemisferio Sur un nombre clave de la epopeya existencialista. La ironía de la historia hace, con todo, que entre las fotos de famosos visitantes del vecino café “Les Deux Magots”, donde tuvo lugar la entrevista que mencioné, se hallen la de Simone de Beauvoir y la de Jorge Luis Borges. Alejandra Pizarnik, en cambio, siguió siendo un ser desconocido entre la intelectualidad francesa, pero ella también había estado allí.

Por otro lado, llama la atención que entre las acusaciones que circulaban en la década del 50 frente a la vida considerada licenciosa de los intelectuales que venían frecuentando el Café de Flore desde la época de la guerra, se hallaba la de que esos grupos eran no solo materialistas, sino “existencialistas”. La denominación se echó a rodar en una acepción popular que en lugar de valorar el mundo de la existencia contra las presuntas esencias eternas a las que nos tenían acostumbradas las corrientes filosóficas de la Antigüedad, se impregnó en los años 50 de un sentido peyorativo (entre los círculos más conservadores) que marcaba en primer lugar una libertad sexual ilimitada (para los hombres, pero especialmente también para las mujeres) y una exhibición sin tapujos de sus deseos. El atuendo existencialista de pantalones y pullover negros apareció como el único rasgo distintivo (Zehl Moreno, 1978: 66).²⁰ Como ello estaba

²⁰ Véase la descripción de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas*: “...pudo advertir que estaba vestida con un *sweater* negro de cuello alto y una falda también negra...”

acompañado, en general, de una profesión de ateísmo, que venía a conmover los cimientos de una sociedad muy beata, la ecuación de “existencialismo=materialismo” parecía altamente disruptiva y causaba estupor por todo lo que venía a dinamitar. Que el materialismo era visto desde la Francia profunda como una doctrina anti-humanista y diabólica no debe causar sorpresa. Era fácil desvirtuarlo basándose en una apreciación muy poco científica (propiciada por la Iglesia) que consistía en afirmar que el hombre no es solo materia y que son las partes espirituales las que en él priman y lo redimen de las bajezas corporales. Pocos sabían que el materialismo había sido también una corriente importante de la cultura greco-latina, como puede percibirse en una obra clásica como el libro de Lucrecio (99 a.C.-55 a.C.) *De Rerum Natura* (Sobre la naturaleza de las cosas), publicado aparentemente por Cicerón a la muerte de su autor y recuperado recién en la copia de Brescia de 1473. Que el materialismo epicúreo de Lucrecio resultara vencido en la batalla contra las doctrinas rivales, especialmente la llevada a cabo por los estoicos, habla de un giro de la historia que no ha sido todavía bien revisado. Mal comprendido, el materialismo y el epicureísmo siguen resultando materias desconocidas para el común de la gente. Nadie tiene real conciencia todavía de lo que significa en filosofía ser “materialista”, y qué era el epicureísmo antiguo realmente. Por ello, me resulta sumamente sugerente que Harold Bloom etiquete a Virginia Woolf como una escritora “epicúrea y materialista”, con un dejo de desprecio que llega al siglo XX (1994: 437). La etiqueta tiene, en efecto, una resonancia para nada positiva y se parece mucho a la calificación que comportaban las acusaciones que correrían después contra “la materialista y existencialista” Simone de Beauvoir. Ni Harold Bloom ni muchos de los bien-pensantes de la *rive gauche* se dieron cuenta de la enorme importancia que residió en las tomas de decisión de Virginia Woolf y de Simone de Beauvoir para desdeñar una tradición filosófica antigua esencialista que, entre

(Sábado, 1961: 17).

muchas otras cosas, había servido para fundamentar la primacía del varón como ser “a-corporal” (sin cuerpo), es decir, la sede por antonomasia de las fuerzas del espíritu, mientras la mujer era lo contrario; es decir, las fuerzas oscuras de la materia.

En definitiva, el epicureísmo (simplificado como una doctrina que esgrimía una teoría de los placeres) o el existencialismo (simplificado como corriente filosófica del “qué me importa”) eran mirados –desde las filas conservadoras y establecidas– como manifestaciones de un pensamiento decadente que debía ser superado, gracias a potencialidades aparentemente inherentes de modo básico en el espíritu del ser humano. Sin embargo, esto significaba pasar por alto la sagacidad de un pensamiento que estaba en la brecha de lo que se pensaba en ese momento.

A pesar de todo, la otra orilla del pensamiento parisiense también avanzaba en una marcha sin cuartel contra lo viejo. En 1943 justamente en el ambiente del Café de Flore el filósofo Jean Grenier (1898-1971) le preguntó a Simone de Beauvoir de golpe, sin que mediara ninguna introducción: “¿Y usted, Señora, también es existencialista?”. Al parecer, la pregunta tomó por sorpresa a esta escritora novel, pero a partir de ese momento, al mismo tiempo, aguzó su sentido de pertenencia a un movimiento que el público parisiense había empezado a etiquetar de modo contundente (Zehl Romero, 1978: 66). Ella se transformó, en el correr de esos años, en la primera difusora de un movimiento al que la gente le estaba dando entidad. También en esa época nuestra autora tuvo clara la magnitud de una complementariedad con todo lo que Sartre venía manifestando por los mismos días en los mismos ámbitos.

Podemos decir, entonces, que Simone de Beauvoir quiso dotar al existencialismo de algo de lo que carecía a nivel teórico: de una ética. Su concepto de “libertad” no es exactamente el que propagaba Sartre; ella ponía el acento no solo en una libertad interior, sino que esa condición fuera acompañada de un contenido económico y político.

Por ello, cuando Simone de Beauvoir elabora su sistema ético a partir de una famosa frase de un personaje de Dostoievski (1821-1881) que sostiene que si Dios no existe, “todo está permitido” («всё позволено»), la piensa desde su ateísmo, dándole un giro moral nuevo: si Dios no existiera, el hombre seguiría siendo responsable de sus actos (Zehl Moreno, 1978: 81). Como vemos, el efecto de la negación de Dios puede producir diferentes resultados de aquellos que regían el pensamiento de Iván en *Los hermanos Karamazov* (Братья Карамазовы; Dostoievski, 1879-80: 286). El corolario que Simone de Beauvoir agrega al pensamiento anarquista del siglo XIX, remite a la idea muy cara a la pareja del Café de Flore que tiene que ver con la responsabilidad de cada individuo, una responsabilidad que depende absolutamente de cada uno, así como ella está ligada a un compromiso con su propio entorno.

Para cerciorarnos sobre la renovación mental que significaba la publicación de *El segundo sexo*, echemos una mirada a la percepción histórica de su autora. En efecto, Simone de Beauvoir se propuso en esta obra pasar revista a todos los rubros posibles a la vez. En vez de proceder, como se había hecho hasta entonces, exponiendo solamente las injusticias jurídicas sobre la mujer, trató de desmontar detalladamente los argumentos que ideológicamente sostenían la tradicional minusvalía femenina. Un apartado simplemente genial de este estudio tiene que ver, en mi opinión, con la historia de esa desigualdad.

Es importante, antes de entrar en este tema, recalcar que Simone de Beauvoir no deja de señalar que el cuerpo de la mujer es diferente del cuerpo del hombre y que eso produce una situación no siempre bien enfatizada, que consiste en que las mujeres se colocan, a través de la concientización de su cuerpo, de modo diferente ante el mundo. Ahora bien, esto no explica por qué el varón considera a la mujer lo Otro extraño e incomprensible (de Beauvoir, 1949: I, 51). La chispa que encendió su proyecto de investigación, según la autora, se halló, como ya se dijo, en que ninguna de las razones que se esgrimie-

ron para aducir que el mundo perteneciera a los varones, la había convencido (I, 79 y ss.). Por lo tanto, era necesario revisar todos los meandros de la cultura para echar luz sobre el tema.

Es cierto que desde los comienzos de la humanidad, las mujeres necesitaron la protección del varón. Pero los cambios sociales que permitieron a las mujeres mayor independencia, no se tradujeron en una sensible disminución de la tutela ejercida por los hombres sobre las mujeres. Los varones no solo siguen constriñendo la libertad de sus contrapartes, sino que, al mismo tiempo, continúan vedándoles los territorios que se hallan fuera del enclave del hogar, el supuesto único territorio legítimo en el que las mujeres pueden reinar.

Cuando Simone de Beauvoir se propone revisar, por ejemplo, la obra pionera de Virginia Woolf, concerniente al tema de la mujer en la literatura, a la escritora francesa se le ocurre citar de manera emblemática lo que aparece en *El cuarto propio* bajo el juicio de una de las autoridades inglesas acerca de las mujeres que escriben. En efecto, es sintomático tanto para Virginia Woolf como para Simone de Beauvoir, que cuando el Doctor Johnson (1709-1784) se refiera a las literatas de su generación, diga que se parecen a los perros que caminan sobre sus patas traseras, porque, aunque no lo hacen demasiado bien, de todas maneras su exhibición es una proeza sorprendente. Es evidente que los hombres más esclarecidos del siglo XVIII en Inglaterra en este juicio satírico sobre las escritoras están estrechando las barreras para impedir cualquier tipo de competencia. Así para los miembros más preclaros de la Ilustración inglesa todavía las mujeres literatas eran tan absurdas como para el siglo francés anterior, cuando Molière (1622-1673) se había burlado de las así llamadas “preciosas ridículas”. Ellas hacían algo que parecía contradecir la naturaleza. Es, por ello, importante que Simone de Beauvoir señale a continuación cómo se expresaban las personalidades más importantes de la Francia prerrevolucionaria, lo que indica la diferencia entre la postura de Molière con los autores posteriores del siglo siguiente. Allí se halla una estupenda agenda en la que se marca el cambio de los tiempos.

Entre esas nuevas figuras estaban, por supuesto, los nombres más importantes de la Ilustración francesa, pero el más claro exponente al respecto fue Condorcet (1743-1794), quien en todos sus escritos defendió la igualdad de los sexos.

Sin embargo, el siglo XIX significó un retroceso para la defensa de una igualdad entre los sexos en Francia y en el resto de Europa. Los cambios al respecto no habían llegado ni siquiera a materializarse en 1789, más allá de las expresiones de los filósofos ilustrados franceses. En Inglaterra hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para poder escuchar una voz semejante a la de Condorcet en Francia, y esta perteneció a John Stuart Mill (1806-1873). Con todo, sus ideas tardan mucho tiempo en tener resonancia a nivel cotidiano. Serán, en cambio, los efectos devastadores de las grandes guerras del siglo XX los que traerán los cambios por los que bregaban algunos filósofos en sus estudios y las feministas en las calles. Es en esta encrucijada de los acontecimientos sociales donde hay que ubicar tanto la labor de Virginia Woolf como la de Simone de Beauvoir, ahora mucho más sutil que la de su predecesora, gracias a la profundidad de su tarea de investigación socio-histórica y filosófica.

En 1945, justamente al calor del entusiasmo suscitado por el fin de la guerra y de la ocupación nazi, Sartre, con Simone de Beauvoir y el filósofo Maurice Merleau-Ponty fundan una revista que pasaría a ser emblemática.²¹ Después de pensar un nombre para la publicación y descartar algunos muy poco optimistas, optan por denominarla *Les Temps Modernes*. Jean-Paul Sartre, entretanto, había llegado ya a ser el escritor y filósofo estrella del momento, sobre todo a partir de la publicación de su novela *La náusea*, de 1938. Esta labor se había consolidado con sus escritos filosóficos, como *El ser y la nada* (1943). En 1946 Sartre escribe también el ensayo *El existencialismo es un huma-*

²¹ En cuanto a Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), hay que decir que su amistad con Sartre databa de años antes, como era el caso de Nizan. Sin embargo, Merleau-Ponty rompería con Sartre, durante la década del 50, en el momento de la guerra de Corea.

nismo, donde trata de responder a las acusaciones de “materialismo” del medio intelectual parisino venidas desde círculos tradicionalistas. Es importante señalar que los grupos que empezaron a reunirse en el Café de Flore durante la guerra habían llegado allí desde un ámbito universitario que los había conglomerado antes en la década del 30. Me refiero a la prestigiosa institución conocida como “École Normale Supérieure, de la rue d’Ulm” (Escuela Normal Superior, de la calle de Ulm). En este sentido, la preparación de tercer nivel que brindaba y sigue brindando esta institución es de una excelencia tan prestigiosa como las ofrecidas por las universidades inglesas de Oxford y Cambridge. No es de extrañar, entonces, que como sucedió con el círculo de Bloomsbury, hubiera habido un “pre-inicio” intelectual, antes de pasar a una especie de apertura hacia un foco extra-universitario, pero cuyo germen acredita una impronta académica inicial, rastreable tanto en el barrio de “Bloomsbury” como en el de “Saint-Germain-des-Prés”, donde se halla el Café de Flore. En mi opinión, en este proceso sucedió algo así como una conexión hacia la gente de a pie, lo que no significó, paradójicamente, perder su tinte exclusivo. Ni Bloomsbury ni Saint-Germain-des-Prés eran barrios populares, pero, por lo menos, esas adscripciones eran más permeables, en primer lugar para algunas mujeres, como Virginia Woolf, por ejemplo, que no había frecuentado las universidades. En ese sentido, los grupos de Bloomsbury o del Café de Flore (en Saint-Germain) eran más democráticos que las instituciones educativas, donde muchos habían tenido su paso previo. En Bloomsbury o el Café de Flore se inmiscuían también las mujeres (aunque siempre en menor proporción que los varones). Sin embargo, lo más importante es que estas pocas mujeres empezaban a levantar su voz entre las de sus camaradas varones, sin miedo a ser interrumpidas o tildadas de ridículas.

El Café de Flore tuvo la virtud de ser un factor de congregación durante la guerra y, por eso, la revista de Sartre puede ponerse como parangón y fruto de una formación grupal y de cierta manera facciosa que equivale a Bloomsbury. El círculo inglés de los años 20-30 se

había originado, a su vez, en grupos de camaradas de Cambridge, la universidad elitista, donde Leonard Woolf conoció a los intelectuales que luego se conglomerarían en un grupo con el nombre de un barrio londinense. Entre estos grupos ingleses (muy exclusivos) y los izquierdistas disidentes de la rue d'Ulm hay muchas diferencias de clase, pero ambas congregaciones piensan en grandes cambios, artísticos o sociales. Hay que agregar que en el caso del grupo parisino, el lugar de reunión fue un café, porque entre la bohemia francesa existía la noción de la independencia que prometían esos "no-lugares". Es importante tener en cuenta que las universidades eran hasta la reforma de 1968 más recalcitrantes e impermeables a las ideas nuevas venidas de afuera. Por ello, la mayoría de los acompañantes de Sartre en el proyecto de la revista preferían vivir una vida nómada y ya no estar conectados con la enseñanza universitaria. Por otra parte, los cafés, que en el siglo XVIII en algunas ciudades europeas habían sido centro de disidencia política, se fueron transformando solo en algunas partes en verdaderos centros de irradiación intelectual. La aceptación de sesionar en el aire democratizante de un café le otorgó así al grupo de Sartre un perfil diferente al que tuvieron Bloomsbury y después el grupo de *Sur*, comandado por Victoria Ocampo. También en este sentido las batallas internas producidas públicamente a la vista de todos en el Café de Flore arroja una diferencia fundamental con las sesiones a puertas cerradas de sus versiones inglesas y porteñas.

En la década del 20 Sartre había conocido, por ejemplo, a Paul Nizan, entre otros. Paul Nizan (1905-1940), por su parte, publicaría en 1935 *Le Cheval de Troie* (El caballo de Troya), entre otras obras emblemáticas que reproducen el clima intelectual y político de los años 30 en Francia, como preludeo de lo que vendría después. Lo interesante de esa novela de Nizan es que ella nos brinda algunos datos biográficos sobre lo que se gestaba en la institución de la rue d'Ulm (1935: 53 y 95). No es de extrañar, después de leer esta obra que comprendamos por qué la utopía socialista soviética gana a muchos grupos y Nizan y su amigo Sartre entren en ese paroxismo que fue

un apoyo sin precedentes hacia el proyecto que se desarrollaba en la Unión Soviética. Por otro lado, *El caballo de Troya* nos presenta la situación de un pensamiento existencialista en ciernes, tres años antes a *La náusea*. Como todos los textos posteriores nacidos al calor del Café de Flore tiene que ver con la idea de Libertad, un concepto que se sentiría como el tema más acuciante del momento, ante el avance del fascismo en Italia y Alemania.

El mismo clima de época se respira en un libro publicado en 1947 titulado *Para una moral de la ambigüedad*, en el que Simone de Beauvoir se torna ya una de las mejores difusoras del existencialismo de Sartre, mostrando no solo su propia capacidad para entender lo que la nueva corriente filosófica estaba brindando, sino para hacer de sí misma una figura viviente de la nueva categoría de persona, al regirse por nuevos parámetros de la modernidad que la obra postula. Analizando en este opúsculo *El ser y la nada* de Sartre, aparecido cuatro años antes, Simone de Beauvoir pone el acento en la condición de nuestra propia ambigüedad humana, sosteniendo que nos movemos con el propósito de conquistar una existencia que siempre termina mostrando sus contradicciones y negatividades, pues los seres humanos estamos aquejados por la angustia que procede de la búsqueda de nuestra libertad, a la que finalmente respondemos con actitudes que revelan nuestras inconsecuencias (de Beauvoir, 1947: 43). En ese sentido, la plataforma que ofrece el existencialismo no solo es materialista, sino también resueltamente pesimista. Así y todo, ella no puede menos que resultarnos mucho más verdadera que las recetas del idealismo a las que nos acostumbraron las corrientes filosóficas tradicionales. En el curso de la redacción de esta obra, cuando Simone de Beauvoir ya está empezando a investigar para lo que será su obra capital de 1949, la autora no puede dejar de mencionar la situación de las mujeres que adoptan sin revisar las opiniones de los hombres a los que aman, hasta el punto de tornarse el espejo de la arrogancia masculina frente al mundo (de Beauvoir, 1947:70), situación que había pintado Ibsen (1828-1906) en su pieza *Casa de muñecas* (1879), que la autora también cita. Si el pequeño en-

sayo de 1947 sobre la moral de la ambigüedad es la antesala de su mejor obra de investigación que verá la luz dos años después, es importante anotar que al pensar en el lado ético del existencialismo, Simone de Beauvoir consideraba que la pasividad e incapacidad de obrar del individuo eran los peores males de una sociedad. En el curso de su argumentación, la autora llega a la conclusión de que justamente estas eran las características que se alababan en las mujeres. Este descubrimiento es quizás el mejor germen para comprender lo que después sería *El segundo sexo* (Zehl Romero, 1978: 120).

Ahora digamos que es una estupenda muestra de celeridad de recepción del existencialismo en la Argentina la publicación de la obra de Vicente Fatone (1903-1962) en Buenos Aires durante 1948 titulada *El existencialismo y la libertad creadora*. No es de extrañar, sin embargo, que Fatone no solo no mencione la labor divulgadora de Simone de Beauvoir, sino que muestre de qué pie va a cojear el existencialismo argentino, algo que se notará también en la obra de Julio Cortázar, como se dijo antes. En efecto, en esta descripción sudamericana tan temprana de la nueva corriente, Fatone comete, a mi entender, una falta imperdonable desde nuestra óptica actual, en uno de los ejemplos de cómo debe entenderse la negatividad que postula el existencialismo. Así Fatone asevera, con cierta mezcla de lucidez y ceguera:

Pero la realidad humana está como atravesada, como transida por la negación. Tomemos, para ilustrar el pensamiento de Sartre acerca de esta nueva región del ser, el ejemplo de una mujer que dice que no es madre [...] Esa mujer ha descubierto la nada que le roe el ser y en la cual su ser surge como ser incumplido. Esa mujer no es *en sí*, como las cosas; no es una plenitud opaca; es una deficiencia traslúcida. La negación afecta su ser; y su ser es esa misma negación. Haciéndose presente a sí misma, la mujer es para sí, eso: no madre. (Fatone, 1948: 46-47)

Se podrá decir aquí que Fatone parte del hecho discursivo de una mujer que formula “que no es madre” y, por lo tanto, no se trata de cualquier mujer sin hijos, sino de solo de una de las que articula en palabras la negatividad. De todos modos, el dato pasa por alto algo que la lingüística moderna no desdeñaría, a saber: la entonación de esa aseveración. Se podría pensar en una mujer que dijera: “No soy madre, pero sé cómo tratar a los bebés”. No parece que pudiera hablarse en este caso, como lo hace Fatone, de una “deficiencia traslúcida”.

Por otro lado, es singularmente significativo que las tres personalidades femeninas que aparecen en el *corpus* de nuestra investigación (Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo) pudieran haber dicho esa frase, pero rechazarían entrar en la definición de “ser incumplido” que da Fatone. En el año 1951, en la Argentina votan por primera vez también las mujeres a través del bregar indirecto de Eva Perón (1919-1952), quien podría tomarse de contra-símbolo de la pasividad femenina. Sin embargo, si hiciéramos caso a la perspectiva de Vicente Fatone, Eva Perón habría sido “un ser incumplido”, en tanto mujer que no había llevado a cabo el proceso de la maternidad. Lo absurdo del ejemplo demuestra cómo peca por su base una apreciación conservadora y tradicionalista que no le hace justicia al existencialismo que está describiendo. Y la mayor injusticia del texto se la hace a Simone de Beauvoir, a quien Fatone no se ha preocupado por leer.

Pero veamos otros datos: gracias a las elecciones de 1951, el año del primer ejercicio del derecho femenino a votar en la Argentina, entran al Parlamento 26 diputadas y 6 senadoras, de lo que todavía hay recuerdo en la así llamada “sala rosa” del Congreso. ¿Es posible aceptar esta forma de plantear el tema ahora? ¿Fueron acaso la pequeña proporción de esas 32 parlamentarias que no hubieran llegado al status de madres, “seres incompletos”? La idea de negatividad que sería característica del pensamiento existencialista para definir los conceptos a partir de aquello que “no se es”, sigue teniendo validez, pero es imposible no ver que en el ejemplo se revela también cierta rémora en algunos de los portavoces del existencialismo a la

aceptación de un nuevo tipo de mujer que se venía perfilando desde las décadas del 20 y del 30 del siglo XX. No parecería pensable que se pudiera dar el ejemplo complementario de un hombre que dijera “no soy padre”, para construir a partir de esa frase la conclusión de su “ser incompleto”. Esta prueba por el absurdo genérico (aquello que no vale cuando se pasa el ejemplo al sexo contrario) da la pauta de algo que produce cierto malestar en el proceso del pensamiento y que hace a todo el estudio de Fatone un poco antiguo. Hoy en día el pensamiento existencialista no provoca el entusiasmo que supo provocar a mitad del siglo XX. Sin embargo, no todo debe ser tirado por la borda. Estoy convencido de que ese pensamiento existencialista en su anti-esencialismo dio paso a las corrientes más novedosas, especialmente en el territorio del sistema-género, que empezaron a cundir a partir de 1990. Estoy pensando naturalmente en la labor de alguien como Judith Butler, que da vuelta todo el sistema al pensar también en incluir al varón en las cuestiones genéricas. Muchas de las soluciones incompletas del pensamiento de punta de la primera mitad del siglo XX, fueron tareas para volver a resolver a partir de 1990. Me refiero especialmente al esencialismo y la idea de una identidad a partir de supuestos idealizados como “la mujer”, “la madre”, “el judío”, “el negro”. En los comienzos del siglo XXI de lo que se tratará es no de buscar la idea de identidad absoluta que había propiciado la filosofía idealista, sino de marcar la idea de un *continuum*, y esto concierne en primera instancia a la sexualidad, y, en definitiva, también a toda la cuestión del sistema-género.

5. *Les Temps Modernes* y después

En el caso de *Les Temps Modernes*, nacida al calor del Café de Flore, son muchos sus logros, y no es el menor el hecho de que la revista perdurara hasta el día de hoy; tal vez por su preocupación de poner el acento en cada momento en la actualidad política. En la época de

su fundación este órgano permitió acoger a una de las pocas mujeres académicas del barrio de Saint Germain, dándole la oportunidad de lucimiento en el territorio de la filosofía que era doblemente vedado para ellas. Como ya se dijo, Simone de Beauvoir se tornó desde esas páginas una fehaciente difusora del existencialismo. Hay que recalcar ahora que lo hizo con su propia voz. Con el tiempo la imponente personalidad de esta escritora fue consiguiendo que el público dejara de pensar en el costado promiscuo del grupo en torno a la revista y sobresaliera, en cambio, la magnitud de su tarea.²² El hecho de que en 1943, bajo la ocupación nazi de París, se hubiera armado un juicio contra Simone de Beauvoir por corrupción de menores en el colegio donde ella dictaba clases (Zehl Romero, 1978: 57), pasó también a la historia por irrelevante, en tanto los aires de liberación posteriores habían empequeñecido un hecho fortuito que nadie ya lamentaba. Francia estaba ya muy lejos de la Inglaterra que por los mismos motivos había condenado a la cárcel y, luego, al ostracismo a Oscar Wilde en 1895.

La historia de *Les Temps Modernes* no terminó con la muerte de Sartre en 1981. Justamente en ese mismo año, cuando la Argentina se hallaba inmersa en una de las más cruentas dictaduras militares, la edición de Julio-Agosto de la revista fue dedicada al tema que se tituló: “Argentine entre populisme et militarisme”. Si Jean-Paul Sartre sigue siendo presentado como su Fundador en ese número doble, en su “Comité de Direction” aparece el nombre de Simone de Beauvoir en primer lugar, seguido de los de los otros colaboradores (como Claude Lanzmann). No es de extrañar que algunos de los artículos escritos por personalidades argentinas aparezcan con pseudónimos debido a las amenazas constantes que padecían los intelectuales en su lugar de origen, cuando no se plegaban a las ideas del “fascismo de entrecasa” que desplegaban los militares. Así Julio Schwartzman y Cristina Iglesia, luego reconocidos profesores de la Universidad de

²² En 1971 un grupo de conocidas mujeres francesas, y entre ellas Simone de Beauvoir, hizo pública su confesión de haber pasado por un aborto clandestino con la intención de proclamar la necesidad de la legislación que lo permitiera.

Buenos Aires, aparecían haciendo una síntesis de la labor de Victoria Ocampo en la revista *Sur*, pero para eso habían asumido los nombres de pluma de Fabián Escher y Julia Thomas; nombres que les daban cierta seguridad contra cualquier represalia que pudiera darse en su propio país.²³ Dada la importancia de este enfoque sobre *Sur* en ocasión de la muerte de Victoria Ocampo dos años antes, el tema será tratado con mayor detalle en el capítulo siguiente dedicado a esa publicación argentina.

En el año 2009 encontramos un nuevo elemento interesante para nuestra lectura: uno de los directores posteriores de la revista sartreana, Claude Lanzmann (1925-2018), tomará la pluma para contar la historia de aquellos años gloriosos de la resistencia contra la ocupación nazi, pero también hablará del fervor que suscitaba en la posguerra la nueva perspectiva moral que se avizoraba con el existencialismo. Para este intelectual judío, que se había formado en París en la adolescencia en el famoso Liceo Condorcet, *El segundo sexo* fue la piedra de toque que anunciaba todos los cambios en la emancipación femenina que, por fin, ya no podía ser aplazada (Lanzmann, 2009: 233). Esta aseveración expresada por un individuo de las izquierdas francesas debe ser tomada como un punto importante de inflexión, dado que en la situación de posguerra, como se dijo antes, todo parecía digno de ser levantado de nuevo desde los fundamentos. Era hora que también las izquierdas percibieran que no bastaba con la búsqueda de la igualdad entre las clases sociales. Debía tocarse también otro aspecto, siempre barrido bajo la alfombra desde 1789, como lo era percibir la necesidad también de lograr una relación más justa entre los sexos. Por una rara casualidad, la autobiografía de Lanzmann alude a la Argentina, dado que este autor se declara un admirador de la obra de Silvina Ocampo (1903-1993) y de su cuento “La liebre dorada”. *Le lièvre de la Patagonie* (*La liebre de la Patagonia*) es el título de este texto singular de Lanzmann. Y sentimos aquí como si esa liebre literaria fuera quizás la metáfora de la persecu-

²³ Ver la Bibliografía bajo estos nombres.

ción de un objetivo de justicia y la Patagonia deviniera en el imaginario europeo,²⁴ la alegoría de la inmensidad del mundo, según puede interpretarse del fin del cuento:

Los perros salieron corriendo y la liebre quedó un momento inmóvil, sola, en el medio del campo. Movi6 el hocico tres o cuatro veces, como husmeando un objeto afrodisiaco. Dios o algo parecido a Dios la llamaba, y la liebre acaso revelando su inmortalidad, de un salto huy6. (Ocampo, S., 1959: 171)

Lanzmann, sin embargo, coloca como ep6grafe de su autobiografía no el final del cuento de Silvina Ocampo, sino el principio:

En el seno de la tarde, el sol la iluminaba como un holocausto en las láminas de la historia sagrada.²⁵ Todas las liebres no son iguales, Jacinto, y no era su pelaje, créeme, lo que la distinguía de las otras liebres, no eran sus ojos de tártaro ni la forma caprichosa de sus orejas; era algo que iba mucho más allá de lo que nosotros los hombres llamamos personalidad. Las innumerables transmigraciones que había sufrido su alma le enseñaron a volverse invisible o visible en los momentos señalados para la complicidad con Dios o con algunos ángeles atrevidos. Durante cinco minutos, a mediodía, siempre hacía un alto en el mismo lugar del campo; con las orejas erguidas escuchaba algo. (Ocampo, S., 1959: 169)

²⁴ Es evidente que Lanzmann no se dio cuenta de que Silvina Ocampo estaba relacionada con la pampa húmeda y no con la Patagonia. Para los europeos, sin embargo, no hay mucha diferencia entre los términos de “Pampa” y “Patagonia”.

²⁵ En este fragmento del comienzo del cuento aparece justamente la palabra “holocausto”, que será el *Leitmotiv* del proyecto filmico “Shoah” (“Holocausto” en hebreo), que será la obra más importante de Claude Lanzmann, en este caso como director del ciclo filmico.

1. Victoria y Virginia

Si pensamos en el aspecto semántico de los nombres de pila, veremos que los adjudicados a las mujeres están siempre cargados de la idea de dulzura o mansedumbre. No es tan claro entonces que los sustantivos propios sean solo denotativos, como establece la gramática. Ellos connotan también y eso lo saben todos los escritores al dotar a sus personajes novelescos con un nombre determinado. Así nos resulta claro que los padres de quien luego sería conocida como Virginia Woolf pusieran un nombre de pila a su hija que pretendía anunciar su pureza y su femineidad, como lo percibe la propia Victoria Ocampo en su semblanza sobre la escritora inglesa, asociándola con las imágenes de: “tremula”, “fragrans”, “mutabilis”, “imbricatissima”, “gracilis”, “fulgens”, “pulcherrima”, “semperflorens”, “tristis” (Ocampo, V., 1954: 29).

En qué sentido se rebeló la escritora inglesa contra esas pautas del sistema-género ha sido el cometido de las reflexiones que abrieron

el presente estudio. Llegados a este punto de la investigación cuando hablemos de la personalidad de la escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979), hermana mayor de Silvina Ocampo, y dueña por derecho propio de toda la impronta de las clases dominantes en la Argentina agro-exportadora, es imposible dejar de decir que su nombre de pila tiende un puente con el Imperio Británico con el que la oligarquía argentina quería verse representada ante el mundo en los años dorados de esa relación “carnal”. En este sentido, “Victoria” era un nombre icónico que aludía a la Reina Victoria (1819-1901), hacia fines del siglo XIX, cuando el Imperio se encontraba en la cima de su poderío y la época “victoriana” parecía no tener fisuras. Victoria Ocampo, por su nombre tanto como por su apellido de criolla antigua, podía pisar el mundo con toda la soberbia que le daban las connotaciones onomásticas. La revista *Sur* nace en el espíritu de su Directora, Victoria Ocampo, como territorio propio, como otra de sus propias “estancias” y estará pensada en su bautismo en 1931 para durar así como se pensaba que duraría el sistema agro-exportador que nos ataba a Inglaterra y que habría de ser refrendado en el tratado de 1933, conocido como Roca-Runciman. La Argentina colaboraba así con ese tratado, imperceptiblemente, en la rápida recomposición económica de Gran Bretaña (después de la crisis económica mundial desatada en 1929), exportando su carne a precios privilegiados a las Islas, y en retribución obtenía el robustecimiento de su sistema agrario, lo que significaba también el afianzamiento de sus clases dominantes, que solo se verían, luego, frenadas en sus privilegios por el advenimiento del populismo en 1945.

El matrimonio Ocampo-Aguirre está naturalmente en la cresta de esa ola en 1890 y su primogénita Victoria Ocampo Aguirre puede darse cualquier tipo de lujo, inclusive el lujo de ser la “loca por el arte”.

Dentro de la revista dirigida por Victoria Ocampo se encuentra la pequeña facción más estrechamente ligada a Borges y formada especialmente por dos escritores ami-

gos, con quienes este autor está en íntimo contacto y con quienes comenta los esbozos de sus obras: Adolfo Bioy Casares (1914-1999), su delfín, y la esposa de este programado sucesor borgeano, Silvina Ocampo. En la misma revista, por fin, colabora durante los años de la guerra europea el emigrado francés Roger Caillois (1913-1978), quien a su regreso hacia Europa difundiría en Francia la obra de Borges de una manera contundente, un operativo que el propio escritor argentino terminó por reconocer (Pasternac, 2002: 180, n. 51).²⁶

Para comenzar, entonces, con el tema del aporte de *Sur* a la cultura, me interesa referirme primeramente al número 329 de esta revista, que corresponde al final de su existencia como órgano regular. En la segunda mitad del año 1971, en efecto, la revista *Sur*, dirigida por su fundadora desde hacía cuarenta años, publica un número especial de compilación de los artículos ensayísticos que han venido apareciendo en esas cuatro décadas. Por la índole de la dirección imprimida a esta publicación, es evidente que la selección ha recaído en aquellos nombres icónicos de la intelectualidad mundial con la que Victoria Ocampo sentía especial afinidad. Entre los elegidos de este número titulado “Primera Antología de Ensayos”, encontramos no solo una conferencia de Borges que se ha tornado famosa y que fue pronunciada más de veinte años antes y luego reproducida en la revista (“El escritor argentino y la tradición”, de 1951), sino también artículos de

²⁶ La investigación de Nora Pasternac acerca de *Sur* deja en claro que fue José Bianco, en su rol de Secretario de Redacción de la revista, quien promocionó la aparición cada vez más asidua de los textos de Borges en esas páginas; y finalmente terminó siendo Roger Caillois quien operó en Francia el rol de correa de transmisión de la fama del escritor argentino. Efectivamente la prestigiosa Editorial Gallimard de París publicó la traducción de *Ficciones* de Borges ya en 1951, a instancias de Roger Caillois (Pasternac, 2002: 184 y 207). Para Rosalie Sitman, la carrera de Mallea en *Sur* se cierra en 1940, cuando pone de manifiesto una xenofobia malsonante. En este momento, Borges le gana la partida comenzando justamente a publicar allí sus cuentos más memorables (Sitman, 2003: 144).

los preferidos internacionales como Graham Greene (1904-1991), Aldous Huxley (1894-1963), Paul Valéry (1871-1945), Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945) y Albert Camus, autores hoy en día mucho menos leídos que en su tiempo. En cuanto a la carátula de “ensayo” que la Directora les puso a los artículos recopilados, se podría decir que el aparente hilo conductor bajo esa etiqueta induce a error y que la selección parece más bien un *pot-pourri*; pero así eran las leyes que promulgaba Victoria Ocampo para su reino; y su concepción de qué era un género literario no seguía más que las pautas que ella creía justas.

Veamos por un momento las “Palabras preliminares” de la Directora para este número especial, en donde se cuele, como siempre, el interés de destacar su papel de gozne entre culturas distantes o, como hoy diríamos, de operadora cultural, además de su auto-percepción de decana del justo medio:

Yo pensaba en proponerle [a Eisenstein] un gran documental-poema de la tierra argentina en su inmensa variedad. Fracasó mi proyecto por no encontrar ayuda financiera ni persona que se interesara en él. México se llevó, entonces, a ese Nureiev [1938-1993] del cine. Yo no compartía su ideología por ser totalitaria, como no compartí más tarde la de Drieu, colocado en un campo opuesto, e igualmente autoritario. Pero en la izquierda había un elemento con el que personalmente simpatizaba plenamente: eran feministas, mientras que los de derecha eran francamente antifeministas y glorificaban a la mujer únicamente por sus funciones reproductora de hombres. Punto de vista intolerable. (Ocampo, V., 1971: 2-3)

2. El justo medio

Victoria Ocampo, como muchos miembros de la redacción y colaboradores de *Sur*, estaba convencida de que se hallaba en todo en un dorado justo medio que la dejaba a salvo de los partidismos. Sin embargo, uno de sus mayores errores fue regir la revista como una patrona de estancia, que también era, y creer que se mantenía siempre por encima de la marea. En este sentido, puede verse en el fragmento citado antes en qué medida era capaz de generalizaciones bastante vagas que se convertían en certezas ideológicas. Victoria Ocampo estaba en contra de los totalitarismos, como sus escritores preferidos, pero, al mismo tiempo, su adhesión a un feminismo nominal le impedía tomar partido de un modo más eficaz. Así en el listado de personalidades cuyos artículos-ensayos ha compilado para el Número 329 de *Sur*, ella es la única autora mujer. Como muchas intelectuales de su generación, Victoria Ocampo sigue siendo tradicional a la hora de encontrar los genios con los que le gustaba verse asociada. Por otra parte, su constatación de que los intelectuales de izquierda eran “feministas” es bastante banal, como lo demuestra el caso de Albert Camus, que pondremos luego bajo la lupa. Tampoco es demasiado lúcida su descripción de los totalitarismos, pues no pasa de ser un lugar común del pensamiento más tradicional. De este modo, deseosa de ganarse a Serguéi Eisenstein (1898-1948) para sus huestes de los famosos, nunca sintió, en cambio, curiosidad por saber ciertamente qué estaba pasando en la Unión Soviética dentro del territorio cultural, que era avasallador y, por lo tanto, muy digno de consideración, a pesar de los embates totalitarios de un régimen que se anquilosaba.

En la misma compilación mencionada aparece un artículo (con rasgos de “comentario de libros” más que de “ensayo”), de Ernesto Sábato titulado “Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela”, que había sido primeramente publicado en el Número 311 de marzo-abril de 1968 de la revista, y que ahora me interesa analizar de

forma paralela a las expresiones de Victoria Ocampo. Es evidente que la Directora no mostraba ninguna simpatía por la figura emblemática del existencialismo y que, más bien, son los colaboradores más cercanos los que se ocuparon de Sartre en *Sur* como Sábato (o, luego, José Bianco, 1908-1986).

Esta es también la impresión de la estupenda investigación acerca de *Sur* de Nora Pasternac, pues allí esta investigadora argentina determina que las nociones sobre el “existencialismo” en la revista fueron siempre muy vagas y erráticas (Pasternac, 2002: 14), aunque otra estudiosa de la revista, Rosalie Sitman, por su parte, haya registrado la presencia del concepto en artículos aparecidos ya en 1936.²⁷ En este sentido, creo personalmente que uno de los factores de la pérdida de prestigio de *Sur* a partir de 1950 es haber desdeñado realizar una consideración más profunda del sartrismo en sus páginas, teniendo conciencia de la medida en que esta corriente ya se había adueñado de los espíritus rioplatenses como lo demuestra la aparición del artículo de Vicente Fatone en 1948 y de la propia fundación de la revista *Contorno* en la década del 50 (Katra, 1988: 65 y ss.), de cabo a rabo sartreana.²⁸ Sea como fuere, Sábato rinde homenaje a Sartre desde *Sur*, mostrándose así como un amplio conocedor de esa magnífica personalidad, quizás a partir de su permanencia anterior

²⁷ Según esta investigadora israelí, serían justamente las páginas de *Sur* la plataforma desde la que los filósofos Carlos Astrada (1894-1970) y Miguel Ángel Virasoro (1900-1966) habrían introducido el existencialismo en la Argentina (Rosalie Sitman 2003: 113). Merecería una investigación más pormenorizada por qué este hecho estuvo de tal manera opacado por las decisiones unilaterales de su Directora, quien parece haber desarrollado una particular inquina contra esta corriente, oponiéndose a la opinión de colaboradores más lúcidos como José Bianco, con quien finalmente ella rompería de manera resonante. En definitiva, en mi opinión, sería, sin embargo, José Bianco quien llevaría a la revista a su máximo esplendor.

²⁸ Esta particularidad no parece haber sido considerada por ninguno de los analistas de la decadencia de *Sur*. Oscar Terán, por su parte, enumera las razones del desprestigio de *Sur* en los años 60, poniendo en primer lugar su negativa a reapreciar el fenómeno peronista (lo que sí hizo *Contorno*), y luego su postura intransigente frente a la Revolución Cubana, su impermeabilidad a las nuevas perspectivas temáticas y teóricas, además de su terca insistencia en separar lo político de lo literario, mientras, al mismo tiempo, mezclaba las esferas (citado por Rosalie Sitman 2003: 234).

en París en los años clave del surgimiento del existencialismo. Con buena sensibilidad para captar las sutilezas de la lengua francesa, Sábato pone énfasis en el modo en que Sartre había dado un relieve singular a la aparición del cuerpo y de la mirada del prójimo para la constitución de la identidad de cada persona. Y así mediante un hallazgo lingüístico propio Sábato descubre la ironía del apellido de la compañera de ruta de Sartre, que justamente viene a llamarse “de Beau-voir” (algo así como “del bello ver” o “de la bella vista”), cuando todo el universo literario se basa en definir cómo somos vistos por los otros. Si las herramientas estilísticas en poder de Sábato son afines al existencialismo, como puede verse en su propia obra literaria, este izquierdista-liberal que es Ernesto Sábato no va mucho más allá que lo que había ido el propio Julio Cortázar en la misma década sesentista, porque ambos defendiendo el amor libre, tienen todavía poca idea de los vericuetos sociales e injustos del sistema-género. Por ello me interesa citar una frase de Sábato que se halla en el mismo artículo ya mencionado, cuando el autor pasa revista a ciertas concepciones filosóficas. Así se expresa Sábato, sin que la mirada cautelosa de Victoria Ocampo, lo haya censurado:

Y como la mujer es lo terrestre por excelencia, lo húmedo y sucio por antonomasia, el platonismo aparece siempre vinculado a una fobia por lo femenino (del mismo modo que el existencialismo, y en general el romanticismo, es la rebelión de los elementos femeninos de la humanidad).
(Sábato, 1968: 270)

A partir de estas aseveraciones, podríamos certificar que Sábato ha hecho buenas lecturas de la obra de Albert Camus, con quien está compartiendo algunos axiomas, pero ¿ha leído realmente bien *El segundo sexo*?

Tanto Sábato como Cortázar han abierto una brecha en la novelística argentina, orientados por la obra de Roberto Arlt, y cobijando al

existencialismo. Los personajes de sus respectivas novelas con Alejandra y La Maga, como ya se dijo antes, acusan rasgos similares que parecen provenir de una fuente común, en la que se destaca el apostar por una vida libre de ataduras morales en cuanto a la sexualidad (Amícola, 2008a: 644). Ambos autores, en ese sentido, podrían haber integrado el *staff* regular de la revista *Contorno* (Amícola, 2003a: 453 y ss.), más que el de *Sur*, dado que esta última ya había perdido el tren existencialista, al que la revista rival se dedicaba por entero.

La ceguera de la Directora de *Sur* hacia el existencialismo es sumamente sugerente. El brote del existencialismo tomó por sorpresa a Victoria Ocampo, cuando ya andaba por la mitad de su vida. A los cincuenta años ella ya no poseía la fuerza de renovación que había desarrollado dos o tres décadas antes. En su madurez ya no estaba para esos trotes, como los que la habían hecho destacarse entre la juventud exquisita de la *Belle Époque* parisienne allá por 1913, cuando se estrenaba *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski (1882-1971) y Victoria Ocampo presenciaba la batalla a que dio lugar la obra desde la primera fila del Théâtre du Châtelet, tomando parte en pro de la renovación estética que representaba la vanguardia musical. Entre la década del 40 y del 50, en cambio, los aires habían cambiado, pero Victoria Ocampo seguía soñando con lo que ocurría en sus años mozos, sin dar espacio en su mente a los cambios, tanto en lo político como en lo artístico.

La Revolución Cubana va a producir, efectivamente, un cimbronazo de gran magnitud en lo social y cultural en toda Latinoamérica, que Victoria Ocampo no sabe calibrar (Katra, 1988: 59). La Argentina, aunque siempre mirando también a París, siente a partir de 1959 el deslumbramiento por un tipo de literatura hecha en casa. Y los ojos de los jóvenes lectores les prestan especial atención a novelas como *Sobre héroes y tumbas* o *Rayuela*, a la par que encuentran que la Directora de *Sur* está ya completamente rezagada.²⁹

29 Resumiendo: mientras que Nora Pasternac puso el acento en las críticas que la revista despertaba desde sus inicios y que recrudescieron desde el momento en que el

A pesar del nuevo golpe de timón que significó que, *Sur* sustituyera en 1938 al tradicional Eduardo Mallea (1903-1982) en la Secretaría de Redacción y nombrara en su lugar al eficiente y esclarecido José Bianco (en ese puesto desde 1938 a 1961), el moho de lo antiguo se había ya posado sobre la revista de Victoria Ocampo. Sin embargo, por cierto tiempo al menos el oxígeno existencialista que Bianco (a pesar de su Directora) le imprimió a *Sur* permitió que la revista atravesara bastante bien la década del 40. Así no es de extrañar que *Sur*, bajo el mandato de Bianco como Secretario de Redacción (y con el rechinar de dientes de Victoria Ocampo), diera a conocer el texto antológico de *Les bonnes* (Las criadas, 1947) de Genet, que apareció con la magnífica traducción del propio Bianco ya en agosto de 1948 (Willson, 2004: 278).

¿Dónde quedaba el famoso buen gusto que caracterizaba a su Directora al oponerse, como ahora sabemos, a la nueva literatura francesa que representaba Genet? En ese gusto refinado, hoy en día, se percibe un tufillo rancio. Mucho podría escribirse sobre estas decisiones, así como sobre su ignorancia de lo latinoamericano, un territorio que pretendía representar en los círculos europeos, como cuando llevaría alas de mariposas de regalo a Virginia Woolf provenientes de Brasil, Perú, Colombia, Venezuela, Bolivia, países por cuya cultura no se había interesado nunca.

populismo político hace su aparición (1945) centradas no solo en su elitismo, sino también en una formulación anacrónica (Pasternac, 2002: 29); Rosalie Sitman, por su parte, piensa que la agonía de *Sur* se originó también en la incapacidad de la revista de repensar en la década del 60 el fenómeno del peronismo con una actitud más acorde con el cambio de los tiempos (Sitman, 2003: 230). Si se exceptúa el caso de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), el único intelectual salido de las filas de *Sur* que tuvo una postura más comprensiva al respecto fue Ernesto Sábato, y esto puede cristalizarse como un símbolo, a mi juicio, en el diálogo que mantiene la señora de clase alta con el muchacho de una clase inferior (“el cabecita negra”) en *Sobre héroes y tumbas*. Aunque este diálogo sea imperfecto, ese simple intento a nivel literario manifiesta un conato de comprensión de los fenómenos sociales entre las dos clases antagonicas (Sábato, 1961: 233-234). Para una mejor comprensión de la oposición entre sí de las revistas *Sur* y *Contorno* y de la relación de ambas con el fenómeno del peronismo, véase Victoria Cohen Imach 2008: 620 y ss.

En este sentido, si Manuel Mujica Láinez (1910-1984) había estampado el rótulo de “précieuses” a la comunidad de matronas de la alta sociedad argentina que se dedicaban a fomentar la cultura; y el visitante que se hacía llamar “Conde” de Keyserling las había denominado “femmes savantes” molierescas, Victoria Ocampo estaba entre ellas por derecho propio, con los mismos visos de exotismo y ridiculidad que los que rodeaban a los personajes de Molière.³⁰

3. La *précieuse* Victoria

Voy a referirme ahora de modo particular a la excelente investigación de Blas Matamoro³¹ sobre la operación cultural de Victoria Ocampo, porque de toda la ingente bibliografía que ya circula sobre su persona y su revista, es el único estudio que conozco que analiza detalladamente las implicaciones de las decisiones vitales y editoriales de esta dama de las letras argentinas desde una perspectiva que incluye su inserción en el sistema-género. Es infinitamente acertado en este sentido que Matamoro determine que Victoria Ocampo ha elegido en su recorrido una serie de personalidades masculinas que le han servido como modelo. El gran interrogante es cómo pudo sentirse atraída Victoria Ocampo por esas figuras, que la acorralaban hacia un rol específico de musa o “hembra sudamericana” (que se destaca-

³⁰ Esta es la infidencia que desliza Blas Matamoro, poniendo en la lista de matronas notables también a Beba Sansinena, las hermanas Del Carril, Adela Acevedo, Tota Atucha y Magdalena Acevedo (Matamoro, 1986: 19). A esta lista hay que agregar también a Bebe de Elizalde, que menciona más adelante (1986: 151), y era la más insigne rival de Victoria Ocampo. La Señora de Sansinena, por otro lado, se halla en una posición diferente a los escritos de mera alabanza de la figura de Victoria Ocampo y, por lo tanto, son valiosos porque ponen énfasis en la objetividad del enfoque, gracias a que sus autores poseen miradas exógenas al tema (John King es estadounidense, Nora Pasternac es una argentina que hizo toda su trayectoria en México y Rosalie Sitman es israelí).

³¹ En un lugar especial entre los estudios sobre la revista *Sur* están los de John King (1986), Nora Pasternac (2002) y Rosalie Sitman (2003), cuyos datos aparecen en la bibliografía de la presente investigación. Estos tres textos mencionados se hallan en una posición diferente a los escritos de mera alabanza de la figura de Victoria Ocampo y, por lo tanto, son valiosos porque ponen énfasis en la objetividad del enfoque, gracias a que sus autores poseen miradas exógenas al tema (John King es estadounidense, Nora Pasternac es una argentina que hizo toda su trayectoria en México y Rosalie Sitman es israelí).

ría por su belleza y por su elegancia, pero no por su inteligencia). Esto vale para el liderazgo que ocuparon en *Sur* especialmente Ortega y Gasset (1883-1955), el Conde de Keyserling, Drieu La Rochelle, Rabindranath Tagore y Eduardo Mallea, todos hombres marcados por una concepción peyorativa del rol de lo femenino en la sociedad, y que Matamoro denomina “los espejos victoriales”, poniendo entre ellos también a Valéry y a T. E. Lawrence, quienes, aunque no colocados entre los machos depredadores, no se destacaban por reflejar una mejor imagen de la mujer que los otros (Matamoro, 1986: 114 y ss.).

Las elecciones determinantes y maniqueas de Victoria Ocampo para darle un perfil europeo a su revista condujeron a algunos callejones sin salida que es necesario considerar, especialmente en dos casos. Lo llamativo de estas decisiones, por otro lado, es que la Directora de la revista estaba convencida de que ese órgano era imparcial y diverso.

Al rechazar el existencialismo de Sartre, prefiriendo la representación que le otorgaba Camus, *Sur* hacía pie en el fuerte individualismo de este último autor (típico de las posturas liberales) por sobre el izquierdismo y el compromiso social de Sartre. La consecuencia de esta toma de partido, sin embargo, era más compleja, pues la revista quedaba así asociada a una misoginia que pasaba de contrabando sin que Victoria Ocampo se percatara. Y este sería el primer caso al que quería referirme.

El segundo caso igualmente flagrante de ceguera operativa, similar al deslumbramiento ante Camus por sobre el de Sartre, se halla en la postura de rechazo del psicoanálisis freudiano, dando preferencia al irracionalismo y búsqueda de figuras míticas bajo la tutela de Carl Jung (1875-1961).³² Esta situación de preferencia de Jung sobre

³² La decisión de Paul Ricoeur al valorar a Freud por sobre Jung es muy clara. El crítico francés escribió lo siguiente:

Lo que limita al psicoanálisis es lo mismo que lo justifica, a saber, su decisión de no estudiar en los fenómenos culturales sino lo que cae bajo una economía del deseo y las resistencias. Debo decir que

la figura de Freud resulta evidentemente escandalosa, cuando la revista se edita en una Buenos Aires que desde antes de los años 40 es un centro mundial de práctica psicoanalítica freudiana con la misma estatura que al respecto ocuparon París y Nueva York (Amícola, 2007: 242-243). No es casual, sino muy coherente con un sistema de pensamiento que *Sur* se ocupara del deceso de Freud en 1939 con un tono despectivo en una nota necrológica no firmada (una nota probablemente debida a la propia Directora de la revista). En ella se decía lo siguiente:

Exageró con la unilateralidad de los ensimismados y hasta falseó la índole humana. Tan sutil para percibir los meandros oscuros de la subconciencia, a menudo era torpe en la apreciación de los valores espirituales del hombre. Su obra, ya suficientemente discutida, cumplió su misión y ahora quedó atrás. Ha muerto Freud, glorioso y superado. (citado por Matamoro, 1986: 251)

Camus y Jung (por sobre Sartre y Freud) daban la apariencia del justo medio tan caro a su Directora, a la par que llenaban los casilleros europeos de *Sur*. Al mismo tiempo, estos autores predilectos implicaban que la revista poseía entre sus filas a un “existencialista” y a un “psicoanalista” (aunque cada uno era heterodoxo en su campo). Lo que Victoria Ocampo no discernió nunca es que esos dos elegidos iban a caer con el tiempo con más premura bajo la mirada censora del movimiento feminista que ella pretendía también representar. Es cierto, por otro lado, que en el número especial de *Sur* dedicado a Francia en 1947 figuran no solo Camus entre los colaboradores, sino también Simone de Beauvoir y Sartre; sin embargo, las colaboracio-

prefiero a Freud a Jung por esa firmeza y rigor. Con Freud sé dónde estoy y adónde voy; con Jung todo corre el riesgo de confundirse: el psiquismo, el alma, los arquetipos, lo sagrado... (Ricoeur, 1965: 152).

nes de estos dos últimos son esporádicas en la revista, frente a la palmaria preeminencia de otros autores franceses.

En definitiva, Camus era más apto que Sartre para la revista, porque venía apartándose del ala dura del comunismo francés, y Jung era más potable que Freud, porque había hecho de la sexualidad un artículo secundario dentro del psicoanálisis, además de haberse apoyado en un mundo de mitologías propias.

Nótese el modo en que se formula en el párrafo siguiente, por ejemplo, el asunto que le daría a Jung mayor fama, la cuestión de los “arquetipos”:

Der Archetypus ist zunächst viel weniger ein wissenschaftliches Problem als vielmehr eine unmittelbare dringende Frage der seelischen Hygiene. Auch wenn uns alle Beweise für die Existenz von Archetypen fehlten, und wenn uns alle gescheiterten Leute überzeugend bewiesen, dass es dergleichen gar nicht geben könne, so müssten wir sie doch erfinden, um unsere höchsten und natürlichsten Werte nicht ins Unbewusste versinken zu lassen. (El arquetipo es en principio no tanto un problema científico, como más bien una cuestión de inmediata urgencia para la higiene psíquica. Inclusive cuando faltaran todas las pruebas de la existencia de arquetipos y cuando la gente más avispada comprobara fehacientemente que tal cosa no podría existir; aún así tendríamos nosotros que inventarla para no dejar caer en lo inconsciente nuestros valores más elevados y naturales; Jung 1938: 91).

¿Qué significa aquí que un proceso no caiga en el territorio del inconsciente, cuando justamente el psicoanálisis se jactó de haber analizado el espesor de esta región del ser humano?

Para desgracia de *Sur* los grandes aportes junguianos como la idea de los “arquetipos” y del “inconsciente colectivo” encuentran cada día

menos adeptos, pues ambos “inventos” (Erfindungen) se apoyan sobre la base de un mundo de esencias inmutables (difícilmente comprobables). En este orden de ideas predomina la creencia en los datos absolutos que provendrían de causas innatas, algo que Freud había sido el primero en relativizar de modo tajante y convincente.

Por ello, no podemos menos que coincidir con la apreciación del historiador del arte E. H. Gombrich (1909-2001) cuando expresaba:

My sympathies are all with those who warn us against rash speculations about inborn reactions in man –whether they come from the racialist camp or that of Jung. (Siento simpatía por todos aquellos que nos precaven contra especulaciones hechas a la ligera acerca de reacciones congénitas en el individuo –tanto si provienen del bando racista como de Jung; Gombrich, 1959: 87)

Lo más absurdo de este sistema de ideas consiste además en que entre los así llamados “arquetipos”, Jung coloca el “Anima” y el “Animus”, cuyas características tendrían que ver con factores asociados a lo femenino para el primer concepto y a lo masculino para el segundo. Por lo tanto, según Jung:

Wenn die Anima in stärkerem Masse konsteliert ist, so verbeiblicht sie den Charakter des Mannes und macht ihn empfindlich, reizbar, launisch, eifersüchtig, eitel und unangepasst. (Cuando el Anima se presenta constelada en mayor proporción, entonces afemina el carácter del varón y lo hace susceptible, irritable, caprichoso, celoso, vanidoso e inadaptable; Jung, 1936: 73).

En este pasaje su autor no solo comete el error de postular la existencia de “constelaciones” dentro de la psique humana, sino que, además, inadvertidamente asocia lo femenino con las peores caracte-

rísticas que desde siempre se vinieron adjudicando a la mujer. Como corolario de este mecanismo de un proceso determinista, Jung llega al descubrimiento de un supuesto origen de la homosexualidad masculina por la mayor proporción del arquetipo de “Anima” en el individuo (Jung, 1936: 75). Por mi parte, tengo la sospecha de que las supuestas elaboradas clasificaciones de Jung sobre el sistema-género tienen su base en el paranoico texto de Otto Weininger (1880-1903) *Geschlecht und Charakter* (Sexo y carácter), que, publicado en 1903 por primera vez, fue reeditado veintiocho veces hasta 1932. *Sexo y carácter* valió así durante tres décadas como lo más osado en ese terreno, dado que incluía algunas ideas avanzadas, entre la hojarasca de un discurso alienante, sobre la bisexualidad del individuo (Weininger, 1903: 107 ss.) que quizás tuvieron alguna influencia en la obra de Freud. Las peregrinas ideas de Weininger, con todo, no pueden dejar de poner en evidencia a la vez la profunda misoginia que se desató hacia 1900 ante el avance de las luchas feministas.

Para nosotros es difícil comprender ahora por qué Victoria Ocampo podía prendarse de autores, cuyas ideas, al fin y al cabo, dejaban al área de lo femenino siempre en la misma situación de determinaciones regidas por prejuicios ancestrales; y me refiero aquí especialmente a las ideas de Camus y Jung.

Así, si *Sur* perdió el tren del sartrismo y del freudismo, es todavía más lamentable que haya perdido también el tren del “lacanismo” de modo tan banal, dado que Victoria Ocampo había tenido la oportunidad de intimar con Jacques Lacan (1901-1981) en sus andanzas por París a comienzos de la década del 30. Si la Directora de *Sur* hubiera tenido la suficiente información sobre los avances en psicoanálisis, no le hubiera sido nada difícil tirar por la borda la marca de Jung y, en cambio, captar a Lacan, esa extraordinaria figura del psicoanálisis mundial, para que se enrolara en sus filas. Nada hubiera impedido que volviera a desplegar su poder de seducción de mujer superfemenina y le pidiera a Lacan colaboraciones para *Sur* en las décadas siguientes a medida que el faro del psicoanálisis actual se ganaba la

consideración internacional.³³ Sin embargo, Victoria Ocampo no dio ese paso, probablemente porque estaba mal dispuesta para con la práctica psicoanalítica de cuño freudiano. Y la relectura que Lacan venía haciendo de la obra de Freud la dejaba al margen. Solo podemos decir que esto fue una tonta pérdida en ganar prestigio para la revista, pues el Río de la Plata, a la larga, se tornó tan “lacaniano” como el resto del mundo.³⁴ Estos errores del supuesto olfato cultural infalible de Victoria Ocampo son para mí el mejor de los ejemplos de su rigidez mental, que solo puede ser comprensible si también se analiza su “snobismo”. A diferencia del papel jugado por Virginia Woolf y Simone de Beauvoir en sus campos intelectuales respectivos, Victoria Ocampo era una imitadora. Y si bien las dos europeas no eran lo que se llama “elegantes”, desde la perspectiva de la alta burguesía argentina irradiaban la luz de una enorme personalidad que les daba un sello de prestigio. En este sentido, me parece de perlas la definición que da al respecto Matamoro del *snob* que viene como anillo al dedo para considerar a Victoria Ocampo, mientras que este patrón no encaja demasiado bien al caso de Virginia Woolf y para nada al de Simone de Beauvoir:

En su versión francesa o británica, el elegante es el inventor de las modas, en tanto el esnob es su mero imitador, el que vive desesperado por saber cómo suena el último grito y cómo hay que abrir la boca para proferirlo. (Matamoro, 1986: 171).³⁵

³³ En una carta de 1930 Victoria Ocampo confiesa: “Anoche comí en lo de Jo A. con Fargue (divertido pero me revienta), [Marcel] Rivière y un muchacho, Jacques Lacan, de quien me estoy haciendo, a pasos agigantados, muy amiga”. (Ocampo, V. 1997: 17). Léon-Paul Fargue (1876-1947) era poeta y Marcel Rivière (1901-1960) editor. No queda claro quién era “Jo A.”.

³⁴ Es interesante acotar que en la biblioteca de la casona natal de Victoria Ocampo en San Isidro se encuentra un ejemplar dedicado a ella de la tesis de Doctorado de Jacques Lacan, lo que indica el grado de cercanía de esta figura argentina con el psicoanalista francés en la década del 30.

³⁵ Existe consenso para afirmar que la palabra “snob” viene de una abreviatura puesta junto a los nombres de los alumnos plebeyos de los colegios ingleses que significaba

La influencia de Paul Valéry (1871-1945) en la primera década de existencia de *Sur* es también capital y debe tratarse con cierto detenimiento, porque este poeta francés parece haber sido asimismo asiduamente leído por Borges en lo que respecta a las ideas teóricas sobre la poesía. Esta influencia se produce justamente cuando Valéry es el parangón de una vuelta al clasicismo en plena eclosión de las vanguardias.

Para Valéry el virtuosismo de la escritura era la clave y, por ello, este artista se dedica más a escribir una poética que a escribir poesía (Matamoro, 1986: 129). Estoy convencido, por mi parte, de que mucho de lo que sostenía Valéry por aquellos años hizo su efecto en las consideraciones sobre literatura que se cuelan en las conferencias de Borges de los años 40 y 50, como en el famoso texto ya mencionado “El escritor argentino y la tradición” (1951) e inclusive en sus cuentos, como “Pierre Menard, autor del Quijote” (1941). En algún sentido, el clasicismo de Valéry actúa como un biombo que opaca los destellos de los grandes de las vanguardias en la caja de resonancia de *Sur*, pues la revista es sorda a la magia de la escritura de, por ejemplo, Franz Kafka (1883-1924), Robert Musil (1880-1942), Thomas Mann (1875-1955), Italo Svevo (1861-1928) o James Joyce y, por supuesto, de todo el surrealismo francés, que Victoria Ocampo parece desdeñar en bloque (Matamoro, 1986: 114 y 167); un desdén que, posiblemente, está en la base de la incomprensión hacia la obra de Gombrowicz, cuyo cuño principal se inspira en los juegos lingüísticos surrealistas. De todas maneras, es un misterio por qué Victoria Ocampo, quien había educado su gusto en la época de las vanguardias históricas oyendo la música de Stravinski, fue inmune a lo novedoso que vendría después. Al parecer, el adalid del surrealismo en la revista había sido Guillermo de Torre (1900-1971), que fue por poco tiempo el Secretario de

“sine nobilitate” (s.nob) en el sentido de que ese individuo no tenía orígenes aristocráticos. La palabra se fue cargando del sentido de “imitador” o también “impostor” y cunde en la literatura desde la obra de Thackeray y Proust (Matamoro, 1986: 171).

Redacción en sus inicios (Pasternac, 2002: 38, n. 17). La sustitución de este nombre por el de Eduardo Mallea, como posterior Secretario, parece haber signado también la desaparición de la apuesta hacia las vanguardias más osadas que en un principio propiciaba Guillermo de Torre.

Un lugar diferente entre los “espejos victoriales” ocupa Waldo Frank (1889-1967), quien como judío izquierdista y americano parece no tener nada en común con el grupo de varones intelectuales ya mencionado. En rigor, Waldo Frank está en el germen primerísimo de la fundación de *Sur* y, por ello, es interesante anotar sus diferencias con la concepción de Victoria Ocampo:

Los proyectos de revista de ambos terminaron por ser divergentes. Frank quería crear (sic) Argentina y América a partir de una minoría lúcida y entusiasta. Para ello imaginaba a *Sur* como un punto de reunión de las élites latinoamericanas relacionadas con los Estados Unidos del progresismo, el antifascismo y un proyecto de vida regenerador y autóctono para el mundo. Esto exigía de Victoria que peregrinase continuamente por el continente concitando a los mejores. Para Victoria *Sur* terminó siendo su propiedad privada, con una estructura familiar de amigos ilustres, en su mayoría europeos y porteños, a la cual se acercaban algunas personalidades americanas peregrinas como Reyes y Henríquez Ureña, vinculadas con Buenos Aires, más los contactos norteamericanos de Frank. (Matamoro, 1986: 143)

Otra figura que se halla entre los “espejos victoriales” de manera harto azarosa es Thomas Edward Lawrence (1888-1935), quien es uno de los pocos individuos de ese espectro que Victoria Ocampo, sin embargo, no trató personalmente. Con él Victoria Ocampo sintió una ligazón de almas gemelas, en tanto T. E. Lawrence es el ejemplo

más lacerante de quien traspasa las fronteras entre el primitivismo y una vida sofisticada. En el idealismo de este luchador en pro de causas perdidas se halla la idea (bastante discutible) de que Inglaterra en la cumbre de su poderío pudiera re-establecer la escala de valores de los pueblos árabes. La fascinación que ejerce esta figura anacrónica sobre Victoria Ocampo parece tener que ver, por un lado, con el halo de santidad que la rodea, y por otro lado, con la certidumbre (que es generalizada entre las clases altas argentinas) del papel inglés en el control de la armonía mundial, del que T. E. Lawrence vendría a ser el ejecutor más romántico. Para reforzar esta idea se podría pensar en el papel que una vez había jugado Byron (1788-1824) luchando en favor de los griegos, mientras estos estaban sometidos al yugo turco. Así T. E. Lawrence, como un Byron moderno, cumplía con un canon que emocionaba hasta las lágrimas a esta dama porteña, pues ella sacaba de las figuras-modelo que amaba los trazos que convenían a su idealización y barría bajo la alfombra todo el resto.

¿Qué pasó, por otro lado, con las fascinaciones empecinadas por aquellos varones que sin tapujos querían obtener el galardón último de la dama a toda costa al mismo tiempo que la humillaban en su lado más emancipatorio? El papelón más resonante de la carrera de operadora cultural de Victoria Ocampo se dio, en mi opinión, con la invitación cursada al charlista Herrmann von Keyserling (1880-1946). Este viajero que la asedió sin descanso desde su primer encuentro en Berlín venía cosechando el aplauso de amplios públicos sedientos de explicaciones esencialistas. La somera educación con institutrices inglesas que había recibido Victoria Ocampo, no le permitió a la bella y rica sudamericana vestida por Chanel distinguir verdaderamente la paja del trigo. La reacción de algunos auditorios más lúcidos hizo el resto, de modo que ante el público porteño finalmente se evidenció la vacuidad de las supuestas sesudas conferencias de este presunto noble (cuyos feudos se hallaban en la actual Estonia, donde los germanos posaban de aristócratas frente a la población campesina báltica bajo dominio del zarismo ruso). Esa para nada fructífera invitación

rebeló de qué pie cojeaba la papisa del buen gusto argentino, y, en mi opinión, desacreditó un tanto su labor. A partir de ese momento Victoria Ocampo empezó a contar también con detractores. Desgraciadamente las ideas maniqueas de Keyserling echaron raíces durante la década del 30 entre algunos miembros de la intelectualidad argentina, como puede verse en los ensayos fatalistas de Eduardo Mallea, que por esos años estaba en el centro de la consideración literaria apuntalado por *Sur*, mientras todavía la obra de Borges se hallaba en proceso de maduración. En efecto, la influencia de las ideas tremendistas de la década del 30 expresadas por los invitados extranjeros es enorme en más de un sentido, pues cuando Victoria Ocampo en 1934 visitó Italia (junto a su mentor y galán Eduardo Mallea), y se entrevistó con Mussolini, aprovechando para pronunciar alguna conferencia en ese país, la Directora de *Sur* no pudo dejar de repetir ideas recibidas, como aquello de “la primacía de la sangre”, que salen evidentemente de las enseñanzas de este noble germano del Báltico (Matamoro, 1986: 139), que mucho más tarde ella misma pondría en entredicho (Pasternac, 2002: 71).

Otra figura que le causa a Victoria Ocampo mayor incomodidad por los escarceos amorosos a los que se ve sometida, es la de Rabindranath Tagore (1861-1941), quien había precedido la visita de Keyserling. El poeta hindú, en la cumbre de su fama, también interpretó mal la mezcla de entusiasmo y seducción que empleaba Victoria Ocampo con el fin de activar sus planes y llenar los casilleros de las grandes personalidades que guardaba en su álbum. Yendo para atrás, podemos decir que la historia de ese mismo tipo de desencuentros amorosos había empezado bien pronto, pues una suerte similar había corrido el acto de seducción y rechazo de Victoria Ocampo hacia José Ortega y Gasset. En cambio, Pierre Drieu La Rochelle y Eduardo Mallea, igualmente obtusos como para ver en la mujer no otra cosa que el espejo en que se mira el varón, fueron más exitosos en su procura del galardón de la dama. Lo llamativo de estas “liaisons dangereuses” de la Directora de *Sur* es en qué medida Victoria Ocampo posponía

su disgusto ante un machismo apenas disimulado, con tal de disfrutar de una compañía masculina atractiva o famosa.

Es interesante comparar al respecto esta aseveración de Virginia Woolf sobre la atracción por los hombres:

And when 2 or 3 times in all, I felt physically for a man, then he was so obtuse, gallant, foxhunting, and dull that I –diverse as I am– could only wheel round and gallop the other way. (Y cuando dos tres veces en total, sentí algo físico por un hombre, ese hombre resultó tan cerrado, galante, depredador y tonto que yo –tan diversa que soy– solo atiné a dar media vuelta y escapar a todo galope en la otra dirección; Woolf, 1978: 200).

Se podría pensar que la conciencia feminista de Victoria Ocampo se fue forjando paulatinamente y que hacia 1930 todavía estaba en ciernes. Sin embargo, para esta época Victoria Ocampo ya se había prendado de la personalidad de Virginia Woolf y, aunque miraba para otro lado cuando se trataba de notar las preferencias sexuales disidentes de la escritora inglesa, la emocionaban sus escritos en pro de los derechos de la mujer.

Pasando a otro aspecto de *Sur*, digamos que la larga vida de la que gozó la revista fue en gran parte posible, porque su Directora la subvencionó desde el comienzo hasta el fin. Sin embargo, en 1961 cuando se suscita el entredicho con José Bianco por la visita del Secretario de Redacción a Cuba, adonde había sido llamado para integrar el jurado del Premio Casa de las Américas, la revista no puede menos que hacer público el mal del que adolecía. El conflicto entre José Bianco y Victoria Ocampo termina con la renuncia del primero a la Secretaría de Redacción y con ello, quizás, termina definitivamente el rol estrella de la revista en la cultura argentina. La nueva situación política en las Américas produce una grieta en el *staff*, que ya se había anunciado antes. En mi opinión, como ya dije, la confrontación venía de la época

en que Victoria Ocampo había empezado a desconfiar de la exhibición de un existencialismo que la hubiera llevado a rendirle pleitesía a Sartre, cosa que estaba haciendo toda la intelectualidad argentina desde después de la guerra. Pero Sartre era un comunista confeso y eso no era fácil de tragar para la liberal Victoria Ocampo, porque hubiera teñido de ese color a toda la publicación. De hecho, Julio Cortázar publica su última colaboración en *Sur* en 1952 y no vuelve a aparecer en la revista (Matamoro, 1986: 270). Creo que este dato hace sistema con el resto, es decir: a la par que se va dando el giro más sostenido hacia la izquierda de muchas figuras importantes a partir de la Revolución Cubana como el vuelco del propio Cortázar, *Sur* se va sintiendo arrinconada a la sala de trastos viejos. La revista no puede remontar la cuesta de la nueva politización que se avecina en los años 60 ni tampoco los nuevos aires que impregnan el ambiente alrededor de una reconsideración de las relaciones sexuales. Victoria Ocampo se había quedado adherida “a lo que dirán los vecinos”, cuando había elegido en su juventud la casa de la calle Garay en un barrio “innoble” para sus encuentros extra-matrimoniales. Entretanto, el “adulterio” se fue convirtiendo en un concepto con cierto signo de antigüedad, típico de la literatura realista del siglo XIX. Tal vez también en eso Victoria Ocampo estuvo desfasada, al volver atrás su mirada.

Sur había confiado desde sus inicios en lo que se conoce como el mandarinato intelectual. Según Matamoro, es el profesor Villemain (1790-1870) en 1828 quien introduce en francés la palabra “mandarín” con ese sentido a partir de lo que había sucedido en la China imperial, cuando se llamaba “mandarines” a oficiales o consejeros de Estado, a menudo encargados de cuestiones literarias o lingüísticas (la palabra acusa una etimología del sánscrito con el sentido de “pensar”). Villemain la re-acuña con el sentido de un individuo encargado de proponer a la sociedad valores absolutos, sin los cuales la tarea intelectual sería imposible (Matamoro, 1986: 203). Tanto Cyril Conolly en Inglaterra, como hemos visto antes, como Simone de Beauvoir en Francia (con su novela *Les Mandarins* de 1954) hacen amplio uso

del término en el contexto determinado de los campos literarios francés e inglés de su momento, aunque cada uno entienda no exactamente lo mismo, pues mientras para Connolly el concepto tiene que ver con una relación conflictiva con la lengua conversacional, para los franceses “los mandarines” son aquellos intelectuales con prestigio dentro de su campo, según la acepción de Villemain. Victoria Ocampo desde su reducto argentino no podía ser menos y también la piensa como los franceses. Sin embargo, la empresa del mandarinato sufre en todas partes un desgarramiento nada menos que en medio de las nuevas condiciones políticas de la Guerra Fría, cuando la revista *Sur* ya agoniza. *Sur* ya no puede estar a la cabeza de la innovación, porque sus mandarines han quedado desfasados. Prueba de ello es la negativa a apreciar la fuerza de una nueva dramaturgia que se abre camino en el mundo y que deja a *Sur* desconcertada, como lo muestran estos juicios negativos sobre las presentaciones de obras de Tennessee Williams (1911-1983) y de Jean Genet. A propósito del primero Victoria Ocampo escribe ya en 1949:

El teatro moderno ha abusado de las anormalidades sexuales, de las perversiones, de la prostitución bajo sus diversos aspectos, de la venalidad, de la locura, de la violación misma. Es un nuevo género de Gran Guignol. Parece que los dramaturgos se complacieran en chocar por el placer de chocar, actitud mental de adolescente. Sus dramas acaban míseramente, sin conducir a nada. La inteligencia y el espíritu se quedan bostezando de hambre. (citado por Matamoro, 1986: 272)

Y acerca del segundo en 1948:

Una de las características de la literatura sórdida es su afectación de creer que la mierda es más verdadera que la rosa. Que solo la mierda existe, mientras que la rosa es una

invención, una ilusión a la que se aferran únicamente los sentimentales o los imbéciles. El estiércol puede servir a la rosa si cumple su verdadero destino: la transformación, la metamorfosis. Pero el culto del estiércol por el estiércol no tiene sentido. (citado por Matamoro, 1986: 273)

Hoy en día, cuando las obras de ambos dramaturgos están en cartel en todos los teatros del mundo de modo reiterado y triunfal, debemos preguntarnos cómo pudo Victoria Ocampo equivocarse tanto. Creo que la respuesta a esto es que su gusto estético se consolidó y fraguó hacia 1920, pero también se congeló en ese momento bajo la égida de la poética de Valéry y de otros varones que la guiaron espiritualmente (Matamoro, 1986: 44).

En este cuadro, la fascinación de Victoria Ocampo por Virginia Woolf y por su obra se sale del marco general de sus emociones delirantes y puede pensarse como un gran malentendido entre las dos personalidades, pues cada una vio aquello que quería ver en la otra.

Es evidente que tanto la escritora inglesa como Victoria Ocampo podían encontrar afinidades, pues ambas habían pasado por experiencias juveniles semejantes. Virginia y Victoria fueron educadas de una manera similar. Ambas estuvieron atadas a las convenciones familiares de las clases altas respectivas y no pudieron realizar estudios sistemáticos universitarios, por las limitaciones que las familias Ocampo y Stephen establecían para sus hijas mujeres a fines del siglo XIX. En mi opinión, es obvio que Victoria Ocampo experimenta una enorme identificación con la imagen que le brinda su par inglesa a partir de estos orígenes.

Ahora bien, Blas Matamoro, por su parte, si bien compara al grupo de Bloomsbury con el de *Sur*, pone el acento en señalar las diferencias, enfatizando la libertad sexual de la que hacían gala los miembros sin ocultar las preferencias *non sanctas* (Matamoro, 1986: 194).

Así en las cartas escritas por Virginia Woolf en 1930 encontramos afirmaciones de esta índole dirigidas a su nueva relación, la compositora Ethel Smyth (1858-1944):³⁶

...no I'm ashamed even to sketch our bi-sexual conversations [...] You see, our society is one of the freest I have ever met. (...ni tampoco yo me siento avergonzada de esbozar nuestras conversaciones bi-sexuales [...]) Ya ve, nuestra sociedad es una de las más liberales con las que yo me haya topado nunca; Woolf, 1978: 158)

En mi opinión, la batalla extrema de los miembros de Bloomsbury contra el patrón de conducta victoriano no era nada ingenua. Y de allí que esa nueva moral cundiera entre la juventud inglesa, porque Bloomsbury se tornó un efecto disruptivo y, a la vez, modélico, según lo atestiguan las cartas de Virginia Woolf, quien repetía estas expresiones de sus amigos:

Bloomsbury has muddled the pure pool of convention and the young know not one hand from another, nor which is land and which is water. (Bloomsbury ha enturbiado las claras aguas de las convenciones y los jóvenes no saben distinguir su mano izquierda de su mano derecha, ni dónde está la tierra firme ni dónde el agua; Woolf, 1978: 56).

Al respecto es interesante traer a colación también las sátiras que cayeron sobre Bloomsbury, así como caerían sobre los existencialistas franceses de la otra orilla. En 1924 Wyndham Lewis escribió un artículo satírico sobre algunos miembros antiguos del grupo de Bloomsbury y en 1930 le dio forma de novela a ese primer escrito con

³⁶ Ethel Smyth había sido una sufragista a comienzos del siglo XX y siendo pionera como compositora mostraba también sin tapujos su atracción hacia las otras mujeres en una Gran Bretaña que todavía mandaba a la cárcel a los disidentes sexuales.

el mismo título de *Apes of God* (Los monos divinos), poniendo en la picota a todos bajo la impronta de hedonismo y de hacer gala de una elegancia social espuria (Woolf, 1978: 237 y 237, n.4). Sin embargo, lo más escandaloso de ese libelo de denuncia tenía que ver con la publicidad que les otorgaba a los disidentes sexuales más conspicuos del grupo, sosteniendo que la mayoría era “sod” o “saph” (sodomita o lesbiana).

Soy de la opinión que todavía en plena década del 20 la promiscuidad no solo era escandalosa sino que, además, ocupaba el centro de atención en los salones burgueses; dos décadas después con la llegada de la guerra, esos datos picantes dejaron de tener relevancia. La sexualidad desorbitada empezó a tener nuevos exponentes en el arte de posguerra y cualquier desborde no significaba ya lo que había significado antes. Bloomsbury había dejado de ser recordado como “escandaloso”, sino más bien como bohemio y vanguardista.

Es cierto también que la lucha feminista de Virginia Woolf es muy coherente, en tanto ella postula una reivindicación desde una conducta fraternal con el varón que implica desde su plataforma literaria el modelo del andrógino. Victoria Ocampo no supo o no quiso leer este aspecto del programa de emancipación de la escritora inglesa, porque tal vez le faltaban herramientas para su decodificación. Es evidente que Virginia Woolf tiene un pasado feminista inglés que la respalda. Allí está la obra de Mary Wollstonecraft que Virginia Woolf lee detenidamente y que viene de mucho antes, de fines del siglo XVII (Woolf, 1978: 78, n. 1), además de toda la pléyade de novelistas inglesas que la precedieron y cuyos textos dieron cuenta de las dificultades con que se toparon al ponerse a escribir. Ella le imprimió, sin embargo, una vuelta de tuerca única a ese impulso, cuando lo combinó con la coherencia de una lucha contra el patriarcalismo de los padres fundadores de la literatura inglesa, pero también contra la propia concepción aristocrática de la Reina Victoria. La otra Victoria, Victoria Ocampo, no pudo ir tan lejos. El patriarcado siguió vigente en su concepción de todo su programa, porque ir contra él hubiera

sido serrucharse la rama sobre la que estaba encaramada. La historia de las familias con las que se entrecruzaban los Ocampo era LA historia Argentina y Victoria Ocampo tenía una adoración particular por ese pasado ilustre de su árbol genealógico.

Esta operadora cultural argentina, entonces, no supo hacer empalmar su avanzada reivindicativa con, por lo menos, la de Juana Manuela Gorriti (1819-1892). Su formación anglo-francesa la obligó a mirar exclusivamente en dirección de París y Londres y allí encontró sus modelos, pero de ellos tomó solo aquellos elementos que le permitían presentarse ante sus conciudadanos como la dama ilustrada.

Los textos más oportunos al respecto que me interesa comentar a continuación acreditan detalladamente la relación de Victoria Ocampo con su modelo inglés y fueron publicados en la extensión editorial de su revista, que por razones económicas empezó a editar libros ya en 1933. En la semblanza de 1954 en ocasión de la publicación de una antología de las notas de los diarios personales de la autora inglesa, Victoria Ocampo cuenta que posee veinticinco cartas de Virginia Woolf dirigidas a ella y que las atesora con pasión. Por supuesto que al contar cómo fue su encuentro en Londres con ella, Victoria Ocampo no deja de hablar de sí misma con fruición, además de ser harto digresiva, fiel a su estilo; de modo tal que en ocasiones el texto se torna más una reproducción de las intensas vivencias personales de la Directora de *Sur*, que una verdadera semblanza sobre Virginia Woolf. En todo caso, Victoria Ocampo se guarda muy bien de hacer alusión a la vida “pecaminosa” de su admirado modelo. Sea como fuere, hay dos pasajes interesantes a los que quiero referirme. El primero surge como comentario de la obra de André Gide (1869-1951), que cae al texto a base del sistema de asociaciones que opera en estos recuerdos, y tiene que ver con la concepción del sistema-género que Victoria Ocampo reproduce con enorme ironía:

En lo referente a la *colonia* femenina (y empleo la palabra como se emplea para designar la de los castores u otros

animales), existían leyes biológicas bastante semejantes a las de la colmena: reina fecunda de un lado, obrera neutra del otro. Naturalmente, el zángano escapaba a toda clasificación que lo hubiese relegado a último plano, limitando su soberana independencia sexual. La comparación solo valía para las mujeres. El hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, no podía desde luego equipararse a un animal *saisonnier*. En cambio, la mujer, nacida de una simple costilla y doce veces impura mientras la tierra da la vuelta al sol, está más cerca de la naturaleza, aseguran los hombres. Y la naturaleza es sabia, agregan, cuando se trata de limitar la independencia de la mujer explicando por qué, dado que fisiológicamente etc., es necesario que se resigne a etc. Es importante señalar que el tan elástico argumento de la naturaleza puede estirarse en cualquier sentido y que el hombre lo emplea para defender las causas más contradictorias y los mayores desatinos... cuando le conviene. (Ocampo, V., 1954: 45-46)

Si el pasaje no se refiere a Virginia Woolf de ninguna manera, puede decirse que está escrito bajo su poderosa influencia. Y esto es positivo, porque también Victoria Ocampo adopta el estilo conversacional de la autora inglesa en sus conferencias feministas. El segundo pasaje de interés del libro de 1954 tiene que ver con la manera en que Virginia Woolf atacaba el realismo finisecular europeo para imponer su propio proyecto narrativo. Lo interesante de este punto para nuestro análisis es que Victoria Ocampo haga una lectura sagaz de esta situación, declarando que lo que la autora inglesa hizo en sus obras literarias no era un “anti-realismo”, sino un nuevo modo de ver la realidad (Ocampo, V., 1954: 62 y ss.). Estas reflexiones meta-literarias me parecen estupendas, porque explican al mismo tiempo cómo el programa en que estaban enfrascados los agentes de la revista *Sur* coincidía con el proyecto de Virginia Woolf. Precisamente la manera

en que *Sur* catapulta a la fama a Borges tiene que ver con este programa que la tiene a Victoria Ocampo como principal agente; hay en el Río de la Plata una batalla propia contra el realismo literario (que imperaba hasta la llegada de *Sur* a las letras rioplatenses) y esa lucha coincide con la de la revista y con la del grupo de Bloomsbury. No es casual que encontremos aquí afinidades, que trascienden la cuestión del sistema-género.

En la más acertada lectura de Victoria Ocampo, la realidad de los textos de Virginia Woolf depende de la perspectiva desde la cual se miran las cosas, pues:

La realidad del vidrio que tenemos debajo de las narices al mirar por la ventana no es la del árbol que el viento sacude, allí, en el jardín. Hay que elegir. Y quien elige el vidrio sostiene que quien eligió el árbol no tiene el sentido de lo real, y viceversa. (Ocampo, V., 1954: 63).

4. “Adosada al vacío”

En otra carta que Victoria Ocampo le manda a su admirada escritora inglesa (impresa luego como introducción de la serie de sus *Testimonios* y como Apéndice en la semblanza sobre Virginia Woolf), hay una comparación que es hartamente llamativa, porque las dos interlocutoras están pintadas drásticamente como opuestas en su punto de partida:

Estas dos mujeres se miran. Las dos miradas son diferentes. [...] Pero de estas dos mujeres, nacidas en medios y climas distintos, anglosajona la una, la otra latina y de América, la una adosada a una formidable tradición, y la otra adosada al vacío... (Ocampo, V, 1934: 7; reproducida también en 1954: 101-102).

El hecho de que Victoria Ocampo se describiera como “adosada al vacío”, carente de toda tradición cultural, muestra a las claras la auto-percepción que las clases altas de la Argentina tenían de sí mismas entre 1900 y 1950, cuando creían que habían nacido en el país equivocado; es decir, que las pampas (de las que por otro lado extraían todo su bienestar) no podían ofrecer absolutamente nada más que pura naturaleza, sin elaboración cultural.

En este sentido, es coherente que Victoria Ocampo no haya buscado una genealogía femenina en su propio país en la que apoyarse y haya ignorado la labor de Juana Manuela Gorriti (y de algunas otras feministas locales), porque estaba desde la infancia convencida a partir de la ideología de clase, que era la suya, que allí en su tierra no había habido absolutamente nada de lo que pudiera enorgullecerse, que no fuera otra cosa que su inmensidad. Por ello, para ella era correcto que los europeos se hubieran posesionado de esa tierra, como hicieron los antepasados de Victoria Ocampo. Eso solo era un “desierto”, que había que llenar con la cultura venida de afuera.

Para mí sigue siendo un gran misterio, a pesar de todo, por qué Victoria Ocampo entró en tal grado de adoración hacia Virginia Woolf, salvo que pensemos que esa conducta implicó un no confesado enamoramiento, que bien podría corresponder al impulso “masculino” de las dos mujeres implicadas, entendiendo como tal una fuerza emprendedora y todopoderosa que es capaz de arrasar con todo a su paso. La investigadora Alicia Salomone con gran lucidez, en cambio, prefiere entender esta relación compleja y desigual, sin solidaridad de género, como la fascinación que en el colonizado ejerce el colonizador (Salomone, 2006: 71). En mi opinión esta segunda y estupenda interpretación no invalidaría la primera.

Es llamativo, por otra parte, que ese estado de fascinación hacia la escritora inglesa aparezca contrastado por lo que experimentó Victoria Ocampo frente a alguien como Simone de Beauvoir. Da la sensación de que la Directora de *Sur*, por otro lado, fue impermeable a

la formidable tarea de esclarecimiento que provocó *El segundo sexo*. ¿Cómo fue esto posible? ¿Victoria Ocampo, como en el caso de su aprendizaje estético, se detuvo quizás también en el año 20, y se tornó sorda para lo que sucedió después? En 1963 Victoria Ocampo les escribía a sus hermanas desde París:

Estoy segura [de] que las memorias de Ottoline me gustan más que las de Mme de Beauvoir, con su intransigente comunismo y su ácida agresividad. Camus y Malraux son unos cretinos. Y el *Fleuve* de Renoir una porquería para esta maestrita con mentalidad de resentida de clase media...y complejo de superioridad por haberse acostado con el inteligentísimo y físicamente repelente autor de *Huis Clos*, durante varios años. (Ocampo, V., 1997: 171).

Podemos comprender que Victoria Ocampo saliera en defensa de sus amigos del alma Albert Camus y André Malraux (1901-1976), atacados por la escritora francesa, y prefiriera las deslumbrantes memorias de una aristócrata inglesa como Ottoline Morrell (1873-1938) que habían sido editadas justamente ese año de 1963, pero el final del párrafo pone en escena una cuestión de desprecio de clase tan evidente, que, tal vez, sirva para resolver el misterio de por qué la “preciosa ridícula” argentina sintió que Virginia Woolf era de su misma estopa, y por tanto, podía ser endiosada. No era un dato menor, evidentemente, para Victoria Ocampo que la escritora inglesa se hallara como pez en el agua en medio de la realeza británica y su vida social en tanto novelista reconocida fuera muy intensa también en los medios gubernamentales. El hecho de que Virginia Woolf simpatizara con los sufrimientos obreros o que declarara abiertamente su bisexualidad, en cambio, era algo que para Victoria Ocampo no tenía consistencia frente a lo contundente de los otros datos personales.

Es evidente, por otro lado, y esto hay que tenerlo en claro que las tres figuras femeninas de este triángulo tenían diferentes inclinacio-

nes políticas: Simone de Beauvoir respondía claramente a las aspiraciones de las izquierdas europeas, mientras que Virginia Woolf se alistaba fácilmente entre las huestes del centro-izquierda del partido laborista; Victoria Ocampo, finalmente, estaba enrolada en el ala de centro-derecha. Allí se enraizaba su afinidad con el aristocratismo de una patrona de las artes inglesa como Lady Ottoline Morrell, con quien la unía el “habitus” propio de clase.³⁷

Es también una gran ironía del destino que Victoria Ocampo se sintiera atraída por la biografía de alguien como Lady Ottoline Morrell, que parecería su “alma gemela” inglesa. En efecto, D. H. Lawrence en su novela en clave *Women in Love* hace un retrato nada lisonjero de Ottoline Morrell a través de su personaje Hermione Roddice (Ford, 1963: 38), de quien se dice que:

She was a *Kulturträger*, a medium for the culture of ideas. With all that was highest, whether in society or in thought or in public action, or even in art, she was at one, she moved among the foremost, at home with them (Ella era un *Kulturträger* [portador de cultura], un medio para la cultura de las ideas. Con todo lo que fuera supremo, ya fuera en sociedad o en el pensamiento o en la acción pública, o inclusive en arte, ella era la única, ella se movía entre los primeros, como uno de los suyos; Lawrence, 1920: 17).

En otro pasaje estupendo de la misma novela, un personaje le enrostra así al personaje de Hermione su manera de ser, pero nosotros podríamos leerlo como si se lo estuviera diciendo a Ottoline Morrell, e indirectamente a su “alma gemela” Victoria Ocampo:

³⁷ Lady Ottoline Morrell había patronizado en las primeras décadas del siglo a escritores de la más variada pertenencia; muchas de esos patronazgos habían terminado también estruendosamente; así en muchos sentidos, esta aristócrata había sido el Doble de Victoria Ocampo, especialmente también en su capacidad de mostrar una voluntad de hierro para imponer su poder.

“But your passion is a lie”, he went on violently. “It isn’t passion at all, it is your *will*. It’s your bullying will. You want to clutch things and have them in your power. You want to have things in your power. And why? Because you haven’t got any real body, any dark sensual body of life. You have no sensuality. You have only your will and your conceit of consciousness, and lust for power, to *know*.” (“Pero tu pasión es una mentira”, prosiguió él con violencia. “No es para nada una pasión. Es tu voluntad de intimidar. Quieres apresar las cosas y tenerlas en tu poder. Quieres tener cosas en tu poder. ¿Y esto por qué? Porque no posees un cuerpo real, cualquier cuerpo vital que tenga una sensualidad tenebrosa. No tienes sensualidad. Solo tienes voluntad y una arrogancia consciente, y un deseo de poder, el poder de saber”; Lawrence, 1920: 46).

5. Una *Sur* póstuma

En un número especial de *Sur*, el 347, de 1980, cuando Victoria Ocampo ya había muerto aparece la correspondencia que ha mantenido la Directora de la revista con las personalidades más reconocidas del mundo. Me interesa señalar dentro de ese amplio registro las cartas de Camus y de Jung. El primero se muestra muy afectuoso en su carta de 1953, gracias a la extensa relación que ha mantenido con Victoria Ocampo desde siempre; y seguramente el novelista francés también se halla halagado por el apoyo encontrado en la Argentina justamente en el momento en que *Les Temps Modernes* le está dando la espalda (Ocampo, V., 1980: 13-14). Como se dijo antes, creo que esta estrecha relación con Camus impidió fomentar más lazos con el bando opuesto que formaban Simone de Beauvoir y Sartre que desde el punto de vista de la consideración del sistema-género habrían sido más importantes. En el mismo sentido, la carta de 1934 de Jung

acredita el esfuerzo que realizaba Victoria Ocampo para dar cabida en la Argentina a una corriente del psicoanálisis que se había tornado más presentable en los salones burgueses, en tanto se dedicaba a trabajar los mitos profundos y dejaba un poco de lado las premisas más revolucionarias de Freud como la sexualidad infantil y el análisis vergonzante de los sueños, que eran lo más duro de tragar. Jung, en su carta en inglés, se muestra, sin embargo, esquivo a dejarse atrapar por los cantos de sirena sudamericanos y le contesta a la Directora de *Sur* que no está interesado en dar conferencias en Buenos Aires (Ocampo, V., 1980: 47). Comparada con la carta de Camus, la misiva de Jung se nota muy formal y distante. En esta diferencia de tono puede advertirse en qué medida no todas las operaciones de Victoria Ocampo fueron coronadas por el éxito. Como quiera que sea, al mismo tiempo, esta esquela revela los esfuerzos denodados de *Sur* para esquivar el psicoanálisis en su ala más dura y más genuina. En mi opinión y en la lectura que hago de estas circunstancias, estas dos decisiones en contra del sartrismo y del freudismo fueron fatales para la vida futura de la revista.

En esta misma colección de cartas personales editadas en el número especial de *Sur* a la muerte de su Directora encontramos una pequeña misiva de Virginia Woolf a Victoria Ocampo fechada en 1934, en la que la escritora inglesa invita a su admiradora a tomar el té; y otra carta más explícita de Virginia Woolf de 1940. Si la misiva de 1934 puede servirnos para comprender el tono social de los encuentros de las dos mujeres, la segunda carta me parece más elocuente, porque hace referencia a la constante insistencia de Victoria Ocampo por imponerse en la relación con Virginia Woolf a pesar de cierto flegmatismo inglés ante las fotografías de salón (Ocampo, V., 1980: 95). En este caso se trata de un hecho que ha tenido consecuencias afortunadas: Gisèle Freund (1908-2000) finalmente pudo fotografiar a Virginia Woolf y ese retrato es el más estupendo de todos los realizados a alguien que se había negado a ser retratada (Ocampo, V., 1941: 283). Hoy en día el retrato fotográfico de medio perfil de la

autora de *Orlando* tomado por Gisèle Freund a instancias de la insoslayable Victoria Ocampo, ocupa un lugar destacado en la Galería Nacional de Retratos de Londres. Pocos saben que su existencia se debe a la persistencia de Victoria Ocampo, quien queriendo matar dos pájaros de un tiro, había vencido la resistencia de la autora inglesa para dejarse fotografiar y, al mismo tiempo, le había brindado un trabajo a la fotógrafa judía expatriada. Para comprender toda la situación del lugar que ocupó Victoria Ocampo en ese proceso, es necesario saber que Virginia Woolf previamente se había negado a ser fotografiada nada menos que por Cecil Beaton (1904-1980), quien era el fotógrafo más admirado por las vanguardias europeas. Como quiera que sea, la operadora cultural argentina ofreció siempre un perfil equivocado en su desbordada admiración por la escritora inglesa, de tal modo como para que en el círculo de Bloomsbury Victoria Ocampo fuera sido tomada como “una nueva rica” sudamericana, algo que ella no era; pues su riqueza venía de un siglo atrás y sus modales, aunque impetuosos, tenían fama de ser refinados.

En mi opinión, a pesar de toda la alcurnia de los Ocampo en la Argentina, que está enlazada con los presidentes y ministros más esclarecidos que hicieron gala siempre de ser europeizantes y más precisamente anglófilos, su representante cultural cometió el error (no lingüístico) de olvidar una característica inglesa descollante como era “the understatement”, lo que hoy en la jerga periodística se llamaría “cultivar el perfil bajo”. Victoria Ocampo se destacó, en cambio, por su exuberancia y énfasis en todo lo que hacía y esta característica de su carácter no pudo no llamar la atención de Virginia Woolf, cuando se vio avasallada por la presencia de una acaudalada argentina, representante de un país exótico, que quería imponerle su presencia y sus decisiones. Victoria Ocampo no solo no hizo nada por despejar la incógnita del exotismo, sino, al contrario, la catapultó a su más alto grado, al llenar a la escritora inglesa de orquídeas o mariposas sudamericanas (Molloy, 1991: 99).

Llegados a este punto, sería interesante mencionar el enamoramiento de Victoria Ocampo por su admirada Virginia, quien encarnaba todo lo que un espíritu libre femenino podía apenas soñar (la alta cultura inglesa y la liberación de ataduras victorianas en una sola persona), como una relación tal vez despareja, pero quizás también fuertemente homoerótica. Victoria Ocampo habría seguramente negado esta interpretación psicoanalítica, pero, por otro lado, quién sabe si no hubiera estado de acuerdo en aceptar que era vista en los pacatos medios rioplatenses como “mujer fálica”, una etiqueta que no termina de explicar lo que se quiere insinuar y que, más bien, pone en evidencia el miedo masculino ante las mujeres de armas tomar. Victoria Ocampo, además, siempre miró para otro lado, cuando se trataba de subrayar el asunto de la androginia de Virginia Woolf. En este sentido, parecería que allí le faltó coraje para agarrar al toro por los cuernos, como había hecho en todos los otros asuntos.

Ahora bien, la Directora de *Sur*, vestida en sus años mozos por las casas francesas de alta costura de la fama de Jeanne Paquin (1869-1936) o Chanel (1883-1971), no dudó en elegir un *exlibris* masculinista que la representara: dos espadas cruzadas, copiadas del *exlibris* de Thomas Edward Lawrence, el más sexualmente ambiguo de los escritores militares de Inglaterra. Por otro lado, esta mujer tan femenina no dudó en titular la enorme serie de sus memorias como “Testimonios”, sin saber, claro está, que la palabra carga con un pasado pesadamente “generizado”.³⁸

Quizás esta ambigüedad entre la apariencia marcadamente femenina de Victoria Ocampo (en sus años previos a la fundación de la revista *Sur*) junto con su energía “masculina” pueda entenderse mejor recurriendo a las ideas de Joan Rivière sobre la mascarada de femineidad en la mujer moderna, ese tipo de mujer que “compra” su independencia frente a los ojos de los varones, presentándose como

³⁸ Desde el tiempo de la reglamentación jurídica romana los únicos que estaban autorizados a rendir “testimonio” eran los portadores de testículos (palabra que aparece también en su derivado castellano “testigo”).

ultra atractiva y ultra femenina, según analizamos en un capítulo anterior. Esa es la imagen, por lo menos, que irradiaba la Victoria Ocampo cuando visita al Conde de Keyserling en su hotel de París el 5 de enero de 1929 (Amícola, 2007: 240), generando, a su pesar (¿?), todo tipo de malentendidos. En esa pose ultra-femenina de Victoria Ocampo, que no sabe por qué despierta en los hombres lo que despierta, se halla representada esa “Womanliness as a Masquerade” que Joan Rivière definió en su artículo de 1929, precisamente el mismo año en que la Directora de una revista literaria en ciernes se jactaba de la elegancia que asumía al ir a buscar con quién aumentar su galería de visitantes ilustres en el Río de la Plata.

Para Beatriz Sarlo, por otra parte, (quien parece tener poco interés por las cuestiones de género, porque deja por la mitad su análisis de las etimologías latinas), la larga serie de memorias de Victoria Ocampo ameritan este comentario:

...su originalidad se capta hasta el fin en estos *Testimonios* que responden perfectamente a su título y no son otra cosa que las palabras escritas por una testigo, caracterizada por dos rasgos: la facilidad para ser seducida y la fidelidad a sus seductores. (Sarlo, 2000: 144-145).

Es oportuno ahora tratar con cierto detenimiento el artículo al que me he referido antes, en el que como firmantes figuran los nombres (ficticios) de Fabián Escher y Julia Thomas en el número 420-421 de *Les Temps Modernes*. Su título es “Notes sur Victoria Ocampo et *Sur*” y, en realidad, se trata de la traducción francesa de un texto ahora inhallable publicado en Buenos Aires en el número 6 de la revista *Nudos en la Cultura Argentina* en 1979, año de la muerte de Victoria Ocampo, y, por lo tanto, momento adecuado para hacer una crítica de toda una vida de labor cultural.³⁹ La Directora de *Sur* había muer-

³⁹ Esta revista se publicó en Buenos Aires desde 1978 hasta 1985 y en una Segunda Época entre 1989 y 1990. En ella se nucleaban periodistas y escritores que se habían

to el 29 de enero de ese año y los articulistas (Julio Schwartzman y Cristina Iglesia por sus nombres reales) hacen un comentario global de los casi cuarenta años de aparición regular de la revista (desde 1931 hasta 1970). Según este análisis, los realizadores de esa revista, se encontraron poniendo, por un lado, el acento en las ideas tolerantes de progresismo liberal, y, por otro lado, se hallaron también en la paradoja de tratar de crearse un lugar en el mundo de las letras justamente en el mayor momento de intolerancia política. Es evidente, entonces, que Victoria Ocampo y sus colaboradores tenían que remar en contra de la corriente, cuando hacían alarde de tolerancia frente a los embates políticos de la escena mundial y nacional. Estas contradicciones entre esa plataforma y lo que se vivía en la realidad llevaban a la revista a apoyarse en una idealizada autoridad moral, que iba acoplada a cierta actividad del microcosmos de los salones literarios (Escher/Thomas, 1979: 270), como oasis de frescura en un mundo en llamas.

Y si hablamos de “salones literarios exquisitos”, es inevitable relacionar esta costumbre dieciochesca con la parodia que de esos encuentros porteños hizo Witold Gombrowicz en su novela *Trans-Atlantik*, y que comentaré luego, donde Victoria Ocampo y Borges aparecen apenas disimulados tras el velo de la sátira. Solo podemos decir que parece que Gombrowicz hubiera leído de antemano la interpretación de Matamoro acerca del mundo cerrado de Victoria Ocampo, para presentar tan sarcásticamente ese universo al que no se le permitió entrar.

La revista de Victoria Ocampo, en definitiva, fue un intento de hacer conocer la labor artística del Cono Sur de América que podía, según su Directora, ocupar un lugar más destacado ante los ojos europeos (Escher/Thomas, 1979: 271), a pesar de que Sudamérica estuviera “adosada al vacío”. Por nuestra parte, podemos decir que ese intento fue exitoso al catapultar a Borges a la consideración mundial,

conocido en anteriores publicaciones periódicas que habían sido clausuradas por el gobierno militar, llegado al poder en 1976.

aunque, por otro lado, los principios liberales de la Directora terminaran siendo vistos como conservadores a partir de los cambios en los ejes geopolíticos. En efecto, las décadas de los 60 y los 70 provocaron una nueva crisis en las ideas, de tal modo que la revista quedó a la zaga de los nuevos movimientos. A pesar de su supuesta apertura en lo político y social (que realmente no fue tal), Victoria Ocampo al final de su carrera no dio los pasos necesarios para una renovación. Y en este sentido, los articulistas a los que me refiero traen a colación el hecho de que, mientras Virginia Woolf había publicado en la década del 30 un libro en el que daba la palabra a las obreras inglesas para que hablaran de sí mismas, una conducta similar hubiera sido impensable en la Directora de *Sur* (Escher/Thomas, 1979: 278). En rigor, si Victoria Ocampo se había identificado con la escritora inglesa a quien perseguía hasta la adoración, de ella había tomado especialmente un refinado feminismo y una postura de alabable sinceridad. Tengo para mí que en el camino de imitación habían quedado desechadas las punzantes críticas de la escritora inglesa a las clases superiores y el abrazo de la androginia como parte de un operativo de rebelión contra el patriarcado. Tal vez, como en el caso de Eva Perón, y este paralelismo habría repugnado a Victoria Ocampo, el mayor aporte al feminismo de la Directora de *Sur* no fue tanto en el área de difusión de textos feministas propios, sino en la predicación con el ejemplo.

Veamos cómo se expresa en sus memorias la Directora de *Sur*, justo en el año de fundación de una revista que va a dirigir con mano de hierro:

Si no hubiera sido americana, en fin, no experimentaría tampoco, probablemente, esta sed de explicar, de explicarnos y de explicarme. En Europa, cuando una cosa se produce, diríase que está explicada de antemano. Cada acontecimiento nos hace la impresión de llevar, desde su nacimiento, un brazalete de identidad. Entra en un casille-

ro. Aquí por el contrario, cada cosa, cada acontecimiento, es sospechoso y sospechable de ser aquello de que no tiene traza. Necesitamos mirarlo de arriba abajo para tratar de identificarlo, y a veces, cuando intentamos aplicarle las explicaciones que casos análogos recibirían en Europa, comprobamos que no sirven. (Ocampo, V., 1934: 31).

La primera observación que podría suscitar este pasaje es que su autora mantiene una fijación malsana con la cultura europea, porque la está idealizando. ¿Es realmente tan cierto que todo lo que sucede en Europa es así de simple y que todo se realiza sin contradicciones? ¿No es cierto, acaso, que la aparición del grupo de Bloomsbury dejó anonadados a muchos londinenses por lo perentorio de sus normas? ¿No fueron acaso negativas muchas de las reacciones parisienses ante la publicación de *El segundo sexo*? Tanto Virginia Woolf, como Simone de Beauvoir, tuvieron, en mi opinión, que explicarse ante sus sociedades respectivas. Y de ahí la secuela de escritos que se sucedieron en la vida de ambas escritoras, tratando de exponer su pensamiento de modo más accesible y de más fácil acceso. Es, por ello, una completa idealización de lo europeo, lo que hace a un sudamericano creer que todo lo que adviene en Europa se da sin tropiezos. También en Europa hay comunidades que son excluyentes; y estos procesos de exclusión no siempre requieren una explicación.

6. La rama de Salzburgo

La piedra de toque para analizar la obra de Victoria Ocampo en su condición de escritora será en este punto el tercer tomo de su *Autobiografía*,⁴⁰ que es un momento de su producción considerado brillante. Así, lo juzga también Sylvia Molloy cuando escribe:

⁴⁰ Para una consideración de la relación de Victoria Ocampo con el modo autobiográfico, véase mi propio estudio del año 2007, consignado en la bibliografía.

No sorprende que el tercer volumen de la autobiografía, el más personal y conmovedor de los seis volúmenes, sea también aquel en el que se lee más, en el que se cita más, en donde las referencias literarias son más densas. [...] En cierta medida, podría aplicarse aquí el concepto stendhaliano de la cristalización, no sólo al amor que se describe sino al mismo proceso narrativo, acumulación de citas fragmentarias que gradualmente adquieren sentido. (Molloy, 1991: 95)

Victoria Ocampo realizó, efectivamente, en el tercer volumen de su autobiografía, que subtítulo “La rama de Salzburgo”, un proceso particular de apropiación, al servirse de un libro inmensamente famoso como fuente de inspiración para sus recuerdos de un momento especial de su vida. Me refiero a *De l’amour* (Sobre el amor) de Stendhal (1783-1842). En esta obra no ficcional de 1822, Stendhal, después de sufrir un desengaño amoroso muy profundo, quiso comprender por qué la pasión se encendía bajo determinadas circunstancias. Para ello el novelista francés no solo apeló a sus propias experiencias recientes, sino que también trajo a la consideración de sus lectores historias que había escuchado y que le permitían ver cómo eran los casos en que la chispa del amor encontraba terreno fértil. En definitiva, según el crítico Michael Wood “Para Stendhal, como para Proust, el amor reside en un noventa por ciento en la imaginación, es un salto hacia los febriles recovecos de la mente, utilizando como pretexto un nombre o un bello rostro”. (Wood, 1971: 50).

Sea como fuere, este texto de Stendhal es una de las más bellas indagaciones sobre el tema (comparables con las modernas observaciones de Roland Barthes), porque el novelista francés ha buscado un símil estupendo para expresarlo: la “cristalización”, como aquella que sucede con las ramas que en su época se dejaban en las minas de sal de Salzburgo para que se poblaran súbitamente, después de un tiem-

po, de hermosas gemas salinas. Stendhal lo dijo así, bajo el formato antiguo de la reunión galante, en forma de diálogo:

–L’effet que produit sur ce jeune homme la noblesse de vos traits italiens, de ces yeux tels qu’il n’en a jamais vus, est précisément semblable à celui que la cristallisation a opéré sur la petite branche de charmillie que vous tenez et qui vous semble si jolie. (–El efecto que produce sobre este joven la nobleza de vuestros rasgos italianos, de ojos tales que él nunca vio antes, es precisamente similar a lo que la cristalización ha operado con esa ramita de carpe, que usted tiene en la mano y que le parece tan bonita; Stendhal, 1822: 358).

Para Victoria Ocampo, a quien, llegada al ocaso de su vida, le compete apreciar lo que considera la época más feliz, el símil tiene la misma fuerza que tuvo para los románticos que sirvieron de punto de partida a la rememoración.⁴¹ Un amor-pasión como el que ella había experimentado en aquella alejada década de los años 20, fuera de las convenciones sociales y tabuizado como adúltero, no podía contarse más que como un momento singular de una larga vida dedicada a la cultura. Para ello, Victoria Ocampo debió apelar al embellecimiento literario que le brindaba Stendhal, pues, de otro modo, la materia podría ser mal comprendida en toda su magnitud y poesía. Lo que Victoria Ocampo narra, entonces, en “La rama de Salzburgo” difiere, por una parte, de las rememoraciones anteriores de otras autobiografías femeninas, dado que ninguna mujer de su clase había llegado tan lejos en una confesión amorosa que la comprometiera de esa manera;

⁴¹ Es interesante acotar aquí que, a falta de otros autores más contundentes en el tema, Stendhal a mediados del siglo XX aparece a los ojos de muchas feministas como un autor de pensamiento tolerante y abierto a las mujeres, sobre todo comparado con Montaigne. Hoy en día el supuesto progresismo de Stendhal con respecto a la condición de la mujer no es un tema que sea esgrimido por nadie. Aquí también Victoria Ocampo parece estar rezagada.

pero, por otra parte, también difiere de los otros escritos de la propia Victoria Ocampo. Estos dos hechos, le otorgan al texto una brillantez que los otros textos (más coyunturales) de Victoria Ocampo no poseen.

Veamos este párrafo de sus recuerdos que tiene la fuerza de una gran innovación en la índole de la escritura de Victoria Ocampo, porque es algo muy íntimo y espontáneo lo que se quiere comunicar:

Nuestro primer encuentro entre cuatro paredes hizo aún más duros nuestros vagabundeos por la ciudad. Decidimos ir a la calle Garay. [Julián Martínez] pensaba que el lugar era seguro, en un barrio poco frecuentado. El departamento estaba en una casa de tres pisos, nueva y fea. Con la tristeza que correspondía a su fealdad. Había siempre, en esa cuadra, un olor a forraje que venía de un corralón cercano, donde guardaban caballos. Nada desagradable. A tanta distancia de años, tengo ese olor en las narices. (Ocampo, V., 1981: 40)

Aquí la escritora que ha devenido Victoria Ocampo tiene la habilidad de dotar al pasaje de un erotismo proustiano que, al mismo tiempo, seduce por su simplicidad estilística. El olor de los caballos está desde ese momento fijado en su olfato como el olor del placer, es decir, de los encuentros en esa *garçonnière* del adulterio, que Victoria Ocampo disfruta como una revancha de todas las presiones familiares que la han atado y que la habían llevado a realizar un matrimonio de conveniencia. Es evidente que la “casa de la calle Garay” se ha tornado en la memoria de Victoria Ocampo un mito personal, pero también es interesante notar en qué medida el texto nos hace partícipes de los circuitos que recorrían las clases altas dentro de la ciudad de Buenos Aires, acostumbradas a frecuentar no mucho más allá que el Jockey Club de la calle Florida. En efecto, en la primera mitad del siglo XX esas clases, como la clase a la que pertenecía Vic-

toria Ocampo, consideraban que todo lo que estuviera más allá de la Avenida Corrientes era irremediabilmente popular y, por lo tanto, intransitable y ajeno.⁴² En ese sentido, la calle Garay era segura, porque por allí no circularían los conocidos de Victoria y de Julián. En la pluma de Victoria Ocampo “el barrio poco frecuentado” significa “el barrio poco frecuentado por la gente como nosotros”. La calle Garay poseía, en efecto, el mismo grado de exotismo urbano para las clases acomodadas como el que hizo que Borges situara, todavía casi tres décadas más tarde, las vivencias de Beatriz Viterbo en su cuento “El Aleph”, en la misma calle, dándole al contexto el reaseguro de un aire de parodia de lo pequeño-burgués, como lugar no elegante en el que vive su anti-heroína, pues el narrador borgeano nos dice:

Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil en colores; Beatriz con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz en Quilmes con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo la mano en el mentón... (Borges, 1974: 617)

De este modo, nos encontramos con la singular situación en que una obra de ficción borgeana sirve para echar luz acerca de cómo era el barrio que Victoria y Julián habían elegido; allí pasarían inadvertidos,

⁴² Un personaje de Sábato llama a esa línea divisoria que separa las clases sociales dentro del plano de la ciudad de Buenos Aires la “colour line”. (Sábato, 1961: 209)

porque ninguno de sus conocidos o parientes frecuentaría un barrio tan popular. Tampoco podrían sentir vergüenza de ser vistos por la gente de la zona, hacia quienes no tenían obligaciones de ningún tipo.

Mientras tanto Beatriz Viterbo, personaje de ficción, en su hábitat natural nos aclara a nosotros –lectores del siglo XXI–, muchas décadas después, qué clases sociales vivían en la calle Garay, donde paradójicamente Victoria Ocampo había encontrado la cristalización amorosa. Pero esa salida del cuadro que obtuvo Victoria Ocampo en su refugio de amor, no es contradictoria, pues, como había dicho Stendhal, la chispa amorosa se enciende en la energía que le brinda la capacidad de imaginar. Y allí la escritora argentina estuvo magníficamente secundada por esa disposición para desterrar todo lo que la había presionado antes; ya no importaba ni la fealdad de una casa ni el hedor a establo.

El cuento borgeano “El Aleph” tiene, por otro lado, la virtud de presentarnos a un personaje secundario y singular, como lo es el poeta Carlos Argentino Daneri, quien deambula por Buenos Aires siempre con un poema pomposo en el bolsillo, como digno sucesor del personaje ubicuo que a través de los siglos se le aparece en Londres a Orlando. Es evidente que ese personaje es una estocada indirecta de Borges hacia un modo de hacer literatura, como las de aquellos que ganaban los Premios Nacionales en la Argentina de los años 40, dejándolo todavía fuera de combate justamente a causa de su capacidad de innovación. No es demasiado difícil imaginar que Borges pudiera haber apreciado la agudeza de la crítica a la literatura “eterna” que realizó Virginia Woolf en su novela al crear ese Nick Greene, absurdo e inmortal, como sombra de Orlando. Y así el autor argentino lo repitió en su cuento, agregándole de su cosecha la particularidad de un vituperable nacionalismo en su nombre de pila: “Carlos Argentino”.⁴³

⁴³ En un sutil e indirecto homenaje a este personaje borgeano, Ernesto Sábato va a crear luego en su novela *Sobre héroes y tumbas* (que trata de los criollos viejos) una familia de inmigrantes italianos de la generación del Primer Centenario de

El último nivel simbólico del nombre de la calle donde se halla el refugio amoroso de Victoria Ocampo puede descubrirse en el hecho de que Juan de Garay (1528-1583), al fundar por segunda vez la ciudad, viene a ser en estos dos textos la quinta-esencia de esa ciudad de Santa María de los Buenos Aires. En definitiva, ninguno de ambos textos presentados, podría haber sido ubicado en otro lado, pues el sitio simboliza un núcleo particular que remite a los orígenes fundacionales. Tanto el lugar del adulterio en “La rama de Salzburgo” como el inefable encuentro con la fantasía de “El Aleph” de Borges terminan así emparentados. Victoria Ocampo y Beatriz Viterbo aparecen hermanadas (como contraccaras) gracias a la dimensión suprema del arte.

apellido D'Arcángelo (con tilde en la “a”, de modo a medias españolizado), que pone de nombre de pila a uno de sus hijos “Argentino”. En este pasaje Sábato viene a ejemplificar en qué medida existió en la Argentina un nacionalismo imitativo que no salía de la vieja clase criolla, sino de la ola de inmigración italiana, también solidaria con el porteñismo (italianizante) del tango, expresión cultural de una Buenos Aires ya alejada de los orígenes solo españoles de la Conquista (Sábato, 1961: 96).

SEGUNDA PARTE

Los excluidos

1. Chelsea *versus* Bloomsbury

Cuando Virginia Woolf hablaba de la rivalidad entre Bloomsbury y Mayfair, su paralelismo no tenía, en rigor, ninguna base real y más bien parecía una broma, porque no hubo ningún grupo artístico que corriera bajo el nombre de “Mayfair”, el barrio más elegante de Londres; y por eso esa salida no dejaba de ser algo así como una ironía sobre las características de la gente de Bloomsbury, no exenta de gracia. Entretanto, en cambio, la tangible y relevante enemistad de Bloomsbury se dirigía a un núcleo impreciso de personalidades asociadas con el barrio de Chelsea. La opinión general, por otra parte, tenía muy claro que esos dos barrios londinenses (Chelsea y Bloomsbury) producían figuras públicas de distinto calibre, algo que por la misma época sucedía también en Buenos Aires cuando se daba la oposición entre los elegantes escritores asociados con la calle “Florida” (sede de la revista literaria de las vanguardias *Martín Fierro*, 1924-1927) y aquellos vinculados con un realismo socialista que se

sentían atraídos por la causa de las clases bajas, que, por entonces, se radicaban en la calle “Boedo” y que miraban deslumbrados hacia la nueva Unión Soviética (Cella, 1998: 305-306). La oposición “Florida-Boedo” también era relativa, porque había “tránsfugas” que cruzaban las líneas de fronteras, de modo que la rivalidad no siempre era tan clara. Eso también sucedería en el campo literario inglés, pero, sin embargo, la persistencia de la denominación de “Bloomsbury” resistió los cambios; y hoy en día sigue siendo un concepto válido de adscripción que parece dejar estampados dentro del término los aires de una época, así también como las luchas por la preeminencia literaria. Y con respecto a la dicotomía “Florida-Boedo” y la relatividad de su oposición, no hay mejor pauta que el chiste salido de la pluma del humorista Arturo Cancela (1892-1954):

Se me ha dicho que la juventud literaria está dividida, como la República hasta la Reorganización, en dos bandos: el bando de la calle Boedo y el bando de la calle Florida. Yo propongo que ambos grupos se fusionen y continúen sus actividades bajo el rubro único de “Escuela de la calle Floredo” [Florida + Boedo]. Si mi idea se acepta, podríamos nombrar presidente a Manuel Gálvez (1882-1962) que vive en la calle Pueyrredón, equidistante de ambos grupos, y que además tendría la imparcialidad de no oír a ninguno de los componentes. Además, él mismo podría redactar el manifiesto “florelista”, con lo cual nadie lo leería y sus términos no obligarían, en consecuencia, a ninguno. (citado por Reichardt, 1989: 51-52)

Así, según el crítico alemán Dieter Reichardt, el pasaje es doblemente curioso, porque no solo habla de las inconsecuencias de ambos grupos enfrentados, sino que tira sus pullas contra el realismo que practicaba Gálvez y que aparece oscurecido por la fuerza de las plumas más jóvenes.

El crítico español Andreu Jaume, que prologa la traducción de las *Obras selectas* de Connolly entiende, por su parte, que Chelsea es el grupo que sustituye al de Bloomsbury y que le sucede en el tiempo (Jaume, 2009: 16). Si bien existió un ligero desfase entre los dos grupos (y es cierto que el de Bloomsbury es el núcleo germinal para pensar luego en una oposición con otros grupos “barriales”), creo que es importante entender aquí que el proceso conllevaba una cierta rivalidad en las poéticas respectivas, pues de ese modo se percibe mejor qué es lo que está en juego en un campo literario.

Efectivamente, según Connolly y sus compañeros literatos, la piedra de toque para saber si alguien se contaba entre los miembros de Chelsea era determinar que esa figura hubiera leído realmente la obra de Marcel Proust (1871-1922), pues un lector completo de su ciclo novelístico *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) podría articular su propia obra dentro de la estela de un renovado esteticismo (Lewis, 1997: 202). Que el grupo de Bloomsbury no hubiera tomado como su mentor a Proust sería una declaración de un programa poético vanguardista no basado en la nostalgia ni en el “snobismo” de ciertos sectores aristocráticos. Al mismo tiempo, ese programa de Bloomsbury, en mi opinión, también quiere romper con la tradición de la Belle Époque, que en Inglaterra iba asociada a la época victoriana, con la que era inexorable cortar.

El esteticismo al que se inclinaban los literatos residentes en Chelsea, barrio en el que había vivido también Oscar Wilde, estaba relacionado con un itinerario predeterminado que establecía que sus miembros siguieran claramente el camino desde la escuela de Eton a la Universidad de Oxford (especialmente en su Balliol College), para luego abrazar una carrera que los posicionaría entre los elegidos para ocupar altos puestos de la Nación.

Eton había sido fundada en 1440 como “public school” y se había convertido desde su sede en Windsor en un proveedor insoslayable para la Corona de talentosas personalidades británicas (Lewis, 1997: 49). Aldous Huxley, por ejemplo, había sido un caso típico de ese

recorrido. Cyril Connolly (1903-1974) había planeado también el mismo itinerario, de modo que a su paso resonaba ese tono de distinción que lo había equipado con una educación esmerada y muy bien dirigida para ubicarlo entre las personalidades destacadas inglesas. Entre sus coetáneos más importantes estaba alguien que iba a dar más tarde un sello especial a esas experiencias colegiadas. Me refiero a Evelyn Waugh (1903-1966). Habiendo nacido el mismo año que Cyril Connolly, Evelyn Waugh (cuyo nombre de pila es masculino, a pesar de su apariencia femenina) estuvo llamado a pasar revista a su época con su nostálgica novela sobre su época en Oxford titulada *Brideshead Revisited* (1945). Más tarde, en 1961 habría de publicar otra novela, menos conocida, que lleva el título de *Unconditional Surrender* (Capitulación incondicional), que trata, en cambio, de la guerra. Sin embargo, en ella su autor se toma el tiempo para parodiar la figura de Connolly a través de su personaje Everard Spruce. El éxito de la novela de Evelyn Waugh de 1945 para pintar una generación llevaría a los críticos a acuñar la fórmula de una “Brideshead Generation”. En realidad, al mismo tiempo esta novela puede ser estampada con el sello de “High Victorian camp” por los manierismos “retro” de clase alta que se vinculan con esa famosa trayectoria estetizante que suministraba el itinerario Eton-Oxford con su Balliol College como centro (Lewis, 1997: 101).

2. La sensibilidad *camp*

El Balliol College de Oxford en la época de Connolly no tenía solo a Evelyn Waugh entre sus miembros más relevantes, sino también a Anthony Powell (1905-2000), Harold Acton (1904-1994), George Orwell (1903-1950) y, especialmente, a Maurice Bowra (1898-1971), quien funcionaba como mentor en la inclinación hacia el helenismo y “el amor griego” (Jaume, 2009: 11). Hay que anotar que en las primeras décadas del siglo XX en los colegios ingleses de excelencia florecía

la conducta de atracción por el mismo sexo entre los varones que se inspiraban en el amor griego y apolíneo propagado por Walter Pater en el siglo anterior. Muchos de esos adoradores del “amor griego” caían, al mismo tiempo, en el desprecio de lo femenino como efecto del énfasis puesto, también durante la Antigüedad, en la belleza de los efebos. Ahora bien, dado que en Inglaterra se castigaba con penas de cárcel los casos de atracción por el mismo sexo llevados a tribunales (como en la época de Oscar Wilde) y cuya severidad duraría en los papeles por lo menos hasta la década del 60, declararse “sodomita” era sumamente peligroso. Con todo, en los intersticios del sistema, eso era posible para los estudiantes de las universidades de excelencia; y en el clima de Oxford tales inclinaciones eran vividas como un privilegio más de la posición social. Por ello Connolly pudo declarar sin tapujos lo siguiente:

As to women I came into the world with no natural inversion [Lewis: meaning in the jargon of the time, homosexual leanings] except a romantic conception of friendship but Eton and Oxford and the study of Greece have confirmed it and though women flatter me and make me feel a chap against my better judgement, apart from the vanity of coping with them I find the male form more beautiful, the male mind more true, and in the love of friends more good –a certain austerity of taste has made me always revolt from the curves of the feminine shape and the professionalism and the wiles of the daughters of Eve! (En cuanto a las mujeres: yo aterrqué en el mundo sin una inversión natural [Lewis: lo que significa en el lenguaje de la época, “inclinaciones homosexuales”], excepto por una concepción romántica de la amistad, pero Eton y Oxford y el estudio de Grecia vinieron a reforzarlo y, aunque las mujeres me adulan y me hacen sentir un muchacho contra todo mejor juicio, dejando de lado la vanidad de tener que

habérmelas con ellas, hallo que las formas masculinas son más bellas, la mente masculina más verdadera, y el amor entre amigos mejor: ¡una cierta austeridad del gusto me ha hecho reaccionar siempre en contra de las curvas del cuerpo femenino y del profesionalismo y las astucias de las hijas de Eva!; citado por Lewis, 1997: 106).

Lo interesante de estas declaraciones es que ellas no podían escandalizar al grupo rival de Bloomsbury, donde se cocinaba la misma predisposición a alternar la vida burguesa con una sexualidad disidente. Para Bloomsbury ello podía relacionarse, en cambio, más que con el mundo griego con una fina bohemia.⁴⁴ Los miembros de Bloomsbury no necesitaban remitirse al amor de los antiguos. Estaba claro que la androginia era una marca del modernismo y la bisexualidad su efecto más directo. Sin embargo, hay algo más que traen los antiguos estudiantes del Balliol College de Oxford; y esto es su propensión a la sensibilidad “camp”, una palabra que empieza su trayectoria literaria en esos círculos.

En realidad, la palabra “camp”, cuya etimología es incierta, parece haberse instalado en el habla de los individuos angloparlantes a fines del siglo XIX, pero ya a comienzos del XX fue registrada como “acciones y gestos que portan un énfasis exagerado”. Lo cierto es que como un tema caro a la literatura, ella entra recién en la novela de Christopher Isherwood de 1954 titulada *The World in the Evening* (El mundo en el crepúsculo), donde aparece relacionada con la necesidad de expresar algo serio, pero en un tono que será siempre gracioso.

⁴⁴ Desde el comienzo de la época victoriana, la vida bohemia expresaba un modo de conducta que combinaba la marginalidad con una filosofía de vida alegre y artística, donde no valían las mismas reglas del mundo social imperante. Eso se plasmó en la obra de Henri Murger (1822-1861) *Escenas de la vida bohemia* (1847-1849), gracias a la propia experiencia autobiográfica del autor en el submundo de París. En nuestra lectura la “bohemia” simboliza una cuña en el rígido andamiaje victoriano, que así denota sus fisuras.

so, a la vez que artificioso y elegante. Aunque Isherwood era desde mucho antes, junto con Auden, un adalid de las relaciones íntimas entre los atraídos por el mismo sexo y conocedor competente de lo que se cocinaba en esos círculos, el término “camp” no aparece ligado en su novela todavía tan claramente a esos grupos.

Bizarramente es Cyril Connolly el que nos dará otra pista cuando publique en la “London Magazine” en 1962 su relato titulado “Bond strikes Camp”, que habría podido traducirse como “Bond da la nota *camp*”. En realidad, este texto es una pequeña joya, cuya carga epocal la traducción española despreció al retitularlo “Bond cambia de chaqueta”⁴⁵

Pero hay algo más. Cuando Connolly parodia un género literario masculinizado y masculinizante como los relatos de espionaje, con alta dosis de adrenalina, lo está haciendo para llevar agua a otro molino. Hay que recordar aquí que en medio de la Guerra Fría se había producido un escándalo en los departamentos de espionaje. Efectivamente, dos diplomáticos ingleses desaparecieron de sus

⁴⁵ Connolly se permitió en este cuento reutilizar el famoso nombre del personaje de Ian Fleming, quien había cursado sus estudios secundarios en Eton poco después de él. La primera novela de Fleming en la serie con su espía antológico es *Casino Royale* de 1953. Fleming había tomado el nombre para su personaje copiando el de un famoso ornitólogo norteamericano, James Bond (1900-1989), quien en el momento de la publicación de la serie y de las películas que le siguieron estaba en plena actividad y tenía fama en la ornitología, una rama de la que ciencia que también interesaba a Fleming. Lo más interesante del asunto para nosotros es la explicación que Fleming dio a la mujer del ornitólogo por haber tomado ese nombre: “...this brief, unromantic, Anglo-Saxon and yet very masculine name was just what I needed, and so the second James Bond was born” (...este breve nombre, anglo-sajón y con todo muy masculino era justamente lo que yo necesitaba, y así nació el segundo James Bond). Que Fleming percibiera “lo masculino” que connotaba el nombre “Bond” es algo que, al parecer, también sedujo a Connolly. La palabra de origen germánico “bond” indica un instrumento que ata o una ligazón jurídica en un documento (en el sentido de “bono de deuda” o “banda”); en ese sentido el individuo angloparlante la sentirá connotada con una fuerza especial de “obligación” o “dependencia” que viene de la época feudal y para nuestro caso indicará también una sumisión en una jerarquía de poderes. Cuando el espía toma el parecido nombre de “Gerda Blond”, la resonancia que deja ese apellido ha cambiado completamente, porque connota lo “rubio” y, por lo tanto, también ha perdido su fuerza fálica y jerarquizada al remitir a un patrón de belleza, generalmente asociado con lo femenino. De “Bond” a “Blond” hay un mundo de por medio.

puestos gubernamentales el 25 de mayo de 1951. A partir de ese momento se descubrió una célula de cinco integrantes que se habían conocido durante su época de estudiantes de Cambridge, pues los “tránsfugas” aparecieron algunos años después dando conferencias en Moscú sobre sus actividades ilícitas. Se trataba de Donald Maclean (1913-1983) y Guy Burgess (1911-1963), quienes habían huido sigilosamente juntos cuando estaban a punto de ser detectados. El segundo de ellos llevaba una vida de relaciones sexuales intermasculinas que era conocida abiertamente. No es de extrañar que la opinión pública estuviera sedienta de más datos. A comienzos de la década del 50 justamente el género de las novelas de espionaje y sus filmaciones viven, entonces, su momento de gloria y mayor expansión. No es casualidad, pues, que otro ex-agente, Ian Fleming (1908-1964), vertiera todos sus conocimientos en lo literario y diera en la clave del éxito más fulminante. Durante la misma década del 50 Fleming se transformaría en vecino y amigo de Connolly (Lewis, 1997: 441), y cuando este le cuente sus intenciones de retomar las peripecias de James Bond en otro tono, Fleming lo va alentar en esa empresa (515). El producto de este aliento es “Bond strikes Camp”, que está entre lo más chispeante escrito por Connolly.

En definitiva, este protagonista de Connolly es un “Bond” que en una de sus misiones “peligrosas” debe travestirse de mujer, bajo el nombre de Gerda Blond, para pescar información de un supuesto agente ruso que ama las/los travestis. Aquí graciosamente se menciona también el caso de T. E. Lawrence (el defensor de causas perdidas), quien según el relato de Connolly, se habría dejado penetrar por lealtad a Inglaterra (sic) y, por lo tanto, “Gerda Blond” debería estar lista para semejantes percances. A partir de estas ironías picantes lo que surge del texto es la convicción narratológica de que lo que más importa en el travestismo es la cuestión de la ambigüedad andrógina; y, en este sentido, este texto da su propia interpretación del misterio que alberga la conducta travesti. Este Bond travestido debe conservar

el vello de su pecho, porque allí está, en definitiva, todo su atractivo y su anzuelo como ser mixto.

Este relato de Connolly, por otro lado, sostiene que la homofobia es un efecto del miedo masculino a los cruces de fronteras y que, en el fondo, no hay nada más fácil que sucumbir a los encantos del sexo, cualesquiera sean sus combinaciones. Lo que enfatiza, entonces, este texto tan bien tramado es la gracia ambigua de los juegos con los límites en el sistema-género. La sensibilidad *camp* surge en el relato en el modo en que se produce la “transmigración” del espía, icónicamente masculino, a una figura glamorosa de lo femenino, mediante un escrupuloso cambio de las señales del cuerpo: depilación, postizos, modo de andar con zapatos altos, etc. La “misión” en este caso se torna la más difícil de la carrera del famoso espía, pues debe hacer una actuación (*performance*) de género, opuesta a la que realiza cotidianamente. Este bizarro “James Bond”, contra toda expectativa, debe “actuar” un género que hasta ese momento había sido objeto de su deseo. El interrogante que surge aquí es más profundo de lo que parece, porque cuando el protagonista sale del antro de su cita engañosa, todavía travestido como Gerda Blond, el taxista la/lo corteja y “ella” no lo rechaza...

Por otro lado, justamente Guy Burgess, con sus inclinaciones totalmente públicas de disidencia sexual, no solo había sido estudiante en Cambridge, sino que había formado parte en algún momento del así llamado grupo selecto de “the Apostles”, que se transformaría con el tiempo en el germen para el círculo de Bloomsbury. Y, en ese sentido, el escándalo también salpicaba a todos los bandos, habiendo teñido, además, todo el acontecimiento político con la fulgurante marca de una sexualidad pecaminosa. Allí estaba, entonces, el material que va utilizar Connolly, dotando al texto literario de un aderezo que venía de una fina escucha de lo que sucedía en algunos círculos muy sofisticados. La solución de esa simbiosis fue dotar al texto de una nueva marca: la sensibilidad *camp*, que iba a poner en entredicho, de modo muy sutil, una tradición literaria heroica, mediante el sabio uso

de la parodia, aquí al servicio de una búsqueda no solo de la alusión a un sub-género literario, sino también dando un tratamiento diferente al tema del género sexual.

Como es sabido, fue Susan Sontag (1933-2004), quien en 1964 al escribir sus “Notes on Camp” produjo el paso más osado, descubriendo la manera en que los homosexuales, que poco después adoptarían la denominación de “gays” para eludir la denigración de tono médico de la etiqueta anterior, se sienten identificados con una manera de actuar afectada que bien puede llamarse “camp” como herederos *snobs* de la tradición del *dandy* del siglo XIX, pues según esta pensadora son: “una clase improvisada y auto-elegida, integrada por homosexuales fundamentalmente que se constituyen en aristócratas del gusto por decisión propia” (Sontag, 1964: 319). Para Susan Sontag, sin embargo, el proceso de cooptación de lo *camp* por parte de un sector de la sociedad no iría acompañado de un gesto político, sino que simplemente ello se produciría como una actitud ante las cosas que sería frívola, espontánea y sin ninguna otra repercusión social (1964: 305). Por mi parte, he objetado este enfoque, sosteniendo que esa cooptación podía parecer a-política en la década del 60, pero las cosas se han ido complicando y la actitud *camp* no siempre fue (y es) solo una frivolidad, porque, especialmente en sociedades donde la heterosexualidad normativa es el único patrón de medida, la mariconería puede ser también un gesto de resistencia política (Amícola, 2000a: 49 y ss.). Susan Sontag no quiso ver, a pesar de la inmensa capacidad de apertura que la caracterizaba, que el gesto *camp* era y es una alocada resistencia contra la homofobia (Amícola, 2008: 287).

Quizás la mejor patente de una actitud *camp* podemos encontrarla en las propias expresiones de Cyril Connolly en su vida cotidiana, pues hay noticias de que, burlándose de sus amigos, les había puesto motes tomados de los personajes femeninos de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, dado que para la década del 30, esta obra servía de medida de absolutamente todo, como se dijo antes. Así tal individuo pretenciosamente encumbrado era, en la lista mali-

ciosa de Connolly, “Odette”, y David Gascoyne-Cecil (1902-1986) era la “Duchesse de Guermantes” (Lewis, 1997: 109). Lo interesante de este listado (que re-posiciona) es en qué medida la re-denominación quita la fuerza fálica a los poderosos masculinos, transformándolos mediante el ridículo de la comparación con un universo burlesco del divismo femenino. No es de extrañar que el escritor argentino Manuel Puig (1931-1990) haya recurrido al mismo gesto *camp* cuando, según lo cuenta Guillermo Cabrera Infante, se burlaba de la hombría sobreactuada de los miembros (todos varones) del así llamado “boom” de la literatura latinoamericana comparándolos con las divas de Hollywood. Según esta lista maliciosa y politizada, Borges ocupaba para Puig el lugar que en Hollywood tenía Norma Shearer (“¡Oh, qué digna!”); Cortázar era Hedy Lamarr (“¡Tan helada y remota!”); Vargas Llosa (1936-) era Esther Williams (“¡Tan disciplinada!”); García Márquez (1927-2014) era Elizabeth Taylor (“¡Bella cara pero de cuerpo terrible!”); Sábato era Vivian Leigh (“¡Tan temperamental y enferma!”); y así siguiendo, sin dejar títere con cabeza (fálica). En su instante de *fair-play*, sin embargo, Manuel Puig había reservado la comparación para sí con Julie Christie (Cabrera Infante, 1990).⁴⁶

3. La rivalidad Oxford-Cambridge

En las primeras décadas del siglo XX, entonces, Oxford y Cambridge, aunque instituciones rivales, eran el semillero para la disidencia sexual masculina. Así como las mujeres eran escasas en las aulas, también era exótico el polo femenino en la consideración dominada por un mundo apolíneo y selecto que se alimentaba en la tradición clásica como de un pan cotidiano. Con todo, entre las dos universidades había algunas diferencias. Los estudiantes de Cambridge, sin em-

⁴⁶ Norma Shearer (1902-1983), Hedy Lamarr (1914-2000), Esther Williams (1921-2013), Elizabeth Taylor (1932-2011), Vivian Leigh (1913-1967) y Julie Christie (1940-).

bargo, acusaban a sus pares de Oxford de ser estetizantes y frívolos, cosa que hasta cierto punto era verdad (Lewis, 1997: 201).

Las fronteras, sin embargo, a veces también se borraban y, de hecho, hay algunas trayectorias vitales que muestran los cruces de esas trincheras, como, por ejemplo, lo presenta la biografía de Raymond Mortimer (1895-1980), quien después de haber estudiado en Oxford pasó a ser el más conspicuo amante del marido de Vita Sackville-West, Harold Nicolson (1886-1968). Harold Nicolson, por su parte, era un diplomático que estuvo destinado mucho tiempo en la Embajada de Inglaterra en Berlín y conoció de cerca los años locos berlineses de entreguerras. La bisexualidad estaba de moda entre las clases altas y entre los artistas y Harold Nicolson y su propia esposa hicieron gala de estas inclinaciones. Como ambos eran muy cercanos al círculo de Bloomsbury, en tanto Vita había tenido una relación íntima con Virginia Woolf, Mortimer aparecía uniendo sectores aparentemente enemistados entre sí.

Otro ejemplo de cruce de fronteras entre las dos universidades inglesas de élite se da en la figura de Desmond MacCarthy (1877-1952), quien habiendo estudiado en Cambridge, e inclusive formado parte allí del grupo selecto denominado “the Apostles”, ya mencionado antes, se convertiría en protector del joven Connolly, en el momento en que este muchacho de origen irlandés llega a conquistar literariamente Londres, después de su paso por Oxford (Lewis, 1997: 156). Este cruce de veredas es tanto más interesante, porque la hija de Desmond MacCarthy empezó a trabajar para The Hogarth Press, y el propio Connolly, en una etapa de sus vacilaciones sexuales, pasaba a buscarla a su trabajo para dar grandes paseos por el Richmond Park con ella (169).

De todos modos, haber estudiado en Oxford parecía la plataforma adecuada para los que buscaban el ascenso social, de tal modo que, según Connolly:

Realists like Kenneth Clark and Evelyn Waugh had quickly appreciated “how entirely the kind of life they liked depended on close cooperation with the governing classes”. (Realistas como Kenneth Clark [1903-1983] y Evelyn Waugh habían percibido rápidamente “en qué gran medida el género de vida que amaban, dependía de una intensa cooperación con las clases gobernantes”; Lewis, 1997: 285)

El propio Connolly, sin embargo, vacilaba en tomar ese camino. Y toda su vida estuvo determinada por esa falta de decisión, que lo llevó a transformarse en un hedonista y en un sibarita que juguetea con el arte, pero no hace jamás el esfuerzo supremo por entrar en el panteón más selecto; por lo menos, si se acepta la imagen que él mismo daba de sí.

Otro de los protectores de Connolly en sus primeros tiempos en el medio londinense fue Logan Pearsall Smith (1865-1946), quien había estudiado en Oxford, algunas décadas antes, y como frecuentaba al matrimonio Woolf, también es un ejemplo de cruce de fronteras entre Oxford y Cambridge, lo que era decir también entre Chelsea y Bloomsbury (Lewis, 1997: 148).

4. La hostilidad de Virginia Woolf

En 1927 Connolly había empezado a escribir reseñas bibliográficas. De allí en más su destino estuvo atado a esa rutina. Toda su personalidad se terminó de conformar en torno a esa tarea con la que se identificó plenamente. En gran medida, ese cometido le impidió realizar su propia obra novelesca, que quedó como un sueño siempre postergado y finalmente incumplido. Pero, por otra parte, esa convicción de estar haciendo lo mejor de su parte y hacerlo a conciencia no solo le creó enemistades en el medio literario, sino que determinó características propias que se hicieron carne en él. Así, por ejemplo,

Connolly, a pesar de haber cursado brillantes estudios literarios clásicos en Oxford, desconfiaba de la crítica literaria académica, que lo había forjado a él mismo. Ese tipo de desconfianza era corriente en algunos “popes” de la prensa escrita, como Edmund Wilson (1895-1972), quien ocupaba un puesto similar al de Connolly del otro lado del Atlántico. Ambos tenían una trayectoria parecida y muchas similitudes: los dos despreciaban, por ejemplo, la crítica literaria hecha en las universidades (Lewis, 1997: 159).⁴⁷

Ahora bien, viendo la situación desde el lado de la escritura literaria, una de las figuras más importantes del medio londinense que había desarrollado una inquina contra Connolly era, justamente Virginia Woolf; y su inquina se acrecentaría con el paso del tiempo a medida que las críticas periodísticas a su obra fueran más agrias, pues:

...during the last fifteen years of his life Connolly was to live in the same part of Sussex as Leonard Woolf, exchanging brief, rather formal notes about first editions of contemporary writers, Virginia Woolf had already taken an instant dislike to the young critic and all he stood for. “Think if I died, and left as only my friends, Logan and that little pimp of Connolly”, she wrote that same year to Vita Sackville-West. Nor was Connolly a fully committed admirer of her work... (...durante los últimos quince años de su vida Connolly habría de vivir en la misma zona de Sussex que Leonard Woolf, intercambiando misivas cortas

⁴⁷ Tal vez el público más corriente no tenga en cuenta, justamente, que la crítica literaria que se lleva a cabo en los periódicos y revistas de ese dominio es mordaz e incisiva y a veces destructiva. Por ello, los escritores tienen resquemor ante LA crítica y lo expresan a menudo, sin distinguir siempre muy exactamente a qué se están refiriendo, si a la prensa escrita o a lo que sucede en las universidades. El desprecio de Connolly y de Wilson ante los rivales universitarios tiene su fundamento, porque, aunque los objetos de estudio son los mismos, los intereses de cada esfera son diferentes. Los críticos periodísticos ven los textos afincados en el presente, mientras que los académicos consideran las obras literarias en genealogías con un pasado y también con un futuro, gracias a los casilleros que ha venido labrándose la tradición.

y más bien formales sobre primeras ediciones de escritores contemporáneos. Virginia Woolf había desarrollado un repentino disgusto hacia el joven crítico y hacia lo que él representaba; “Imagínate que muriera y dejara como únicos amigos a Logan y a ese rufiancillo de Connolly”, le escribía el mismo año [1932] a Vita Sackville-West. Tampoco era Connolly alguien que pudiera llamarse un admirador incondicional de su obra...; Lewis, 1997: 251).

Si rastreamos el origen de esta “incompatibilidad de caracteres”, veremos que la cosa venía de más atrás y era mutua, pues ya en 1928, cuando la escritora inglesa apenas había empezado a hacerse conocer, Connolly anotaba en su diario que Virginia Woolf era: “a female spider by whom I fear to be devoured” (una araña hembra por la que temo ser devorado; Lewis, 1997: 251).

Para nosotros, con todo, lo más interesante de este fuego graneado entre dos individuos del campo literario londinense en su época de esplendor sería descubrir cómo se había originado esa situación. Connolly desde el comienzo de su actividad como crítico periodístico venía dando la imagen de un talentoso escritor en ciernes, pero esto, a la larga, terminó siendo equiparado a una pose. Connolly era, entonces, un *poseur*, lo que implica en este caso claramente una impostura. Por otro lado, como el reseñista frecuentaba círculos distintos, se jactaba a sí mismo de ser un “híbrido” de bohemio y aristócrata. Lo más llamativo en Connolly, sin embargo, más que esa hibridez de un ser apto a todos los terrenos, lo que se destacaba en él era también esa manera de aprovechar las circunstancias para vivir del apoyo financiero de los demás, así como había aceptado el apoyo de los veteranos Logan Pearsall Smith y de Desmond MacCarthy, para llevar una vida rumbosa de ostras y champagne.

¿Qué es, desde el otro ángulo, lo que molestaba a Connolly en Virginia Woolf? En primer lugar, Connolly, como la mayoría de los varones de su generación, tenía ciertos prejuicios contra las mujeres

escritoras. Por este motivo, ella representaba todo lo que él inconscientemente vituperaba. En este sentido, es un baldón imperdonable, desde nuestro punto de vista, que hacia 1930 se burlara de una manera tan poco caballeresca de la carencia de estudios universitarios en la escritora, que fueron sustituidos por enseñanzas domésticas (justamente aquello que Virginia Woolf más lamentaba en *Un cuarto propio*); pero el otro golpe desleal de Connolly contra Virginia Woolf es que también se burla de que ella, por línea materna, fuera descendiente de Thackeray (1811-1863), un pasado al que, según Connolly, no le hacía ningún honor, pero que explicaría su arrogancia. Este es el párrafo de Connolly más sarcástico:

The flavour of contemporary English literature was Virginia Woolf. She combined imagination of the kind that has always been pre-eminently *the* English heritage, with the style which, as the daughter of Leslie Stephen –who has married the daughter of Thackeray– was essentially the best to be obtained by attention to the great tradition of the Victorian upper middle class. She was the prima ballerina assoluta who had graduated from the severe, temperate, well-read and whimsical academy of Faringford, Onslow Gardens and Cheyne Walk. To be beyond her was heresy, to be behind was the duller, second rank of orthodoxy –and not for the first time the country was never happier than when governed by a queen (El gusto de la literatura inglesa contemporánea lo dictaba Virginia Woolf. Ella combinaba una imaginación del tipo que ha estado siempre en el primer lugar en *la* tradición inglesa, con un estilo que, como hija de Leslie Stephen –que a su vez se había casado con la hija de Thackeray– era esencialmente lo mejor que se obtendría atendiendo a la gran herencia de la clase media alta de la época victoriana. Ella era la *prima ballerina assoluta*, que se había graduado en la

estricta, bien caldeada, muy lectora y errática academia de Faringford, Onslow Gardens y Cheyne Walk. Adelantarse a ella era una herejía, estar por detrás era pertenecer a la segunda y tonta fila de la ortodoxia; el país se sentía feliz a más no poder, y no por primera vez, de ser gobernado por una reina; citado por Lewis, 1997: 251-252).

Es evidente que Cyril Connolly había logrado con el tiempo un *status* sibilino dentro de las letras inglesas; también es palmario que se respetaban sus juicios, porque Connolly era capaz de herir igualmente a propios y extraños, justamente como Edmund Wilson lo hacía también por los mismos años en Estados Unidos. Ahora bien, dudamos de que sea verdad lo que Virginia Woolf apuntaba en sus diarios en 1938, pues ella allí sostenía que ser considerada una escritora de segunda línea se debía a las críticas de Connolly quien, con sus modos de reseñar superficial como si estuviera conversando en un *cocktail party*, lanzaba al aire sus juicios más malvados (citado por Lewis, 1997: 253, nota).

Es cierto también que Connolly había dicho en otra ocasión, ante todo el que lo quisiera oír, que Virginia Woolf no era realmente una novelista de fuste, porque parecía no tener ningún aprecio por los varones camaradas de oficio (Lewis, 1997: 251)

Lo gracioso de esta enemistad es que Virginia Woolf había encontrado un apodo para Connolly que tuvo amplia difusión en los círculos artísticos y que acertaba bastante bien en su caracterización. Borrando de un plumazo el cariñoso mote de “Squirrel” (Ardilla) que Connolly se había ganado en la época de Eton y Oxford por su energía, Virginia Woolf lo había motejado de “smarty-boots” (“sabelotodo”), cuando afirmó a fines de la década del 30: “I do not like that smarty-boots Connolly” (A mí no me gusta ese sabelotodo de Connolly; Lewis, 1997: 363).

Si Virginia Woolf había desarrollado este malestar frente a Connolly, podemos concluir que la personalidad del crítico exhibía el

característico sello ligeramente negativo de frivolidad que traían los estudiantes horneados por Oxford, y esto iba casi siempre coronado por cierto esteticismo a ultranza; pero, además, Connolly no simpatizaba con la experimentación literaria y, como se dijo antes, tampoco con la mayoría de las mujeres que pretendían presentarse como intelectuales o hacerse un lugar como escritoras en un mundo regido por los varones. Y estos dos últimos elementos eran algo que Virginia Woolf encontraba difícil de soportar y contra lo que estaba luchando a brazo partido desde el primer momento de su carrera.

Así sabemos que, hasta cierto punto, para Connolly “el arte experimental era tonto, infantil e incomprensible” (citado por Lewis, 1997: 223), lo que era bastante contradictorio para la época, sobre todo salido de la boca de un crítico literario londinense. Sin embargo, lo que parece todavía más increíble y como proveniente de la época de las cavernas tiene que ver con su postura contra las mujeres educadas y la manera en que ellas han accedido a su educación.

Este punto, naturalmente, está relacionado con la propia trayectoria estudiantil de Connolly, quien habiendo vivido segregado entre varones de la élite inglesa en su paso por Eton y Oxford, era incapaz todavía en la década del 30 de ver los cambios que se avecinaban en ese dominio del sistema-género. Por otro lado, se podría agregar que probablemente también estos prejuicios misóginos tengan que ver con el miedo ante las batallas campales del feminismo inglés por aquellos años. Esas luchas dentro de Inglaterra, que amenazaban un orden olímpico masculino, cuestionando sus propias bases de existencia, figuran a la cabeza de las brechas feministas en el mundo. No casualmente una de sus conductoras más visibilizadas era Virginia Woolf. Es por ello que, cuando las mujeres de ciertos círculos que Connolly frecuentaba ponderaban otra manera de actuar y de ser, él era capaz de argumentar que ellas:

...are exactly what one doesn't want, all their education does is deprive them of their own judgement and supply

them with a bigoted devotion to Bloomsbury's. (...son exactamente lo que uno no quiere, todo lo que hace la educación que han recibido es privarlas de su propio juicio y proveerlas con una beata devoción por las cosas de Bloomsbury; citado por Lewis, 1997: 183).

5. La tropiezos literarios de Connolly

La vida de Connolly no solo estuvo signada por los pasos súbitos de un lujo desmedido a momentos de gran precariedad económica, sino que una de sus características más significativas fue la auto-percepción de fracaso o, al menos, de un futuro prometedor que nunca llega. Y sus escritos dejaron clara constancia de este sentimiento (Conchez, 2018: 171).

Si Connolly, como tantos otros escritores, ansiaba escribir LA novela que lo lanzaría al panteón de grandes personalidades, sus comienzos como periodista en lugar de acercarlo a esa meta, lo alejaron, porque en rigor su vida de hedonista y su trabajo rutinario no eran el mejor pasaporte para la escritura intensiva y laboriosa que esa empresa suponía.

Sus comienzos escriturarios, separados de la actividad como reseñista, tampoco fueron auspiciosos. Dado a los grandes viajes de lugares exóticos, al final de la década del 20 tenía preparado un manuscrito salido de sus propias vivencias que habría de llevar el título de *A Partial Guide to the Balcans*. El destino de ese texto que se enmarcaba dentro del género de guía de viajes fue de lo más patético, pues consecutivamente lo rechazaron para su edición las casas Duckworth y Nonesuch Press, con las cuales Connolly tenía algunos contactos a partir de amigos comunes. Desgraciadamente el texto jamás llegó a la imprenta, pero lo que es peor es que el manuscrito (luego perdido) echó una luz negativa sobre su autor como creador de textos propios que han sido repetidamente rechazados. Bastantes años después, en

1935, Connolly tiene finalmente listo el manuscrito para una novela específica, cuya acción se desarrolla en un lugar inventado de Francia, y que él titula *The Rock Pool*. Este nuevo manuscrito vuelve a ser rechazado por la conocida casa editorial Faber and Faber, y luego por la dirigida por Cobden Sanderson; es decir, aquí nos encontramos frente al hecho de dos nuevos rechazos consecutivos. En ese momento parece haber habido algún comentario de que se podría editar, a pesar de la enemistad con Virginia Woolf, en The Hogarth Press, pero todo quedó en la nada. En verdad, independientemente de los valores literarios de Connolly, es evidente que durante la segunda parte de la década del 30 estaba cundiendo un gran temor entre las editoriales londinenses de que cualquier texto más o menos rupturista fuera censurado bajo el cargo de obscenidad, después de varios casos llevados a juicio. Por ello, la mayoría de las empresas editoriales no quería enfrentar los gastos de posibles multas. Es importante aquí acotar que reinaba todavía en Gran Bretaña en los tiempos de entreguerras una moral pública férreamente victoriana, aunque esta acusara fisuras. Es evidente que este frente pudoroso no quiere emprender la retirada; y la prensa escrita es la más directamente afectada por estas determinaciones. La solución que encuentran muchos escritores es obtener la posibilidad de emprender una edición en inglés fuera de Inglaterra. Esto es lo que le había sucedido ya a Joyce en 1922 con su *Ulysses*. Finalmente la única “novela” de Connolly (con derecho a llamarse tal) aparece en París en 1936 en la pequeña editorial The Obelisc Press. Las críticas que recibió ese texto en la prensa inglesa no fueron muy alentadoras; y uno podría preguntarse qué podía esperar el más sarcástico y malicioso de los críticos literarios londinenses, si no que sus pares respondieran con la misma moneda. Como quiera que sea, los libros futuros de Connolly van a ser híbridos genéricos, así como él mismo hacía gala de su hibridez (Lewis, 1997: 180 y ss.) y su futuro literario seguirá en duda, cosa que la posteridad no ha corregido.

A partir de los avatares para la edición de *The Rock Pool*, Connolly funda su autofiguración como “escritor fracasado”, algo que apare-

ce, como en el caso de los escritos de Dostoievski y Arlt, más como postura autorial que como verdad palmaria. Esto es, por lo menos, lo que sostiene la tesis doctoral de Eugenio Conchez para quien Connolly fue un exitoso “hombre de letras” que en la versión inglesa de profesión de humanismo de cuño renacentista se hizo merecedor de que se le dedicaran nada menos que tres biografías (Conchez, 2018: 123 y 171).

Así y todo, el texto más importante en toda su trayectoria sería el que se publicó en 1938, después de algunas peripecias, bajo el título de *Enemies of Promise*, al que ya nos hemos referido en la Introducción del presente estudio. Se trata en rigor de una síntesis del género autobiográfico, del ensayo y de la crítica literaria, que contiene, como ya vimos, las más lúcidas intervenciones de Connolly en el campo intelectual de su época. En esas apreciaciones, aunque a veces de modo sesgado o prejuicioso, sus afirmaciones proponían interesantes enfoques que iban a ser útiles para comprender la inserción de Virginia Woolf en la literatura inglesa, inclusive por encima de las propias convicciones de su autor.

Tal vez haya sido un buen agüero que el texto llevara una dedicatoria a su protector de Chelsea, Logan Pearsall Smith, porque en él Connolly había encontrado en su entrada en la contienda literaria un gran maestro y aliado. Como quiera que sea, no hay que olvidar que Connolly había sido siempre:

...a worldly aesthete for whom, in the last resort, the way things are written, the authorial tone of voice and use of language, are of more interest than what is being said (... un esteta mundano, para quien, en última instancia, el tono autorial de voz y el uso de la lengua eran de mayor interés que lo que se había dicho; Lewis, 1997: 304).

Y su mejor obra literaria, *Enemigos de la promesa*, hace honor a estas propias características de su escritura, así como poco después

las exhibiría en su condición de director de la revista literaria *Horizon* (cuyo nombre podía pensarse como programa desiderativo en medio de la tenebrosidad de un futuro que la guerra venía a endurecer).

6. *Horizon* (1940-1950)

Poco a poco, Connolly parece aceptar a las mujeres escritoras, aunque siempre sigue siendo hostil a la idea de que algunas tiendan a aparecer en público para ganar audiencias hacia nuevas causas. No es este su tipo de mujer ideal. Con todo, Connolly no tiene más remedio que comprender que la Segunda Guerra Mundial ha cambiado la faz social de su país. Entretanto Gran Bretaña ha dejado de ser el centro del mundo, un papel que había adquirido en el siglo XVIII y que con la Reina Victoria había llegado a su máximo esplendor. A partir de allí advino la decadencia del Imperio, y su lugar lo tomó Estados Unidos, provocando en el cambio un desfase geopolítico de enormes consecuencias. Es importante señalar que justamente en el año en que moría Virginia Woolf se produciría ese hecho geopolítico capital en el mundo que tuvo colosales dimensiones: cuando Estados Unidos entró en la guerra en 1941, el significado de París y Londres se empequeñeció y comenzó una nueva era en que Nueva York tuvo ahora la última palabra en todos los campos, y también en las renovaciones culturales. Por ello, se comprende por qué mientras Virginia Woolf se había mostrado sin interés alguno por saber algo de los vientos que dominaban en el arte de Estados Unidos; Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo hicieron el peregrinaje obligado a la nueva Meca que significaba Nueva York. Ellas dos ya están de este lado de la divisoria de aguas que la guerra produjo.

La revista que Connolly dirige durante toda la década del 40 está justamente a caballo de la ruptura del viejo orden. La Gran Bretaña que surge después de la contienda bélica tiene en común cada vez menos cosas con la época previa. Y ahora las mujeres también tienen

cada vez más la palabra. Ellas van a ir apareciendo a partir de los años 50 en compañía de sus camaradas varones, en mayor número, aunque la resistencia masculina no será tan fácil de vencer en todos los casos.

Según el crítico catalán Andreu Jaume la fundación y dirección de *Horizon* fue lo mejor que salió de las manos de Connolly (2009: 16); y es difícil no darle la razón, justamente por la calidad de lo conseguido en medio de la precariedad de las circunstancias que se vivían; como el bombardeo de Londres que comenzó en setiembre de 1941 y que hizo que la mayoría de las empresas buscaran sedes fuera de la capital. La guerra estaba a sus puertas, aunque la dirección de *Horizon* quisiera ignorarlo. En qué sentido esta revista está signada por la guerra, puede verse en el aplazamiento de su aparición que estaba planeada para los últimos meses de 1939. Finalmente el primer número aparece en enero de 1940. A partir de allí llevarla adelante significaba una gesta heroica, pues todo era padecimiento. Y aquí parece importante señalar una decisión de Connolly quien, contra la opinión de su co-editor Stephen Spender, y su mecenas, Peter Watson (1908-1956),⁴⁸ ordenó darle la espalda a la guerra y no referirse a ella en ninguna de las notas o artículos que aparecerían en *Horizon*. Esta decisión drástica le valió también muchas críticas a su Director, aunque con el tiempo fue menos absoluta. Sin embargo, el tema de en qué medida la política puede interferir en la creación literaria era un asunto que ya Connolly había tratado en su texto magno de 1938, expidiéndose contra los aires de época. En efecto, Connolly prefería más bien mantenerse al margen de los sucesos coyunturales más cercanos (Conchez, 2018: 95 y ss.). Es imaginable qué pensarían los existencialistas del otro lado del Canal de la Mancha ante estas decisiones de desviar la mirada de las coyunturas políticas. De este lado del At-

⁴⁸ Peter Watson, especialista en Historia del Arte y él mismo gran coleccionista, había trabado amistad en su itinerario de Eton a Oxford con Auden, Isherwood y Spender. Hacia 1950 depositó su interés en otro proyecto artístico y dejó de subvencionar *Horizon*, lo que motivó, en gran medida, su clausura.

lántico, entretanto, alguien como Victoria Ocampo no podía no estar de acuerdo con la intención de crear una burbuja cultural, aunque al fin y al cabo ella misma no respetara esos principios que decía enarbolar, tomando partido en determinadas situaciones.⁴⁹ Es evidente que *Horizon* era un buen ejemplo para la conducta (planeada pero no cumplida) de *Sur*. No es de extrañar así que exista correspondencia entre los dos directores de estas revistas, pues cuando Connolly publica su heterogéneo libro *The Unquiet Grave* (La tumba inquieta) en 1944, la editorial de Victoria Ocampo se pone en contacto con él para traducirlo.⁵⁰ Finalmente ese libro aparece traducido al castellano en 1949 como *La tumba sin sosiego* por Ricardo Baeza en la Editorial Sur, y Julio Cortázar hace la reseña de ese texto de Connolly en la revista *Sur* en 1950.

Esta determinación sobre los avatares bélicos signó desde el comienzo el perfil de la revista dirigida por Connolly, que se plasmó como órgano exclusivamente literario a partir de una concepción liberal de lo que debe ser la literatura, cuando las voces más autorizadas clamaban, sin embargo, por el compromiso de los escritores con su situación. Las consecuencias de esta característica, que ni siquiera Victoria Ocampo pudo llevar adelante sin tropiezos, fueron que muchos de los grandes nombres del momento estuvieran ausentes de *Horizon*. Ni Virginia Woolf colaboró en ella, lo que era más o menos esperable, pero tampoco estuvieron representados allí Bernard Shaw ni Forster (Lewis, 1997: 338 y ss.).

⁴⁹ Como muy bien lo analizan Nora Pasternac y Rosalie Sitman en dos estudios diferentes aparecidos casi juntos, Victoria Ocampo había tomado claro partido desde las páginas de su revista en las cuestiones del peronismo o de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, pero, en cambio, a pesar de defender la idea de la libertad de la cultura, no había dicho ni una palabra de otros hechos mundiales nefastos; como por ejemplo, el de la caza de brujas en la época del macarthismo en Estados Unidos (Sitman, 2003: 203).

⁵⁰ En el fondo de archivos de la biblioteca de la Universidad de Harvard se encuentra la carta que Connolly le envió a Victoria Ocampo en 1946 bajo el número 201 de los "Victoria Ocampo Papers" y que tiene que ver con este operativo.

Por otro lado, llama la atención que no apareciera en ningún momento en la revista la figura de Simone de Beauvoir. Y de ello deduzco el poco interés de Connolly por el feminismo en general, no solo por el que se cocinaba en Inglaterra. Si, como sabemos, Connolly se movió en el ámbito del Café de Flore inmediatamente después de la guerra para conocer lo que estaba sucediendo en su amada París, el perfil de Simone de Beauvoir, casi como única mujer entre sus camaradas varones en aquel ámbito, no pudo pasarle inadvertido, pero es evidente que la tarea de la escritora francesa en favor de un esclarecimiento del sistema-género no lo maravillaba.

En definitiva, si *Horizon* mantuvo un estupendo perfil en la presentación de la nueva poesía inglesa, no pasó lo mismo con la prosa. Lo que se dijo de ella era, entonces, que se caracterizaba por su eclecticismo y que era: “bland, belle-lettrist and lacking in conviction” (insípida, orientada solo a las letras y carente de programa; Lewis, 1997: 376).

Lo más interesante de la revista de Connolly fue, sin embargo, que su Director tuviera la intención de descubrir nuevos talentos y así pudo tener éxito al cooptar las figuras entonces desconocidas de Angus Wilson (1913-1991), Denton Welch (1915-1948) y Julian Maclaren-Ross (1912-1964); que se registran como los mejores descubrimientos de *Horizon*, en el terreno de la poesía. Por otro lado, en ella colaboraron también muchos autores ya coronados por la fama como Eliot, Auden, Edith Sitwell (1887-1964) y Osbert Sitwell (1892-1969), además de George Orwell compañero de Oxford, Henry Miller (1891-1980), y Mary McCarthy (1912-1989), esposa de Edmund Wilson.

Hay un dato más que me parece oportuno agregar y que pinta por entero la personalidad de su Director quien, en más de un sentido, mantuvo rígido el timón. Luego de publicar un relato ajeno con un personaje con atracción por su mismo sexo en uno de los primeros números, un lector escribió indignado contra esos temas, y Connolly le contestó a ese individuo que si él, como lector, se había ofendido por ese hecho, eso demostraba que la revista que estaban llevando

adelante no quería contar con ese tipo de perfil de lectorado, como el que encarnaba el indignado corresponsal (Lewis, 1997: 351).

Por último, me interesa señalar que cuando en 1950 Connolly decida clausurar su revista, afirmará que diez años eran suficientes para una revista (Lewis, 1997:428). Si bien, en esta ocasión, Connolly oculta que las dificultades económicas sobrevendrían inmediatamente en el caso de proseguir publicando la revista, pues el mecenas Peter Watson ha dejado la empresa, su afirmación no parece tan extemporánea. En gran medida, en mi opinión, una revista literaria es una flor pasajera cuya fuerza radicaría en la intensidad y no en la persistencia.

1. El auge existencialista

Como se dijo antes, Vicente Fatone publicó en Buenos Aires en el año 1948 una excelente aproximación al existencialismo de Sartre, que tiene la virtud de dar cuenta de la celeridad con que esa corriente filosófica penetró en el Río de la Plata. En su introducción al pensamiento de Sartre, Fatone puso el acento en la cualidad de este pensador francés para moverse en tantas aguas, pues, como es sabido, Sartre se trasladaba sin esfuerzo de la filosofía a la política y a la literatura, ya sea como ejercitación previa a sus reflexiones filosóficas, ya sea como experiencia posterior de prueba (Fatone, 1948: 11). Según este análisis, la vertiente literaria sería un artificio que le habría permitido a Sartre ir ensayando ideas; después el filósofo volcaría esas nuevas ideas en estudios argumentativos. Importa señalar, según Fatone, que debe resultar patente en sus escritos la oposición entre el ser y la existencia, entre la pasividad y el espíritu de lucha, entre el determinismo y la libertad, entre lo abstracto y lo concreto.

En estos segundos términos estaría la clave de lo que debe entenderse por existencialismo (Fatone, 1948: 22). Es un mérito del estudio de Fatone haber señalado también en qué medida el existencialismo se encontró con enormes resistencias dentro del dominio tradicional de la filosofía, como para que se lo definiera como “peligro social” (Fatone, 1948: 8).

Me interesa hacer hincapié, por otra parte, en que Albert Camus estuvo, por su lado, también entre los primeros admiradores de la obra filosófico-literaria de Sartre (Fatone, 1948: 13) y, por ello, causarán mayor asombro las posteriores disidencias entre los dos escritores. Camus no podía desconocer el acento puesto por Sartre y el grupo más afín de los existencialistas sobre la idea de la libre elección del individuo, o sobre la vida de las personas como una actuación con roles, así como sobre la enorme gravitación del cuerpo físico del ser humano en la cosmovisión de cada uno, pues cada uno y todos estos elementos son también vitales en la obra de Camus. No es de extrañar, entonces, que las obras de Camus y de Sartre tuvieran tantas afinidades, pues, en mi opinión, si hablamos de la serie literaria, sus novelas parten de un tronco común que tiene que ver con el mundo torturado que había sabido pintar Dostoievski. En este sentido hay que agregar que la fama del escritor ruso empieza a trascender las fronteras de su país en 1900, cuando también se difunden en el mundo los escritos de Nietzsche (1844-1900), cuyas premisas son solidarias con las de Dostoievski. Hacia 1930 tanto el escritor ruso, como el filósofo alemán han sentado sus reales en todas partes y su influencia es avasalladora. En el caso de la Argentina se da, como satélite singular, la caja de resonancia de esas ideas en la obra del escritor Roberto Arlt, a quien ya mencionamos. No sería demasiado descabellado apuntar que la rápida recepción del existencialismo en el Río de la Plata ha estado ligada al *humus* previo que Arlt y sus seguidores supieron producir. De ese modo entre el personaje de Remo Erdosain de Arlt (de *Los siete locos-Los lanzallamas*) y el de Horacio Oliveira (de *Rayuela*) de Julio Cortázar, hay en la literatura ligada

a la ciudad de Buenos Aires treinta años de continuidad bajo una égida que fue primero un existencialismo dostoiévskiano y luego un existencialismo más claramente expresado según los ejemplos de la novela francesa de entreguerras.

Por ello me interesa ilustrar estas ideas con un pasaje publicado en la Argentina en 1931, en el que se describen los sentimientos de Erdosain para mostrar cuál era el *humus* al que me refería. Se trata del fragmento en el que el protagonista comete lo que hoy llamaríamos un “feminicidio” y que en aquella época pasaba como un episodio muy secundario dentro de una novela de gran fuerza política:

Comprendióse más huérfano que nunca en la terrible soledad de la casa de todos y cerró los ojos con piedad por sí mismo. La vida se le escapaba por los dedos, como la electricidad por las puntas. En este desangramiento, Remo renunció a todo. En él apareció la aceptación de una muerte construida ya con la vida más espantosa que el verídico morir físico [...] Erdosain, precipitándose en el movimiento, hundió el cañón de la pistola en el blando cuévano de la oreja, al tiempo que apretaba el gatillo. El estampido lo hizo desfallecer. El cuerpo de la jovencita se dilató bajo sus miembros con la violencia de un arco de acero. Durante varios minutos, Erdosain permaneció inmóvil, estirado oblicuamente sobre ella, la carga del cuerpo, soportada por un brazo (Arlt, 2000: 584-585).

Es sabido que Arlt, gran lector de Dostoiévski, se entusiasmó ante los destellos del expresionismo alemán (Renaud, 2000: 706), a través del cine, que a su vez estaba transformándose en un arte inspirado en el psicologismo salido del novelista ruso.⁵¹ En la década del 20 Dos-

⁵¹ Yo mismo había esbozado esta genealogía antes, aunque muy indirectamente, al elegir para la primera edición de mi investigación un fotograma de 1919 de la película expresionista de Robert Wiene (1873-1938) *El gabinete del Doctor Caligari* (Amícola,

toievski circulaba como autor de culto en la República de Weimar y, por lo tanto, en el expresionismo filmico puede verse cómo Roberto Arlt aprendió a pintar un clima que se repetiría poco después en los novelistas franceses como gran novedad. Si en Dostoievski el artificio del detalle de la escuela realista se va convirtiendo cada vez más a medida que pasa el tiempo en un arte sutil de introspección en el personaje y de alegoría filosófica sobre los problemas del mundo (Kantor, 1983: 26), Arlt y los franceses siguen esas mismas huellas transformando al realismo del siglo XIX en un sistema simbólico, en el que las descripciones y los objetos pesan y son inventariados de otro modo de lo que exigía la ciencia y el positivismo decimonónicos. Los crímenes de las novelas de Dostoievski y de Arlt no transforman esos textos, sin más, en obras de intriga policial. Alrededor del hecho del crimen casi siempre “gratuito” hay que reconstruir un sistema social y psicológico. Y esta es una tarea que le compete al lector. Ahora bien, tanto en las novelas venideras de Sartre y de Camus (así también como en las anteriores de Roberto Arlt), existe una negativa a plegarse al así llamado “realismo socialista” que habría de sancionarse en 1934 en el Congreso de Escritores Soviéticos de Moscú bajo la presidencia de Máximo Gorki (1896-1936) y la acción directa de la mano derecha de Stalin (1878-1953), Andréi Zhdánov (1896-1948). En estas novelas proto-existencialistas o existencialistas no hay héroes populares ni un clima de euforia por los tiempos venideros; sino, más bien, todo lo contrario. En ellas se enseorea una angustia existencial que también es la marca de la época y que Freud supo denominar “el malestar en la cultura”.

Después del éxito de la novela de Sartre *La nausée* de 1938, el público francés respondió también positivamente y con el mismo entusiasmo en 1942 a la obra de Albert Camus, titulada *L'étranger* (“El extranjero”; pero también traducible como “El extraño”), cuyo pasaje

1984) y también al vincular a Arlt con el expresionismo literario (Amícola, 1984: 25, n. 46).

clave es el duelo entre el personaje de Meursault (tan extraño como Erdosain) y el muchacho árabe, que se cuenta así:

La mer a charrié un soufflé épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris (que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parut. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur (El mar había traído un soplo espeso y ardiente. Pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar pasar una lluvia de fuego. Todo mi ser se tensó y con la mano crispada alcancé el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de la montura y fue entonces, bajo el ruido a la vez seco y ensordecedor cuando todo comenzó. Me sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa en la que había sido feliz. Entonces, tiré cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que las balas penetraban sin parecerlo. Y estos fueron los cuatro golpes breves que yo estaba golpeando en la puerta de la desdicha; Camus, 1942: 95).

Es importante enfatizar el motivo de la “náusea”, pues esta reacción física recorre toda la literatura existencialista como símbolo y síntoma; un motivo que tiene la particularidad de ser una genial simbiosis entre los planos social y corporal. Así, el cuerpo (angustiado o con un malestar inexplicable físicamente) entra en la literatura al

mismo tiempo de la mano de las obras literarias de Camus y de Sartre, por un lado, y de los ensayos y novelas de Simone de Beauvoir, por otro.

En los textos de Simone de Beauvoir, sin embargo, habrá un plus de sentido, que se deberá a su paulatina concientización de las injusticias de género. Pero la angustia (y la náusea) sucede en la conciencia de un hombre (o de una mujer) sin cualidades extraordinarias; se trata, en rigor, de protagonistas que han perdido todo rango de heroísmo, llegando inclusive al ridículo por la banalidad de sus actos. Esos personajes literarios se habían llamado primero Raskolnikov o Dmitri Karamazov o Erdosain, y, luego, Roquentin, Meursault, Horacio Oliveira... También es importante apuntar que, refiriéndonos a los dos fragmentos citados en particular en este estudio, tanto el asesinato llevado a cabo por Erdosain como el de Meursault tienen como base una discriminación de género (feminicidio) o social (los árabes desde la mirada de los colonizadores franceses), y ellos son “actos gratuitos” solo si se prescinde de rastrear los móviles más profundos de las conciencias individuales. En la legislación argelina establecida por los “colonos” franceses, que eran el 10% de la población total, los “árabes” recibían un trato discriminatorio que los relegaba a ciudadanos de segunda clase. Esta situación se prolongó desde 1830 hasta 1962, fecha de la liberación de Argelia que Camus ya no pudo presenciar. La actuación y la obra del escritor francés se desarrollan, por lo tanto, en los calientes años previos a la etapa de descolonización.

Albert Camus (1913-1960) habría de hacerse acreedor en 1957 del Premio Nobel. Antes de la obtención de ese premio, en 1951 había publicado el ensayo más controvertido salido de su pluma: *L'homme révolté*. Ese texto, muy mal recibido por la intelectualidad de izquierda francesa, pondría a su autor en una situación incómoda con respecto a la relación con su antiguo amigo Sartre. Como la polémica a propósito de la publicación de *El hombre rebelde* fue realizada en 1952 en la pantalla pública que brindaba *Les Temps Modernes*, esta disputa alcanzó una enorme difusión, como puede observarse en

los ecos que alcanzaron hasta a la revista argentina *Contorno* (Katra, 1988: 32). El disparador para el enfrentamiento entre Sartre y Camus fue una reseña sobre el ensayo de Camus, firmada por Francis Jeanson (1922-2009). La crítica lapidaria de Jeanson impugnaba el existencialismo de Camus, al negarle una verdadera preocupación por los datos históricos, que los marxistas consideraban insoslayables.⁵²

En 1947, es decir, justo cuando Simone de Beauvoir, se hallaba iniciando sus investigaciones sobre la condición femenina bajo el techo de la Biblioteca Nacional de París, Camus iba a publicar su texto más difundido (*La peste*), que de manera cada vez más simbólica, dentro de un naturalismo descriptivo peculiar narra los acontecimientos de cuarentena de una ciudad argelina, donde la cultura francesa aparece encapsulada y desprendida de la realidad africana.

Es llamativo, a mi juicio, justamente que en *La peste* todos los nombres de los personajes sean franceses y que la población africana aparezca como al pasar bajo la denominación de “los árabes”, algo que ya se había percibido en *L'étranger*. Sin embargo, para reforzar la idea del colonialismo como cápsula cultural se dice en la novela que en Orán se bebía mucho vino en la época de la peste (Camus, 1947: 78), algo que naturalmente no consumían los nativos árabes, a quienes no solo no se les da un nombre, sino a los que además se les niega el derecho a la palabra. Así con el tratamiento de una epidemia en la ciudad argelina hacia los años 30-40 el texto se las ingenia para ignorar cuestiones históricas y sociales. En *La peste* se menciona el caso criminal del individuo que mata en la playa a un árabe (alusión a la novela anterior de Camus), pero no hay ni una sola palabra sobre la guerra mundial, que se libró también en las costas africanas poco antes de la aparición de la novela. Esta situación de silencio de un hecho histórico de manifiesta importancia podría indicar que la datación de los sucesos novelescos debería colocarse antes de dicha

52 Fue sintomático que en la Argentina la revista *Contorno* tomara partido por los sartreanos, mientras que *Sur* respaldaba ampliamente a Camus en contra de la postura de *Les Temps Modernes*.

guerra, es decir en la década del 30, o que, en cambio, al narrador no le importa dar una precisión que ancle los hechos narrados a un tiempo particular. Sea como fuere, es evidente que hay un intento de pasar por alto la situación bélica.

Es interesante notar que si la novela en cuestión hubiera sido un texto de 1880, estaríamos en todo el derecho de adscribirlo al naturalismo literario. Como, sin embargo, la novela pertenece al acervo del siglo XX ese supuesto naturalismo se nos torna una manifestación del fantástico moderno. En la tercera o cuarta década del siglo XX ninguna ciudad colonial del Norte africano podía tornarse un lugar cerrado al mundo como la Orán que describe Camus. Además la narración de una epidemia de tal calibre era algo que, Pasteur (1822-1895) de por medio y con la utilización generalizada de la penicilina desde 1945, implicaba un deseo de negar los adelantos de los siglos XIX y XX en medicina y darles la espalda a los cambios históricos que estaban golpeando a la puerta del mundo de posguerra. Esto significaba colocarse en un ambiente de alguna manera arcaico. ¿Qué sucede con este encapsulamiento aquí como principio constructivo en versión de “ratonera” al estilo de las de Agatha Christie (1890-1976), que en las obras de la autora inglesa tenía otras intenciones? Ello está subrayando, a mi juicio, la decisión autorial de pintarnos una situación al margen de los tiempos.

Después de siete décadas y con la descolonización del mundo que advino luego, el lector actual podría ver, en cambio, la propia situación del colonialismo francés que se vivía en Argelia como *ghetto* elitista dentro de una sociedad bárbara desde la óptica de los invasores.

Como gran ironía de la historia, la ciudad de Leningrado había vivido justamente entre 1941 y 1944, durante exactamente 872 días una situación similar de encapsulamiento y de muerte por causa del sitio en que la mantuvieron las tropas nazis. Allí también los cadáveres eran legión y el hambre y la miseria se entronizaban en el curso de la vida cotidiana, pero el enemigo estaba más claro y no se trataba de combatir infecciones con drogas salvadoras. La situación de he-

roísmo de los que se quedaban era más prominente (dado que había también la posibilidad de escapar por los mares congelados), porque se luchaba en especial por la supervivencia en las peores condiciones posibles del hambre y del frío. La resistencia era claramente una lucha contra la barbarie nazi y en pro del mantenimiento de una cultura. Pero este ejemplo no le interesaba a Camus, aunque tenía que haberlo conocido con relatos de primera mano.

En el caso de la novela de Camus la cuestión de la a-historicidad podría hacer sistema con la crítica de Jeanson y luego de Sartre contra el ensayo *L'homme révolté*. Así, aunque *La peste* sea una obra salida de la fantasía creativa de su autor, ella puede darnos algunas pistas acerca de su ubicación dentro de un existencialismo que Camus está reclamando como derecho de co-fundador. *La peste* abre el capítulo, en realidad, a la búsqueda de a-historicidad en todo el programa de escritura de este autor. Pero, ¿se podía expresar su profesión de existencialista y, al mismo tiempo, desdeñar la historia?

2. La polémica de los años 50

La respuesta de Camus a la reseña de Jeanson hace hincapié en que el reseñista ha pasado por alto las características principales del ensayo sobre la rebelión humana, o sea, principalmente: 1. la definición de un límite que el movimiento mismo de rebeldía ha hecho surgir, 2. la crítica al nihilismo post-hegeliano y la profecía marxista, 3. el análisis de las contradicciones dialécticas ante la finalidad de la historia, y 4. la crítica a la noción de culpabilidad objetiva. Para Camus, sus críticos están convirtiendo la Historia en un absoluto y él querría venir a relativizar esta variable cultural. En esta aseveración, tal vez la cuestión más importante de su proyecto, Camus parece abrazar la perspectiva de Nietzsche para darles la espalda a las consideraciones de Marx (1818-1883). Y no hay nada grave en profesar una genealogía diferente. Sin embargo, en plena posguerra cuando las izquierdas

europeas se sentían muy fuertes por el papel jugado por sus pares en plena contienda, este desprecio por la Historia aparecía como blasfemo, dado el papel que ella ocupa en el planteo de Marx y Engels. El otro aspecto subyacente tiene que ver con la vuelta de tuerca del terrorismo de Estado que ha puesto en marcha el estalinismo. Stalin, quien habría de morir al año siguiente de la polémica más importante mantenida en las páginas de *Les Temps Modernes*, está ocupando todo el espacio de la contienda de los grupos antagónicos en el mundo entero, porque en ese momento resultaba claro que muchos comunistas habían hecho ojos ciegos al totalitarismo estalinista, con tal de ganar otras batallas. Esto es lo que también lateralmente Camus aprovecha para echarles en cara, tanto al viejo militante Jeanson como a Sartre. Ahora bien, Sartre posee una plataforma de pensamiento filosófico superior a la de su “guardaespalda” Jeanson y a la de su viejo amigo Camus. El filósofo máximo del existencialismo no tiembla ni un segundo en llamar a las cosas por su nombre; para Sartre la carta de Camus habría estado originada en el Quai des Orfèvres. Para los inexpertos en la topografía parisina, digamos que la mención del Quai des Orfèvres es algo críptico que se aclara, si sabemos que esa es la sede de la Central de Policía de Francia. Con ello Sartre le achaca a la carta pública de Camus un rango de interrogatorio policial basado, para peor, en un universo de valores intangibles, algo que el principio de ambigüedad que sirve de sostén al existencialismo encuentra como un anacronismo.

En el estupendo texto de Sartre contra Camus, su autor le da efectivamente al viejo amigo una lección filosófica de la nueva doctrina de la mano de Epicuro (341 a.d.C.-270 a.d.C.) y de su materialismo, definiendo los contornos de la libertad y la condición de inexorabilidad que tiene en el ser humano la cuestión de elección. Dicho en palabras sartreanas: estamos condenados a elegir. Así, en definitiva, nuestra libertad de hoy, solo es la libre elección de luchar para ser más adelante “libres”. Y esa sería la paradoja de nuestra condición histórica. Para Sartre, después de la guerra la tarea que se le abría a la in-

telectualidad francesa (de la que Camus era parte importante) habría consistido en hacer frente a lo nuevo, no en elegir un estado de cosas anterior para retrotraerse en un supuesto paraíso intocado por los acontecimientos bélicos. Gracias a la lectura de otro texto de Camus titulado *Carta a un amigo alemán*, Sartre da en el meollo de aquello que aquejaba a Camus. En efecto, en ese texto autobiográfico Camus había escrito teniendo en su mira a los alemanes (que habían iniciado la guerra): "...hace años que ustedes tratan de hacerme entrar en la Historia". A partir de esta frase, que Sartre encuentra clave, se detecta en el pensamiento de Camus su deseo de hallarse fuera de lo histórico como medio de salvar su propio pellejo. Es indudable, entonces, que ni *L'étranger* ni *La peste* podían haber tenido como tema de fondo la Segunda Guerra Mundial, de la que Camus quería estar completamente ajeno. Esto no es solo un craso individualismo a ultranza, sino, al mismo tiempo, una tremenda ceguera frente a los cambios que se avecinaban y de los cuales la guerra había señalado una divisoria de aguas. Y aquí es donde surge la idea de base sartreana: ¿en qué medida Camus es capaz de sellar un compromiso con su tiempo histórico? Camus se niega a ser un escritor "comprometido" como lo postula Sartre.⁵³ Sartre termina su respuesta a Camus, diciendo que la revista permanecería abierta para publicar una nueva reflexión de Camus, pero que Sartre de por sí ya no volvería a contestarla. Con esto quedará cerrado el circuito de polémicas. De manera elegante, Camus ha recibido la notificación de que a partir de allí en adelante él será, más bien, el excluido de *Les Temps Modernes*.

Años antes de esta triste polémica, Camus y Sartre habían construido un puente mutuo de comprensión que podría caratularse como de "humanismo" (nacido al calor de la perspectiva del enemigo común nazi); ese puente se desmorona, sin embargo, justamente en 1952, cuando Camus discute la militancia en la que están empeñados los miembros de *Les Temps Modernes*. Aquel humanismo

⁵³ No debe extrañarnos, pues, que Camus haya sido el primero que se indignara ante el proyecto que, según él, ponía en jaque a los varones en *El segundo sexo*.

progresista implicaba, al mismo tiempo, no permanecer ciegos ante cualquier situación política negativa. Ahora bien, cuando los mandatos directos o indirectos salidos de la Unión Soviética se hacen más acuciantes, los campos se fracturan. En rigor, lo que está en juego más allá de la idea del compromiso sartreano, es el individualismo a ultranza de Camus, que también está presente en su quehacer novelesco. Si, por una parte, Camus y Sartre rechazan la ramplonería del realismo socialista forjado en Moscú, mostrando en cambio en sus textos personajes aquejados por un malestar inexplicable y angustiante tan lejano a las fórmulas triunfalistas recetadas por los soviéticos, y más parecidos a las figuras “impresentables” (pero sumamente profundas) de Dostoievski y Kafka, los caminos artísticos entre los dos escritores se bifurcan en algún momento a pesar de las coincidencias de la juventud. Todavía en 1947, Sartre podía aceptar la formulación del narrador de *La peste* cuando este expresaba que:

... le narrateur sait parfaitement combien il est regrettable de ne pouvoir rien rapporter ici qui soit vraiment spectaculaire, comme par exemple quelque héros réconfortant ou quelque action éclatante, paréils à ceux qu'on trouve dans les vieux récits (...el narrador sabe perfectamente cuán penoso es no poder informar aquí sobre algo verdaderamente espectacular, como por ejemplo, cualquier héroe reconfortante o cualquier acción deslumbrante, parecidos a esos que se encuentran en los relatos antiguos; Camus 1947: 165).

En cambio, el filósofo del existencialismo francés no podía aceptar la negativa de Camus a salir a la palestra de la vida pública, escudándose en valores eternos que había que defender solamente pertrechado en su propia casa. La cuestión del compromiso sartreano se evidencia de modo claro en el asunto del Premio Nobel, pues mientras Camus lo acepta con toda tranquilidad en 1957, Sartre lo rechaza

públicamente en 1964, aquejado por la consideración de vergüenza por lo mal que los suecos puedan haber leído en su obra la cuestión del compromiso. Entremedio se había producido la guerra por la liberación de Argelia, en la que Sartre había jugado un papel bien destacado en favor de la “rebeldía”. Como Camus había muerto trágicamente en un accidente en 1960 no podemos saber cuál habría sido su posición ante los nuevos sucesos argelinos ni de qué lado habría jugado su partida. Ahora bien, como escritor de la medida liberal es probable que Camus allí también se hubiera encontrado del otro lado de la barricada de Sartre. Aquí es interesante agregar la impresión de Cyril Connolly al respecto, quien a la muerte de Camus escribía una nota necrológica laudatoria, pero no dejaba de imaginarse lo que hubiera pasado después en la trayectoria del escritor franco-argelino. Según Connolly, Camus pensaba en la unión de Argelia bajo un gobierno federal al estilo de Suiza. Ahora bien, Connolly, a pesar de toda su admiración por ese escritor, no puede dejar de señalar que Camus durante los últimos años de su vida había callado meticulosamente la crueldad de las torturas a las que se sometía a la población árabe bajo la administración colonial francesa (Connolly, 1961: 770). Es, por ello, más irónico que Camus reprochara a Sartre, implícitamente, su silencio ante los crímenes de Stalin en la Unión Soviética, cuando él mismo tampoco había denunciado los del ala colonial francesa, que había tenido delante de las narices y no en un lejano confin.⁵⁴

Para Camus el “revolté” es el anticipo del “revolucionario”, cuya empresa consistirá en causar el mal con vistas a un bien futuro... Como en francés la palabra original “revolté” tiene la misma raíz que “revolution” le resulta fácil a su autor hacer la deriva etimológica; mientras que en castellano no resulta tan clara la relación “rebelde” y “revolucionario”, que son de raíces diferentes. Como quiera que sea,

⁵⁴ Es comprensible que Camus haya obtenido a la larga el apoyo de un camarada de las letras como Mario Vargas Llosa (1936-), quien hizo una trayectoria parecida desde un izquierdismo juvenil hasta las posiciones más individualistas y conservadoras de su madurez.

en esta etimología forzada se percibe la falta de sistema de la argumentación de Camus. Es evidente que la bibliografía principal de Camus ha sido la novela de Dostoievski *Los demonios* (Бесы; 1873), nacida al calor del escándalo de la circulación en Rusia del panfleto llamado *Catecismo de un revolucionario* (1869) del anarquista Serguéi Necháev (1847-1882) y de los crímenes que este planeó. Camus hace así un paneo de los rebeldes famosos; pero en esa bolsa entran tanto Espartaco (113 a.d.C.- 72 a.d.C.), como luego el Marqués de Sade (1740-1814), Rimbaud (1854-1891) y Hitler (1889-1945) o Stalin. En definitiva, con el “revolté” de Camus se quiere enfocar al “disconforme con el sistema”. Si se hila fino, se podría comprobar que no todos los rebeldes mentados han sido revolucionarios o, al menos, hay en el uso de la palabra “revolucionario” cierta imprecisión que no contribuye a la claridad expositiva del texto.

En definitiva, la vocación histórica de Camus es también muy débil en este libro, pues se deja en el tintero nada menos que a Napoleón, que para la perspectiva francesa no podía quedar ausente. ¿Por qué no figura Napoleón Bonaparte (1769-1821) en esa caprichosa lista, cuando entre los “revoltés” se incluye a Hitler y Stalin, y, en cambio, entre los franceses se coloca a dos figuras literarias? ¿Es acaso aquí evidente la intención de no tocar entre las glorias francesas donde más duele? Lo menos que puede decirse de esto es que Camus procede con un operativo propio del avestruz.

Volvamos a sus novelas. En *La peste*, que parece la cantera de trabajo para el ensayo de 1951, el personaje de Cottard es quien tiene una deuda pendiente con la justicia y al renovarse el estado de derecho en Orán luego de la epidemia, este personaje resentido empieza a disparar a mansalva contra sus congéneres. El móvil de este acto sería en la economía novelesca una “rebeldía”, la caratulación para un motivo que aparece con una gran carga peyorativa. Que la agitación social sea, sin más, desprestigiada por la pluma de Camus era algo que los miembros de *Les Temps Modernes* no iban a aceptar tan fácilmente. Cottard es el símbolo de una actuación de rebeldía contra

la sociedad, cuando el personaje actúa de modo insensato y gratuito. ¿Es cada rebeldía humana algo de ese calibre? Camus no podía saber en ese momento que justamente a comienzos de 1952 el “rebelde” más paradigmático del siglo XX, Ernesto Guevara (1928-1967), conocido luego en el Caribe como “el Che” (en el sentido de “el Argentino”), había culminado su viaje en motocicleta por América del Sur, después de casi un año de su periplo, y que ese viaje antológico sería el elemento de su concientización para la rebeldía. Solo nosotros podemos tener conciencia de que el mejor contra-ejemplo de lo que estaba sosteniendo Camus en su ensayo se producía en el mismo momento de su formulación escrita. Guevara iba a dar origen a un mito contrario, no el rebelde demoníaco que ocupó a Camus, sino el del rebelde y mártir, como un nuevo Prometeo moderno. Desde esta concepción conservadora, el Che Guevara sería tan condenable en tanto rebelde, como los fanatizados que atacaron las Torres Gemelas de Nueva York en el 2001.

Como Dostoievski-persona, después de su conato revolucionario juvenil y de su pasaje a las huestes reaccionarias en su madurez, Albert Camus termina condenando cualquier levantamiento que se erija como un principio de justicia (Camus, 1951: 62). Y si esto no carece de lógica, es evidente que en ese texto junto con el anarquismo más ciego, se condenan también no solo las empresas totalitarias de Stalin y de Hitler (lo que es admisible), sino también cualquier intento liberador, porque en la perspectiva del ensayo cualquier rebeldía significará el sacrificio de vidas humanas que deben considerarse sagradas. En este sentido, Camus es un liberal de la misma clase que muchos de los antibelicistas de la Primera Guerra Mundial, y, por ello, se comprende la adhesión que podía suscitar en personalidades como Victoria Ocampo. Pero para Camus no hay términos medios, pues “La rebelión vuelve a desembocar en la justificación del crimen” (1951: 63). Es sintomático que Camus haya tenido como trampolín para su ensayo la postura conservadora de Dostoievski en lugar de toda la línea del romanticismo ruso que lo precedió, cuando poe-

tas como Mijaíl Lérmontov (1814-1841) habían cantado byronianamente la postura del “rebelde” (мятежный) con tonos positivos; e inclusive un rival también conservador de Dostoievski como Iván Turguéniev (1818-1883) les había dado a los protagonistas nihilistas, disconformes y revolucionarios de sus novelas rasgos admirables como el altruismo, la honestidad y la sinceridad. Esta decisión imparcial de Turguéniev coincidía plenamente con la observación de los hechos cotidianos como correspondía a un autor afiliado al realismo literario más consecuente, capaz de pintar aquello discordante para su postura con colores objetivos.

Es interesante pensar, por otro lado, por qué Camus, cuya selección de ejemplos es muy subjetiva, se interna en la discusión de la Revolución Francesa. De este momento de incuestionable importancia en la historia de Europa, Camus toma únicamente la cuestión de la caída en el Terror, es decir, la etapa de su degeneración. No por casualidad todos los historiadores de derechas del siglo XIX vieron esta revolución a partir de la sombra de la guillotina ¿Pero es esta la única manera de considerar este momento particular de la historia de Francia? Desprestigiar de cabo a rabo la Revolución Francesa, sosteniendo que ella fue culpa de la insana tarea de “l’homme revolté” es perderse muchas cosas por el camino. Ello sirve, sin embargo, para desprestigiar a Marx y sus continuadores, sin dejar espacio para reflexionar sobre lo que estos “rebeldes” trajeron, a pesar de todo, a la humanidad. Las cosas, a mi juicio, son mucho más complejas de lo que las presenta tan bellamente Camus. Estas presentaciones del problema de la rebeldía eran típicas como ideales de los comienzos del siglo XX, en la pluma de alguien, como, por ejemplo, Romain Rolland (1866-1944), el escritor del pacifismo, también adorado por Victoria Ocampo; y cuya fama huele ahora a rancia.

Cuando Marx es presentado como el gran “revolté”, Camus afirma que el marxismo coloca en un pedestal a la Historia y, entonces trata de explicar por qué ella no debería de obtener el rango de Absoluto que le otorga esa corriente filosófica (Camus, 1951: 185 y ss.). Es

comprensible que los asiduos del Café de Flore sintieran gran malestar ante estas aseveraciones. Camus condena al marxismo y con él a la Unión Soviética en un solo bloque, dando por sentado que la única interpretación posible de las ideas de Marx fueron las que se pusieron sobre el tapete en Rusia en 1917. Creo que Camus “hace historia” como podría hacerla un autodidacta, pues su percepción histórica carece de espesor y se parece más a la vehemencia con que Nietzsche hace la historia del origen de la tragedia, que fue muy alabada en los medios literarios, pero vapuleada entre los helenistas. En todo caso, si esto es “hacer historia”, lo es al estilo de los historiadores del siglo XIX, no la que se debía hacer en 1951.

En muchos sentidos, cada nuevo libro debería verse como una respuesta a algún texto anterior. Así la cultura sería un entramado de respuestas cruzadas que formarían el tejido social. *L'homme revolté* va dirigido a tomar posición frente a Sartre y su grupo. Esto podría evidenciarse en el caso del tratamiento extemporáneo del Marqués de Sade entre los “revoltosos”. Cuando Camus toma el ejemplo de Sade podría verse allí una estocada indirecta para Simone de Beauvoir que está preparando su pequeño ensayo para *Les Temps Modernes* en el mismo año de 1951 con el significativo y retórico título de “¿Hay que quemar a Sade?”. Camus tenía que saber de antemano qué tema la escritora estrella de la revista iba a presentar, por eso puede entenderse que después de afirmar que Sade es más importante como figura pública que como novelista, Camus declare “el escritor, a pesar de algunos gritos felices y de los elogios inconsiderados de nuestros contemporáneos, es secundario” (Camus, 1951: 38).

Simone de Beauvoir, por su parte, va a rehabilitar a Sade en el artículo para la revista con mucha maestría a partir de un tratamiento de la filosofía libertina que sería, según la autora, la clave para entender todo el siglo XVIII, diciendo:

Sade a dénoncé passionément la mystification bourgeoise
qui consiste à ériger en principes universels ses intérêts de

clase; aucune morale universelle n'est possible puisque les conditions concrètes dans lesquelles vivent les individus ne sont pas homogènes (Sade ha denunciado con pasión la mistificación burguesa que consiste en erigir como principios universales sus propios intereses de clase; no hay ninguna posibilidad de una moral universal, porque las condiciones concretas en las que viven los individuos no son homogéneas; de Beauvoir, 1951: 63).

3. El “revoltoso”

Creo que Camus nunca podría llegar a ese nivel de percepción como para decir algo sobre Sade en una contextualización histórica como la que logra Simone de Beauvoir (Amícola, 2015: 12 y ss.). En este sentido, puede sostenerse que Camus es, a pesar de su enorme cultura general, un novato en la interpretación de los hechos históricos. Baste para confirmar esta idea su pobre oposición entre rebeldía y resentimiento.⁵⁵ Estos dos conceptos que en el pasaje que se citará a continuación aparecen como contrapuestos, tienen la virtud, por los juegos del estilo puestos en marcha, de emparentarse y sincronizarse en una dimensión igualmente negativa que es significativa para el grado de vehemencia que pone su autor en convicciones que cada vez parecen más dudosas. Veamos directamente este pasaje tomado de *L'homme revolté*:

⁵⁵ Es oportuno traer aquí a cuento la apreciación al respecto de un crítico liberal como Cyril Connolly, quien en el momento de aparición de la versión inglesa del ensayo de Camus como *The Rebel* anotaba:

I must confess that either I have softening of the brain or...this is one of the worst written and worst translated books to have come my way (Tengo que confesar que o a mí se me ablandó el cerebro...o este es uno de los libros peores escritos y peores traducidos con los que me topé; Lewis, 1997: 298, nota).

Todavía se puede precisar el aspecto positivo del valor presunto en toda rebelión comparándolo con una noción enteramente negativa como el resentimiento, tal como la ha definido Scheler. En efecto, el movimiento de rebelión es más que un acto de reivindicación, en el sentido fuerte de la palabra. El resentimiento está definido muy bien por Scheler como una auto-intoxicación, la secreción nefasta en un vaso cerrado, de una impotencia prolongada. La rebelión, por el contrario, fractura al ser y le ayuda a desbordarse. Libera oleadas que, de estancadas, se hacen furiosas. Scheler mismo acentúa el aspecto pasivo del resentimiento, observando el gran lugar que ocupa en la psicología de las mujeres, destinadas al deseo y la posesión. En las fuentes de la rebelión hay, por el contrario, un principio de actividad superabundante y de energía. Scheler tiene también razón cuando dice que la envidia colorea fuertemente al resentimiento. Pero se envidia lo que no se tiene, en tanto que el rebelde defiende lo que es. No reclama solamente un bien que no posee o que le hayan frustrado. Aspira a hacer reconocer algo que tiene y que ya ha sido reconocido por él, en casi todos los casos, como más importante que lo que podría envidiar. La rebelión no es realista. Siempre según Scheler, el resentimiento se convierte en arribismo o en acritud, Según crezca en un alma fuerte o débil. Pero en ambos casos se quiere ser lo que se es. El resentimiento es siempre resentimiento contra sí mismo. El rebelde, por el contrario, en su primer movimiento, se niega a que se toque lo que él es. Lucha por la integridad de una parte de su ser. No trata ante todo de conquistar, sino de imponer (Camus, 1951: 21).

La apelación a la autoridad de Max Scheler para apoyar sus reflexiones sociológicas no podía ser, desde nuestro actual punto de

vista, más infeliz, si nos damos cuenta de que ese filósofo alemán es un hombre de las cavernas en cuanto a la cuestión del sistema-género. En efecto, Max Scheler (1874-1928) que gozó de una honda difusión dentro de la corriente de la fenomenología alemana en las primeras décadas del siglo XX está anclado en una concepción de los sexos que es del siglo anterior. Justamente en el siglo XIX se venían dando las primeras batallas desde las huestes del feminismo, y la reacción más generalizada entre los publicistas era la condena en bloque de todas las escaramuzas femeninas para ganar terreno. Al mismo tiempo, la ideología burguesa acompañaba generalmente a las concepciones conservadoras estableciendo patrones de cómo eran las mujeres y cómo debían continuar siéndolo. Estas eran épocas en las que las mujeres eran vistas como seres pasivos a las que, por otra parte, se les tenía vedado salir del esquema en que las había puesto el hombre. Ni el trabajo fuera del hogar ni la educación pública eran aceptables para ellas; y lo que es peor, para apuntalar el dique de contención contra las demandas femeninas, se las describía como dotadas de características eternas e inmutables; vale decir: sumisas y pasivas. Aquellas que se atrevieran a pasar esos límites de la decencia o de la conveniencia, causarían un daño a todo el tejido social. Scheler no es la excepción y no puede, a pesar de toda su sagacidad, dejar de acusar su pertenencia a una educación decimonónica. Su concepción de lo femenino hace aguas hoy día por todas partes; y Camus no revisa tampoco esa postura que absorbe junto con el excipiente fenomenológico. Para Scheler y para Camus, la mujer existe en función del varón.

¿Cómo podía un asistente asiduo del Café de Flore como Camus reaccionar ante las aseveraciones tan bien fundadas de Simone de Beauvoir en su libro clave de 1949? A pesar de la amistad que une a Camus con la mayoría de los miembros de *Les Temps Modernes*, el autor de *L'étranger* rechaza de plano la concepción que está en la base de *Le deuxième sexe* y se transforma en su detractor más acérrimo. En este sentido, desde la perspectiva de Camus, Simone de Beauvoir no solo se torna su enemiga, sino que a ella además le cabe

el epíteto de “resentida”, según las fórmulas de cuño nietzscheano y luego scheleriano que Camus hace suyas. Es muy coherente que la alta burguesía argentina con Victoria Ocampo a la cabeza, por esos mismos años, aplicara idéntica etiqueta para referirse a Eva Perón.

Si en las obras literarias de Camus antes mencionadas, los varones árabes llevan la peor parte y ni siquiera obtienen un nombre como personajes y menos aún el derecho a la palabra, a las mujeres árabes no les va mejor. Así el personaje de Raymond en *L'étranger* que vive explotando a las mujeres de su entorno como rufián, obtiene el tácito acuerdo del protagonista Meursault para maltratar y violentar a la muchacha que lo visita. Esta escena marginal, que sin embargo, está en el origen del actuar irracional posterior de Meursault tiene poca relevancia en la novela y no se percibe más que a través de puertas cerradas del apartamento vecino, sin embargo, debería servir para mostrar cuán afín es el pensamiento de Camus con la fórmula de Max Scheler que acredita para las mujeres solamente los esquemas de cuerpos para “el deseo y la posesión”.

En este sentido, me interesa traer a colación como contra-ejemplo un pasaje de una novela de otro asiduo del Café de Flore, menos exitoso. Me refiero a Paul Nizan y especialmente a su novela de 1935, ya mencionada, *El caballo de Troya*, en la que la mujer de un militante comunista muere por un aborto realizado en pésimas condiciones. Este pasaje me interesa, porque en él aparece el tema de cómo se enfrenta el varón al acto sexual sin interesarse por las consecuencias. Al comienzo de la novela Catherine, la mujer embarazada contra su voluntad, expresa, dirigiéndose a los varones de la célula militante: “Mais pour ce que ça vous coûte...” (Por lo que eso les cuesta a ustedes... [refiriéndose a las consecuencias del acto sexual]; Nizan, 1935: 25). Dado que esta frase, en el curso de la acción subsiguiente, se llenará de sentido, podemos ver en qué medida la instancia autorial se ha visto en la situación de darle la palabra a quien aparece como un subalterno. Catherine es la mujer que, luego, va a morir desangrada y sola en su habitación sin ninguna asistencia, a consecuencia del acto

irreflexivo de su marido que ha buscado a la comadrona rural sin siquiera consultar a su esposa para la operación del aborto. En mi opinión, en estas escenas íntimas del cuerpo femenino (que juegan un papel capital dentro de la economía de una novela de hondo contenido social y político como son las luchas contra el fascismo francés en la década de 1930) hay un principio de puesta en cuestión de la oposición femenino-masculino, que tiene doble mérito, porque ha salido de la pluma de un varón. La mujer lleva todas las desventajas en el embarazo y el hombre ninguna, nos ha dicho el texto. Es posible que en el grupo de la rue d'Ulm del que participaban tanto Nizan como Sartre, el tema hubiera empezado a germinar entre los estudiantes más lúcidos. Es posible que Camus, con su infancia argelina, no haya participado de esos aires de igualdad que habían empezado a soplar en Europa con mayor fuerza por lo menos a partir de 1920. En algún sentido, parecería que más que como compañero de ruta de Sartre, Camus se estaba poniendo bajo el ala del ya anacrónico Paul Valéry, para quien "Frente a un hombre actual (radicalmente efímero) que se esclaviza a sus propios logros industriales, Valéry propone un retorno al monacato, al pensador ensimismado y aislado que busca en la soledad la voz de las cosas..." (Matamoro, 1986: 133).

No es de extrañar, por ello, que la revista de Victoria Ocampo, que había hecho suya la poética de Valéry en los años 30, bajo la jefatura de redacción de Eduardo Mallea, se sintiera atraída por el pensamiento de Camus; y de otros pensadores devenidos anti-sartreanos.

Encaramado en su fortaleza individualista, Camus no supo nunca reflexionar acerca de la presencia del Otro, ya sea el árabe o la mujer. Este tipo de reflexión, en cambio, fue capital en la postura de los editores de la revista *Les Temps Modernes*, que se fue abriendo cada vez más a la idea de la responsabilidad del intelectual, al mismo tiempo que absorbió lo que desde los grupos formados en la famosa École Normale Supérieure se venía gestando en el pensamiento con los aportes de la psicología y la sociología. De esas semillas saldrá la espectacular contribución del post-estructuralismo francés con

Foucault, Deleuze (1925-1995) y Guattari (1930-1992), entre los más famosos. Ellos son ahora la bisagra para pensar también las cuestiones del sistema-género que tuvieron un punto de partida fundamental en la obra de Simone de Beauvoir, aquella “resentida” que parecía odiar al sexo masculino, simplemente porque ponía los puntos sobre las íes.

4. *La caída*

Después de la respuesta de Sartre a la carta de Camus en *Les Temps Modernes*, este último no pudo volver a utilizar ese órgano, a pesar de la supuesta invitación de su director a que publicara allí su segundo descargo. Sin embargo, Camus insiste en dar un nuevo golpe de timón a la polémica, pero esta vez elige el camino literario, escribiendo una “falsa novela” a la que titulará *La chute* (La caída). Este texto de 1956 participa del género novelesco solo de modo aparente, pues, en rigor, en él se trata de un testimonio de rencoroso descargo. El estilo confesional lo toma Camus de la famosa novela de Dostoievski *Memorias del subsuelo* (Записки из подполья) de 1864, así como Roberto Arlt se había inspirado en el mismo modelo para escribir su cuento “Escritor fracasado” (1933). Si en los casos de Dostoievski y de Arlt el público lector creyó erróneamente que en los relatos respectivos se trataba de confesiones autobiográficas, el texto de Camus jugará todavía en un grado mayor con la ambigüedad del referente, pintando al protagonista con rasgos caricaturales para darse el lujo de exagerar la nota también al pintar a sus enemigos. En ese texto-panfleto Camus, bajo la máscara del personaje Clamence (apellido que alude a “clamar” y a “clemencia”), finge tomar conciencia de su exclusión de la sociedad que antes lo cobijaba. En definitiva, entonces, comparando con los otros excluidos, Camus-Clamence es el que pone más claramente sobre el tapete el tema de la exclusión y lo que ello provoca en el excluido, porque el escritor francés le dio un formato literario a ese texto, que llamo ahora “falsa novela”, (porque

la clasificación de “novela autobiográfica” en este punto de la investigación me parece insuficiente).

Es importante también decir que esta polémica salida del seno de los *habitués* del Café de Flore habría de trascender el plano francés en virtud de su honda significación política. La disputa no podía quedar reducida a un entredicho solo de café, porque ya desde un comienzo estaba inserta en la discusión que dividía a los intelectuales del mundo a partir de la Guerra Civil Española y cuya polarización se acrecentó desde los años previos y posteriores a la Revolución Cubana.⁵⁶

Como se dijo antes, en el número 81 (de mayo de 1952) de *Les Temps Modernes* el antiguo militante de la Resistencia Francis Jeanson había hecho una reseña demoledora del libro de Camus *L'homme revolté*, a pesar o justamente porque su autor era un compañero de ruta. En el número 82 de la misma revista (de agosto de 1952) se abrió el fuego con la carta contestación de Camus, como víctima, con las sucesivas respuestas de Sartre y nuevamente de Jeanson. Si por un lado el ensayo clave de Camus defiende la libertad individual y condena toda violencia que se haga en nombre de la construcción hipotética de una sociedad futura no violenta, el ala dura del izquierdismo francés siente como indigerible que su autor ponga en un mismo saco el fascismo, el nazismo y estalinismo, lo que significaba ignorar lo que en ese mismo momento estaba logrando positivamente la Unión Soviética. Aquí hay que agregar que Camus endilga a Sartre y sus seguidores ser ciegos frente a los desmanes de Stalin. Lo que no querían los izquierdistas franceses en ese momento es hacerles el juego a las derechas, condenando todo lo soviético de un plumazo.⁵⁷

⁵⁶ Para un análisis acerca de las exclusiones ideológicas de la revista *Sur*, véase el estudio de Nora Pasternac, quien pone en entredicho el mito que rodeó a Victoria Ocampo de ser una figura tolerante y liberal en lo político (2002: 87 y ss.).

⁵⁷ Lo que estaba en el tapete entre los dos bandos de la polémica consistía en si era posible o no la igualdad entre el totalitarismo del régimen soviético y el de la barbarie nazi. Los marxistas, con razón, insistían en que los logros de la Unión Soviética con el punto de partida pavoroso de la miseria feudal de los Zares no podía de ninguna manera ponerse en la misma balanza que la barbarie nazi que había dejado solamente un país en ruinas, después de invadir a todos los territorios vecinos.

En definitiva *La caída* de Camus es un texto cifrado, lleno de rencor y sarcasmo, que solo puede entenderse en el interior de un campo convulsionado, no solo por las verdades de posguerra, sino por las noticias horribles que van llegando desde la Rusia Soviética (la persecución sistemática bajo la KGB). Según el abogado Clamence, el protagonista de este texto semi-autobiográfico, las calles de las ciudades exhiben insignias sobre los negocios que determinan claramente qué se puede comprar en cada uno, pero el hombre común se encuentra perdido en un laberinto de signos que lo amenazan con su perentoriedad y que son totalmente ambiguos. En este sentido, como era el caso en la novela *La peste*, el texto de Camus vuelve al nivel simbólico de un paisaje urbano que acorrala al hombre en sus libertades. No es un dato menor que Clamence proclame su individualismo a ultranza y explique sus dudas acerca de haber formado o no parte de la Resistencia francesa en el momento de la guerra con argumentos egoístas, como, por ejemplo, que él debía defender su propia libertad personal antes que nada (Camus, 1956: 43-45). Podemos imaginarnos la cara que pondría Sartre al leer estos párrafos. Por otro lado, este protagonista declara su pertenencia a la intelectualidad de la *rive gauche* (la orilla izquierda), que en este contexto no es solo una región famosa de París donde cundía el existencialismo, sino también una sutil alusión al izquierdismo de esos grupos, que son los que ahora le han hecho el vacío. Como prueba del sarcasmo del antiguo compañero de ruta que ahora se distancia, veamos este párrafo de *La caída* (cuyo título podría entenderse como “caída en el desfavor del grupo” pero también como “renuncia a la pertenencia”):

En qué medida lo logrado por la Unión Soviética durante los 70 años de predominio fue diferente de lo que hizo Hitler en su corto lapso de tiranía, es un tema que ocupa hoy en día a las mentes más esclarecidas de Rusia, donde los sistemas de educación, salud, ingeniería y transportes, entre otros, siguen siendo los diseñados durante la epopeya revolucionaria, a pesar de la entrada de esa nación en el capitalismo más salvaje.

...je m'obligeais à visiter régulièrement les cafés spécialisés où se réunissent nos humanistes professionnels. Mes bons antécédents m'y faisaient naturellement bien recevoir. Là, sans y paraître, je lâchais un gros mot: "Dieu merci!" disais-je ou plus simplement: "Mon Dieu..." Vos savez comme nos athées de bistrots sont de timides communiantes. Un moment de stupeur suivait l'énoncé de cette énormité, ils se regardaient stupéfaits, puis le tumulte éclatait, les uns fuyaient, hors du café, les autres caquetaient avec indignation sans rien écouter, tous se tordaient de convulsions, comme le diable sous l'eau bénite. [...] Je voulais déranger le jeu et surtout, oui, détruire cette réputation flatteuse dont la pensée me mettait en fureur. (...yo me obligaba a mí mismo a visitar regularmente los cafés especializados donde se reúnen nuestros humanistas de profesión. Mis buenos antecedentes me proporcionaban allí una buena acogida. Allí, como al pasar, yo dejaba caer una palabra altisonante: "¡Gracias a Dios!" o simplemente "Mi dios...". Sabéis en qué medida nuestros ateos de café son tímidos en comunión. Un momento de estupor seguía al enunciado de esa enormidad, ellos se miraban estupefactos, después explotaba el tumulto, unos huían fuera del café, otros cacareaban indignados sin escuchar nada, todos se retorcían en convulsiones, como el diablo bajo el efecto del agua bendita. [...] Yo quería desordenar el juego y sobre todo, sí, destruir esa reputación que place al amor propio y que de solo pensarlo me enfurecía. (Camus, 1956: 79-80).

En este magistral fragmento satírico, Camus consigue homologar "comunismo" con "comunión", "café" con "capilla", "fanatismo religioso" con "fanatismo político", "hueco ritual de los iniciados" con "conducta tradicional de un círculo intelectual prestigioso", o "el tran-

ce religioso” con “la inventiva política”. En definitiva, sus dardos se dirigen al “apostolado” de Sartre, en tanto marxista humanista que se conduce (de manera impostada, según Camus) para arrogarse el lugar de hombre-faro de una época.

Como vemos, la intención de Camus va mucho más lejos ahora de la suscitada por simple rencor a partir de la mala recepción de su libro de 1956. Todo se ha desmoronado en el universo que ha construido a su alrededor y su reacción es encontrar a los culpables: los adeptos del Café de Flore. En ese ataque caen también las modernizaciones acerca del sistema-género que trajo la guerra, pues este autor sigue aferrado a una situación de pre-guerra, cuando los casilleros todavía estaban “bien” asignados. En efecto, en toda la obra literaria y ensayística de Camus las mujeres aparecen como seres lejanos y distantes que llenan su cometido solo en tanto y en cuanto vienen a satisfacer los conatos masculinos de sexo, gloria o poderío. En definitiva, ellas son el Otro, innominado e incomprensible, del que han empezado a hablar los filósofos, los psicoanalistas y antropólogos franceses en los años 30 y 40.

Es un lugar común la idea de que *La caída* es un texto dialógico, en el sentido de que está pensado como una respuesta a textos ajenos que en su desarrollo aparecen implícitos o aludidos; de modo tal que se sobreentiende la participación en el diálogo de otro interlocutor o interlocutores previos. Lo que se ha dicho, sin embargo, es que esta “falsa novela” es una contestación a Sartre, en sus dichos y en sus postulaciones como persona. Por mi parte, quiero agregar que *La caída* también contesta a Simone de Beauvoir, especialmente en su calidad de escritora de ensayos. Camus no ha podido digerir las “acusaciones” contra los varones desplegadas en *El segundo sexo*. Esto es, por lo tanto, lo que hace sistema desde mi modo de ver para que Camus fuera uno de los excluidos de *Les Temps Modernes*. En mi opinión, Camus no había podido aceptar el programa de modernización que

propagaba la revista, tanto a nivel político como sexual.⁵⁸ Este autor no pudo dar el salto necesario para el cambio.

5. ¿Quién es el Otro para Camus?

Sería oportuno pensar por un momento cómo se manifiesta la figura de “el Otro” en Camus. Como es sabido hacia la mitad del siglo XX los intelectuales franceses empiezan a elaborar el tema de la Otreidad. Jacques Lacan empieza a distinguir desde temprano entre un *otro*, escrito con minúscula, y “Otro”, con mayúscula. Así su famosa distinción del objeto parcial del deseo (como, por ejemplo, la leche del pecho materno en el bebé), en tanto objeto menor se escribirá con una “a” minúscula de la palabra *autre* (*otro*); o sea: “object petit a[utre]”. Con esta distinción, Lacan pone en juego la diferencia entre un elemento *otro* parcial y un “Otro” como entidad mayor. Por ello:

El símbolo *a* (la primera letra de la palabra *autre*, “otro”) es uno de los primeros signos algebraicos que aparecen en la obra de Lacan, introducido en 1955 en relación con el ESQUEMA L. Es siempre una minúscula cursiva, para indicar que designa al pequeño otro, en oposición a la “A” mayúscula del gran Otro. A diferencia del gran Otro, que representa una alteridad radical e irreductible, el pequeño otro es “el otro que no es otro en absoluto, puesto que está esencialmente unido con el yo, en una relación que siempre refleja, intercambiable”. (Evans, 1996: 141).

⁵⁸ Como era de esperar, la revista *Sur* se hace eco de esta larga polémica colocándose del lado de Camus gracias a un artículo encomendado a Thierry Maulnier (1909-1988) que aparece en el número 222 de la publicación argentina en 1953 (citado por Sitman, 2003: 183).

Si Jacques Lacan elaboró un complejo sistema alrededor de esos términos que han tenido mucha difusión como aparato conceptual en el reino de la psicología, hay que decir que en el terreno de la filosofía la idea de una conciencia ajena y de una mirada exterior que se impone sobre nosotros es mérito de la filosofía alemana, especialmente en la obra de Edmund Husserl (1859-1938). Y esta es principalmente la acepción que aparece como flagrante novedad en el grupo del Café de Flore, importada de Alemania por Sartre a mitad de la década del 30 (Zehl Romero, 1978: 47), y muy publicitada a partir del éxito de su pieza teatral de 1945 *Huis clos* (A puertas cerradas). Simone de Beauvoir se internaría en el mismo tema en su novela del mismo año titulada significativamente *Le sang des autres* (La sangre de los otros).

Los estudios sobre colonialismo luego se apropiaron de esa diferenciación para pensar al sujeto distinto mediante un operativo de generalización: los bárbaros, los de piel negra...etc. Es evidente que en una novela en la que se marca bruscamente la grieta racial bajo el título de *L'étranger*, ella nos arroja de lleno al problema social. Ahora bien, ese título se refiere a Meursault, que tiene tez blanca y es de cultura francesa. En realidad, los diferentes deberían ser los árabes y, por lo tanto, los Otros. Esta manera de entender lo que sucede en la novela muestra la paradoja que subyace en el título: son los blancos venidos de Francia los que dominan Argelia y los árabes, en cambio, son los extranjeros en su propio país. Y este modo de indicar la palabra clave, en mi opinión, connota el punto desde donde se dirige la mirada, en este caso los individuos de origen francés que están ejerciendo el derecho colonial en el Norte de África. Si entendemos la palabra francesa, en cambio, como “el extraño”, lo que también es posible, las cosas no mejoran, pues en la economía del relato con el punto de vista de Meursault, los extraños en su comportamiento siguen siendo los árabes que acosan y persiguen al europeo.

Ahora bien, si el hecho de marcar la mayúscula de la palabra “Otro” ha venido a implicar el indicio de una crasa discriminación, en este momento se ha llegado a la paradoja de que, en base al princi-

pio restrictivo propio del patriarcado, la mitad de la humanidad (las mujeres) puede pasar a ser considerada el Otro. Y también las restantes novelas de Camus acreditan ese punto de vista viciado y discriminante que es humillante para la mujer, como sucede en *La caída*, novela de impronta autobiográfica, en la que su narrador apunta lo siguiente:

Je me suis réfugié seulement auprès des femmes. Vous le savez, elles ne condamnent vraiment aucune faiblesse: elles essaieraient plutôt d'humilier ou de désarmer nos forces. C'est pourquoi la femme est la récompense, non du guerrier, mais du criminel. Elle est son port, son havre, c'est dans le lit de la femme qu'il est généralement arrêté. N'est-elle pas tout ce qui nous reste de paradis terrestre? (Me he refugiado solamente entre las mujeres. Usted lo sabe, ellas no condenan verdaderamente ninguna debilidad: tratarían más bien de rebajar o de desarmar nuestras fuerzas. Es por eso que la mujer es la recompensa, no del guerrero, sino del criminal. Ella es su puerto y su abrigo; es en el lecho de la mujer donde él se detiene por lo general. ¿No es acaso ella todo lo que nos queda de paraíso en la tierra?; Camus, 1956: 84-85).

¿Qué pensaría Simone de Beauvoir después de un párrafo como este? Sobre todo tratándose de una novela escrita por un camarada y editada en París siete años después de su ensayo sobre “el segundo sexo”. Y en ese sentido, valdría la pena reflexionar sobre el título del ensayo, que reconocía, implícitamente, la subordinación femenina. En mi opinión, esto es así, porque Simone de Beauvoir se atiene a un método descriptivo en primera instancia. Y en su época (y en la nuestra) la mujer era el producto de la “clonación de la costilla del varón” según nos instruye el mito bíblico.

Falta decir todavía algo al respecto. Y eso faltante lo encontramos en otro pasaje de la misma novela de Camus, ya citado, pero que vale la pena volver a recordar, donde quizás se halle encriptada la estocada más mal intencionada contra su ahora enemiga Simone de Beauvoir, cuando el protagonista de la novela describe su relación especial con una prostituta (o mujer de costumbres sexuales libres, que para Camus es lo mismo):

Malheureusement la prostituée avait une nature fort bourgeoise: elle a consenti depuis à écrire ses souvenirs pour un journal confessionnel très ouvert aux idées modernes. [...] Je ne suis pas peu fier non plus d'avoir été accueilli comme un égal, à cette époque, par une corporation masculine trop souvent calomniée. (Desgraciadamente la prostituta tenía una naturaleza bastante burguesa: ella después consintió en escribir sus memorias para una revista del corazón muy abierta a las ideas modernas. [...] Yo no dejo de sentirme orgulloso también de haber sido recibido, en aquella época, como un par por una corporación masculina, muy a menudo calumniada; Camus, 1956: 89).

Cuando Simone de Beauvoir concibe la novela con la que ganaría luego el Premio Goncourt sobre la responsabilidad de los intelectuales es justamente Claude Lanzmann, quien le sugiere el título de *Les Mandarins* (Los mandarines) y que aparece en 1954 (Zehl Romero, 1978: 103-104). El público lector, por otra parte, interpretó que detrás del personaje de Henri Perron se escondía la figura de Albert Camus. En este sistema de alusiones cruzadas dentro del campo literario parisiense podría verse que cuando Camus publica dos años después *La caída*, tendrá efectivamente *in mente* a su ahora acérrima opositora Simone de Beauvoir.

1. Texto cultural

Cuando se habla de la “Forma” en la obra de Witold Gombrowicz (1904-1969), uno de los aspectos que resultan relevantes tiene que ver con lo que se conoce como “sarmatismo romántico”⁶⁰ dentro de la literatura polaca y que fue un movimiento de recuperación de un pasado presumiblemente único en el contexto europeo, similar a la recuperación del gótico en la cultura inglesa del siglo XVIII (Amícola, 2003b: 83 y ss.). Ese pasado legendario le habría permitido a Polonia exhibir sus particularidades, inclusive frente a los otros países de cultura eslava. Si bien este movimiento no fue ajeno a las operaciones nacionalistas polacas, su resurgimiento en el siglo XX aparece con

⁵⁹ La primera versión de este capítulo fue presentada en una conferencia en mayo de 2017 por invitación de la Universidad de Lodz (Łódź), Polonia.

⁶⁰ Los sármatas eran una tribu que, llegada del Este, se instaló en los actuales territorios de Polonia y Ucrania en el siglo III a.d.C., y para la mente polaca aparece durante el romanticismo como la base para la gestación de la nacionalidad. Hacia el siglo III de nuestra Era los sármatas perdieron significación cuando debieron resistir la penetración de otros invasores como los godos, los vándalos y lo hunos.

connotaciones mucho más complejas de lo que había sucedido hacia 1800. De todos modos, a partir de los estudios sobre tradiciones inventadas y observando lo que sucedió en la Inglaterra victoriana con la tradición gótica (que aunaba a una supuesta particularidad del arte medieval gótico la incierta participación de un pasado celta para resaltar la idiosincrasia presunta de los ingleses), el sarmatismo polaco no deja de presentarse como una construcción de cuño muy elaborado, y en este sentido está en pie de igualdad con el propio barroco europeo, por su preocupación por la forma complejizada. Pero introducir alusiones a los sármatas es tan extraño en el siglo XX en Polonia como lo es hacer descender el núcleo de la cultura inglesa de los celtas (cosa que se hace con todo desparpajo). Ahora bien, ¿qué sucede cuando una obra combina ese toque de una tradición compleja (ya muy discutida y criticada por inverosímil), con un deseo de vanguardismo? Esto resulta en la extraña combinación de la obra de Gombrowicz que obtiene así mediante dos capas contradictorias de artificios su particularidad más descollante. Si en la época del sarmatismo romántico, ese movimiento estaba rodeado de intereses extra-literarios a través de una ideología nacionalista, los efectos de semejante uso “retro” del sarmatismo en la obra de Gombrowicz resaltan, más bien, por su función paródica o semi-paródica como una construcción semiótica que se podría llamar elemento modelizador de segundo o quizás de tercer grado (en el sentido de que es una parodia de un modelo anterior, “segundo”). Nada es lo que parece en la obra de Gombrowicz, que está plagada de alusiones y, por lo tanto, de dobles capas de sentido. Si en el caso de sus novelas y piezas de teatro existe la cita constante hacia el pasado polaco, no puede negarse que este autor hace un uso completamente vanguardista de lo que hoy conocemos como “intertextualidad”, en el sentido de una reelaboración de un discurso ya conocido para crear un “texto cultural” nuevo.

Mi hipótesis de abordaje de la obra de este autor parte, entonces, de un axioma diferente del que generalmente funciona dentro de los estudios polacos sobre Gombrowicz, porque estoy dando por senta-

do que el hecho de que el escritor pasara dos décadas en la Argentina no debe considerarse como un paréntesis de su vida creativa (una vida creativa que solo habría sido auténtica en el contexto polaco), sino que esa experiencia exo-céntrica promovió un particular despegue del campo literario de origen. Esta creación particular en ese período se complejizó todavía más en el extraño operativo de expresar literariamente un sarmatismo en medio del paisaje de fondo que le otorgan las pampas.

Si en el primer momento de su proceso creativo, Gombrowicz reacciona contra la situación que se daba en la literatura polaca, introduciendo un surrealismo sarcástico y cínico que ponía en jaque los pilares de las tradiciones del país; en su exilio argentino, en cambio, este escritor encuentra un nicho de “latencia” (en sentido de reclusión, de ocultamiento y de espera) que le permite revisar su pertenencia a la tradición polaca y ponerla en duda, en base a una creciente desconfianza de su rol en la configuración del campo literario de Polonia, nuevamente muy conmovido por los sucesos que colocan a ese país entre las fuerzas contradictorias de varias versiones del autoritarismo.

En este nuevo contexto geográfico que es la Argentina, Gombrowicz aparece desde 1939 como un autor extraño que no puede asimilarse a su nueva situación, pero que, sin embargo, no deja de observar lo que sucede a su alrededor como a través de una lente que aumenta la sensación de lejanía al agrandar los objetos (hasta llevarlos a dimensiones irreales). Polonia se le antoja a este autor muy distante, “más allá de las aguas”, pero también las pampas son exorbitantes por su extrañeza. Su obra empieza a transformarse también, al mismo tiempo, en la propia justificación de sí misma, mediante un proceso que podemos llamar como los formalistas rusos “extrañamiento” / “ostranenie” (остранение). Sin embargo, hay un momento más en este artificio de hacer extraños una palabra o un giro, que tiene que ver con el entorno referencial, que en la obra de Gombrowicz es sumamente importante. No está de más, de paso, indicar que se ha

querido relacionar esta etiqueta formalista con la fórmula brechtiana de “*Verfremdung*” (principio de extrañeza), sin notar quizás que la diferencia reside en que la etiqueta alemana remite al plano político-ideológico del discurso y no solo al lingüístico, pues tanto la capa formal como la del contenido aludiría así a un contexto extra-literario que también debe ser considerado. En este sentido, la obra de Gombrowicz viene de perillas, porque en ella parecen aunarse la etiqueta formalista con aquella alemana. Hay aquí un procedimiento literario (que alude a la literatura polaca tradicional), y también una estrategia política (que tiene como blanco la situación del nacionalismo en plena batalla con los comunistas de Polonia), que también tiene la intención de apuntar a una situación que el lector moderno debe comparar con lo que sucede a su alrededor.

Mi contribución a este tema tiene que ver, entonces, con la certeza de que Gombrowicz es un *poseur* (una caracterización que ya utilizamos para Connolly) que simula la indiferencia hacia el entorno nuevo que pretende no comprender por incapacidad idiomática. Ese entorno nuevo se le antoja, al mismo tiempo, desmesurado en sus diferencias, pero también parecido en sus semejanzas con el viejo. Ahora bien, en el Nuevo Mundo se repiten situaciones que asumen no la apariencia de tragedia como sucedía en el contexto europeo, sino que están signadas carnavalescamente por el tono de la farsa; como ha sido ya magníficamente dicho por Marx, en el *dictum* de que las repeticiones de la tragedia pueden tornarse simplemente “farsas”.

Este gigantismo en un espectro de posibilidades que daba la Argentina es algo que no se puede menospreciar y que nuestro autor registra de una manera que podría caracterizarse como entre semi-consciente y sonámbula. Gombrowicz llega a Buenos Aires con total desconocimiento de lo que esa ciudad significa como polo cultural, cargado de su eurocentrismo y, naturalmente, su primera reacción surge como dentro de un gran desconcierto, porque este autor ignora absolutamente todo de la metrópolis que lo recibirá. Gracias a su polifacetismo –debido a una rica inmigración de todas partes del

mundo—, Buenos Aires es la ciudad que se abre al exterior con mayor facilidad dentro del contexto sudamericano. Allí se encuentran ya en la década del 30 representaciones de ópera alemana de la misma calidad que las que se brindan en Bayreuth, allí actúan en el mismo momento elencos teatrales y operísticos directamente importados de Italia, allí se publican periódicos en multitud de lenguas extranjeras, también en polaco.⁶¹ Para Gombrowicz este choque cultural con el Nuevo Mundo es altamente sugerente, porque, al mismo tiempo, le permite el reconocimiento de su propia alteridad. En el eje de este sentimiento de extrañeza se yergue para nuestro autor el descubrimiento de las conductas de sus connacionales fuera de su país. Como el escritor franco-argentino Copi (1939-1987), que instalado en París descubre las raras costumbres de la colonia de argentinos establecidos en Francia y termina viendo a esos grupos como una secta de aves raras que merecerán la sanción del título de una de sus novelas como *L'Internationale argentine* (1988), Gombrowicz se pone a observar con una predisposición satírica el comportamiento de los polacos en la Argentina, que gozando de una posición destacada dentro de la cultura de adopción, ya sea por el prestigio de sus cargos estatales o por otros motivos, terminan siendo un grupo digno del reino de *Ubu Roi* (la pieza estrenada en 1896) de Alfred Jarry (1873-1907), dramaturgo con quien nuestro autor tiene bastante en común, y que fue un modelo para los surrealistas franceses. Esta “Internationale polonaise” es, en rigor, un mundo del revés que entronca, entonces, con una línea de la literatura internacional, en la que el principio constructivo por excelencia es la hipérbole.⁶² Con un efecto de exageración y extrañeza, unida a la sátira contra sus connacionales, en una exhibición

⁶¹ Buenos Aires es una meca reconocida en gran variedad de aspectos y para dar un ejemplo de su talla internacional, digamos que en 1907 se presentaba simultáneamente en cinco teatros diferentes la opereta de Franz Lehar (1870-1948) *Die lustige Witwe* (La viuda alegre), estrenada en Viena dos años antes; hecho que está registrado como un *record* mundial.

⁶² Y en este sentido concuerdo con la tesis de Daniel Link de que en Copi se trataría de la puesta en marcha hasta sus últimas consecuencias de unidades móviles de lo imaginario. (Link, 2009: 422).

de demanda de honestidad política, la ciudad capital de la Argentina aparece plagada de residentes polacos, como si estos formaran el 90 % de la población. La hipérbole se torna así el principio constructivo que en la obra de Gombrowicz sigue teniendo su primacía, como lo tuvo en la época de las vanguardias históricas (tanto del surrealismo como del expresionismo).

2. “Lejos, más allá de las aguas”

Dos polos importantes en la obra de Gombrowicz acusan una dimensión vital (autobiográfica), llevando a cada protagonista de sus ficciones a elegir entre estos polos: vida literaria y vida privada. La vida literaria aparece como un camino problematizado que se encuentra contrapuesto a una vida privada en la que resalta una sexualidad controvertida. Lo literario y lo sexual aparecen justamente en su novela escrita en la Argentina a comienzos de la década del 50 y que recibió el título de *Trans-Atlantyk*, una denominación de la que me interesa resaltar el prefijo TRANS, pues TRANS significa especialmente lo que está “más allá” y aquí, en mi opinión, hay una clave de lectura de la obra de Gombrowicz.

El escritor ha encallado en la Argentina y, al mismo tiempo, ha descubierto la posibilidad de vivir otra vida, de dar curso a una doble vida, de “aristócrata en el exilio”, o de algo que se le parece. “Trans” significa en este contexto la nueva mirada de quien se ha liberado de lo que lo sujetaba antes. En la novela mencionada hay dos episodios que ilustran esta oposición y que aparecen concatenados. Me refiero a dos duelos que terminan siendo parodias de retos a la valentía masculina: el duelo verbal con el vate nacional argentino y el duelo fingido de Gonzalo con el militar polaco por la honra de su hijo. Ambos duelos consolidan mi idea de que esta novela trata en primer lugar dos cuestiones concatenadas: la cuestión de la autonomía literaria, por una parte, y la de autonomía sexual, por otra. El primer duelo con

la derrota del personaje “Gombrowicz” (con comillas, como indicio del género de la autoficción) culmina en la extraña situación en la que el autor polaco ficticio se ve escoltado fuera del salón por el personaje más abyecto: el “Puto Gonzalo”, lo que en definitiva conduce al segundo momento de batalla, el segundo duelo.

Veamos el asunto del primer duelo como acontecimiento del campo literario. En ese pasaje del salón exquisito hacia los barrios bajos de Buenos Aires (Amícola, 2012: 98 y ss.), en esa *trans*-posición de las cosas del espíritu hacia aquellas del cuerpo, el “Gombrowicz” autoficcional se deja seducir por Gonzalo, personaje novelesco (“Gom-” se deja conducir por “Gon-”), y no será demasiado descabellado ver en este pasaje una nota autobiográfica de Witold Gombrowicz, quien utilizando la autoficción como estratagema literaria (es decir: hacerle hacer a un personaje literario con su apellido real cosas que el autor-persona no hizo),⁶³ se permite la descripción de la monstruosidad sexual en un personaje Otro, quien, en definitiva, no es más que su Doble. Hacerse reflejar en el espejo deformante de un Doble con rasgos pecaminosos fue, en definitiva, una empresa de lo más osada, para alguien como Gombrowicz, quien cuidaba efectivamente su imagen de escritor pobre (y dentro de un *closet* sexual), pero digno en un campo literario que le era hostil.

Es importante aquí señalar que para referirse al personaje de Gonzalo, el narrador de esta novela utiliza, en el español de la Argentina, la palabra más abyecta posible: “Puto”, que es, además, la única palabra no polaca del texto a nivel del narrador. El hecho de que en medio del idioma polaco aparezca una palabra de tal calibre de obscenidad respondería al intento de colocar al personaje en un marco de menosprecio. Ahora bien, la misma palabra va atenuando su virulencia a medida que conocemos más de cerca el dilema en que se halla el protagonista “Gombrowicz” entre los deberes de *patriarcales* y *pa-*

⁶³ Para un tratamiento más profundo acerca de qué se viene entendiendo por “autoficción”, un subgénero que tiene a la Argentina como país estrella, pueden verse: Amícola, 2007: 170 y ss.; y Amícola, 2012: 57 y ss.

trióticos de sus compatriotas y el camino diferente de disidencia que le ofrece el personaje representante de la Argentina; y aquí aparece la temática del Mundo Nuevo en conflicto con las normas autoritarias de los Padres y de la Patria. La ironía del texto de Gombrowicz lleva a colocar al personaje Gonzalo, finalmente, como el portavoz de una idea (ya sostenida en su famosa novela *Ferdydurke*), cuando este individuo completamente *queer* (en sentido de extraño y extravagante) levante el estandarte de la rebelión de los jóvenes contra los viejos. Así la trama novelesca nos lleva a congeniar la adoración de los cuerpos masculinos por otros varones (es decir: la inversión sexual) con la rebelión contra los Padres y contra la Patria (polaca) bajo la nueva etiqueta de la “filiatría” (*synczyzna*), de modo tal que la disidencia de la sexualidad se torna, sin más, LA DISIDENCIA, como si Gombrowicz estuviera adelantándose al texto clave de Herbert Marcuse (1898-1979) *One-Dimensional Man* (de 1964).

Y si la idea de la hermandad de los jóvenes contra los viejos había aparecido ya en *Ferdydurke* (1937), la novedad en *Trans-Atlantyk* es que ahora ello está haciendo parte de la idea de la inversión sexual de modo más transparente. De esta manera la “filiatría” se torna la confesión de un secreto a voces sobre la adoración del escritor por la juventud y la inmadurez y por la inversión sexual. Sin embargo, hay que agregar a esto, que la novela emblemática de la época de permanencia de Gombrowicz en la Argentina culmina con la risa carnavalesca, que remite a la idea de puro juego, según lo desarrolló Mijaíl Bajtín (1895-1975). Esta cortina final, sabiamente empleada, parece indicarnos que todo lo leído antes no debe tomarse en serio y que los amores y odios novelescos son solo un divertimento artístico. Ya volveremos más adelante sobre este final de pura irrisión.⁶⁴ Entre tanto, a través de lo sarcástico “sarmático” el escritor ha declarado su profesión de fe. Esta confesión se ha producido en el texto bajo un disfraz de moral aristocrática libertina, gracias a la figura de un Doble, Gon-

⁶⁴ Para una explicación detallada de la idea de carnavalización en Bajtín, véase la entrada “Cultura carnavalizada” en el diccionario de Arán, 2006: 77 y ss.

zalo, quien primeramente es presentado como monstruoso e insensato, pero que inesperadamente se va convirtiendo en el filósofo que el texto necesita hasta asumir el rol nuevo de personaje central de esta extravagante “philosophie dans le boudoir” (que es también la novela *Trans-Atlantyk*). El autoficcional “Gombrowicz”, mientras tanto, en calidad de narrador testigo imprime un giro seriamente político y sexual a un texto que declara, por lo bajo, que existe un mundo de “trans-gresión”, porque, para bien y para mal, su autor está ahora “daleko za wodą” (más allá de las aguas; es decir: más allá de todo).

Así Gonzalo y “Gombrowicz” marchan finalmente juntos: “...bo przecie zemną chodził i razem Chodziemy” (...pues ante él marchó conmigo y ahora los dos Marchamos juntos; Gombrowicz, W., 1953a: 48).⁶⁵ Ahora el protagonista autoficcional declara que, puesto que ese individuo sexualmente ambiguo ha sido el único que estuvo a su lado en los momentos de tribulación, él ya no podrá abandonarlo.

La derrota ante el vate literario argentino (es decir: la personificación satírica de Borges) significará para “Gombrowicz” la resolución de que al protagonista no le queda otra salida en ese país ya ocupado por un genio.⁶⁶ Solo le resta escuchar el llamado de una vida diferente que se le impone, lejos, más allá de las aguas del océano, lejos de Polonia, en las pampas, de la mano del “Puto” Gonzalo.

3. Facción *versus* ostracismo

La primera derrota en territorio argentino ha sido el duelo verbal con el bardo nacional (“Borges”); pero no hay que olvidar que esa derrota está atravesada por la ironía del narrador. Mediante este artificio, el texto parece indicar que no es importante lo que se dice,

⁶⁵ La utilización caprichosa de las mayúsculas en los textos de Gombrowicz quiere ser la parodia de las grafías que se empleaban en las novelas polacas que están en la base, cuando todavía no existían reglas estrictas para ese uso.

⁶⁶ Traté con detenimiento el primer duelo verbal como parodia del enfrentamiento literario entre Borges y Gombrowicz en mi libro de 2012: 105 y ss.

sino cómo toma lo dicho la sociedad a la que va dirigido ese discurso: el vate nacional argentino no es más que un *snob*, que tiene embobados a todos a su alrededor gracias a su presunta erudición. Aquí también existe la amargura de Witold Gombrowicz-persona real, que se siente abandonado por sus pares y mal recibido por la sociedad de adopción. Lo único que le quedará es ahora la errancia homosexual; y la zona de Retiro, cercana al puerto, será el nuevo paraíso. El encuentro casual con el invertido Gonzalo en los grandes salones de la burguesía argentina sella la continuación de la trama de esta novela vanguardista, pues el protagonista autoficcional “Gombrowicz” se verá envuelto, tal vez sin quererlo, en la segunda capa semiótica del libro: la duda sobre la estabilidad de las identidades sexuales y el consiguiente “devenir mujer” del co-protagonista Gonzalo. Así, Gonzalo va a arrastrar al narrador del relato, ya humillado literariamente, a nuevas humillaciones, que tendrán que ver con el tema de lo que hoy llamaríamos sexualidades disidentes, y que en el texto en cuestión se da al principio irónicamente, porque aparece vituperado como lado monstruoso, pero sin ninguna convicción narratológica. De tal manera este nuevo compañero de ruta de “Gombrowicz” no solo le mostrará al protagonista un costado nuevo de la ciudad y de sus propios deseos, sino que, al convertirse en su hermano siamés, lo obligará a cuestionarse sobre aquello que primeramente va a llamar “contra-natura”.

En el pasaje en que el ex-militar polaco Tomasz defiende la honra de su hijo Ignac ante los avances homosexuales de Gonzalo y pretende así salvar su honor retando a duelo al invertido, el “Gombrowicz” autoficcional sale primeramente en defensa de su nuevo compañero, explicando que los invertidos no tienen honra y que, por lo tanto, no pueden defenderla en un duelo de honor.

Este episodio es de una riqueza irónica extraordinaria, en tanto, como pasaje paralelo al duelo verbal con el bardo argentino que se desarrolló antes en el salón burgués, el escritor “Gombrowicz”, exilado en los confines del mundo, había hecho una presentación dudosa

de cada uno de los puntos de partida. En efecto, en el primer duelo, el “literario”, encontramos las siguientes ironías en base al subtexto:

1) ¿Es Borges realmente el genio universal que sus pares han hecho de él?

La solapada crítica a la Alta cultura que subyace en este dilema establece la duda en la posible respuesta. Y

2) ¿La sexualidad disidente es realmente monstruosa o ella se torna tal, como resultado de una mirada prejuiciosa sobre ella?

En el episodio tal vez culminante de la novela *Trans-Atlantyk*, cuando el autoficcional “Gombrowicz” descubre por las actitudes del Embajador polaco que Polonia está perdida y que ya no existe como Patria, su más acuciante deseo consiste en buscar la belleza de los hijos (dado que los padres han sido derrotados) y así incitado por un deseo irrefrenable expresa un angustioso: “¡El Hijo, el Hijo, hacia el Hijo, hacia el Hijo!” [“Syn, Syn, do Syna, do Syna!” (1953a: 80)]. El narrador decide, entonces, ir en busca en medio de la noche del bello efebo polaco Ignac, a quien encuentra dormido en su lecho y desnudo, como demostrando todo lo que la belleza masculina puede ofrecerle, pero que él ahora viene a descubrir justamente en Buenos Aires. Este episodio vuelve a repetirse de modo similar en varias ocasiones, como para reforzar la idea de que se trata de un momento sumamente importante. Creo, así, que los intentos de búsqueda repetida del Adonis desnudo deben ser decodificados como la confesión más temprana del autor a través de su personaje autoficcional “Gombrowicz”, una constatación que va en contra de toda la vida real en Buenos Aires, cuando el autor polaco se hallaba *closeted*; es decir, ocultando meticulosamente su vida sexual “espuria”.

Aunque la crítica literaria actual se resiste a entrar en la consideración de la biografía del autor para analizarla, esto sería el nivel más interesante de los elementos extra-literarios que no deberían dejarse de lado en una consideración global de la obra de Gombrowicz, dado que se trata de una manera también de buscar al referente. Esto sucede así, sobre todo, si el autor ha creado una capa autoficcional en

la que se presenta una persona “real”, pero manipulada en los datos biográficos, como aquí el personaje de “Gombrowicz” (que vierto entre comillas para señalar su doble significación de personaje literario mezclado con una versión irreal de lo autobiográfico). Es importante aclarar ahora que no es mi propósito abordar la obra de Gombrowicz, por ello, apoyándome en un biografismo tradicional. Sin embargo, al mismo tiempo, me parece que es necesario aproximarse a estos textos, considerando las condiciones discursivas de la sociedad que Gombrowicz abandonó y las de aquella nueva sociedad que lo acogió, además de dar cabida en la apreciación crítica de la particular toma de conciencia personal por la que pasó el autor. Solo así podemos echar nueva luz sobre una obra que, normalmente, se analiza desde una perspectiva formal y polaca, sin percibir de qué manera estos textos culturales se hallan entre dos aguas.

Estamos aquí, entonces, en un territorio de yuxtaposición de dos facetas que Gombrowicz coloca muy a menudo juntas; pero, en *Trans-Atlantyk* lo que está en juego, además de las cuestiones coyunturales de lo que sucedía en 1939 en Europa y en la Argentina, es una visión anti-regulada de los hábitos culturales. Como en ningún otro texto, en esta novela se presenta un desarmado filosófico de los pilares sociales que sostienen las diferencias ideológicas que rodean al territorio de lo masculino y de lo femenino.

Como ya se dijo, los estudios sobre el sistema-género sostienen que se ha creado una tácita y nunca bien razonada plusvalía para el polo masculino. Y esta real asimetría, que ideológicamente pretende ser una simetría creada por Dios, es lo que justamente los “Gender Studies” vienen a poner en tela de juicio.

Pasemos ahora a analizar un punto esencial en la obra de Gombrowicz. Me refiero al tema de la autonomía del autor para la creación de su obra. Gombrowicz, por su parte, declara “autoficcionalmente” (es decir, por medio de un “Gombrowicz” inventado) en *Trans-Atlantyk* de qué modo rehúye los honores oficiales y con qué intensidad se niega a cantar a la Patria polaca las loas que la tradición impo-

ne a los escritores de ese origen. La tierra argentina viene a servirle magníficamente de escudo ante esa postura rebelde. Ahora bien, al encontrarse de golpe inmerso en un campo literario distinto, inmediatamente percibe que las cosas no son tan diferentes en un nuevo medio artístico. Allí están en el salón de la gran burguesía argentina la primera dama del arte (seguramente alusión a Victoria Ocampo) y el vate nacional (alusión a Borges), que no permitirán ningún desvío de ciertas reglas. Esta postura de sumisión que debe acreditar cualquier novato se ve todavía acrecentada por el hecho de que el autor extranjero no proviene de los países considerados el acmé cultural, sino simplemente de una desconocida y vapuleada Polonia. En este sentido, la suerte de Gombrowicz a partir de 1939 está echada, porque bajo esas condiciones no podrá conseguir audiencia ni en el Nuevo ni en el Viejo Mundo. El gran enigma de esa permanencia ignota de Gombrowicz en la Argentina consistió, entonces, en la elección de este autor de querer preservar su autonomía estética. Gombrowicz en la Argentina eligió el ostracismo, porque el mundo literario le dio la espalda. Esto se deduce del hecho de que la Editorial Sur haya publicado, como es sabido, las obras de Virginia Woolf, de Simone de Beauvoir, de la propia Victoria Ocampo, de Cyril Connolly y de Albert Camus, pero de ninguna manera las de Witold Gombrowicz. Y allí están las declaraciones autoficcionales del autor polaco que parecen darnos las mejores pistas de este enigma.

Es interesante destacar que en un estudio de 1988 sobre el barroco, titulado *El pliegue (Le Pli)*, su autor, el filósofo francés Gilles Deleuze sostiene que en el campo literario argentino de mediados del siglo XX dos figuras han sido esenciales y contrapuestas para esa formación social: la de Borges y la de Gombrowicz, y esta contraposición habría sido posible gracias a que el primero habría dado forma en su obra al Cosmos y el segundo, al Caos (Deleuze, 1988: 111). Deleuze acierta en muchos sentidos al poner en la misma balanza a dos grandes de las letras mundiales que se han cruzado en suelo argentino, pero la oposición hecha por Deleuze es un tanto simple,

pues habría que preguntarse qué “Cosmos” es el que articula la obra de Borges y qué “Caos” define a la del segundo. Tal vez habría que agregar algo que el filósofo francés no menciona y es que, sin saberlo, ambos escritores lucharon denodadamente por su particular autonomía y lograron imponerse literariamente gracias a esa constancia. Y este sería un punto en común que desbarata, hasta cierto punto, la idea de una oposición terminante. Ambos fueron también vanguardistas, aunque sus respectivas percepciones de qué eran las vanguardias terminaron siendo distintas.

Ahora bien, como se sabe, cuando Borges presenta el orden cosmológico en sus cuentos, ello es algo muy diferente del “cosmos” que cabría esperar de la fórmula de Deleuze. Piénsese, por ejemplo, en “La biblioteca de Babel” (1941), un texto en el que se trata de una biblioteca imaginaria donde se archivarían todos los libros posibles del mundo, aunque solo unos pocos podrían ensamblar las letras con sentido. Es mi impresión de que aquí estamos ante la irrisión de un sentido de Orden. El caos surge en “La biblioteca de Babel” por una ciega creencia en un principio de raciocinio que termina siendo demencial. Por el otro lado, Gombrowicz imaginó en sus últimos años argentinos la trama de una novela que tituló *Cosmos* (publicada en 1964), cuyo orden es tan misterioso e intrigante que el lector termina preguntándose si, como en el caso de “La biblioteca de Babel” de Borges, su título no oculta una profunda ironía. La novela de Gombrowicz de 1964 tiene algunas similitudes con los relatos “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) y “La muerte y la brújula” (1944) de Borges. Justamente estos dos cuentos de Borges construyen un orden secreto y dudoso en un territorio extrañado por el que se desplazan personajes muy enigmáticos, siguiendo un plan, al parecer, preconcebido. En este sentido, estos cuentos pueden tener alguna semejanza con la novela *Cosmos* de Gombrowicz. En estos textos borgeanos como en *Cosmos*, el enigma que hay que descodificar en un entorno geográfico estrecho, se torna “unheimlich” (siniestro) por la cotidianeidad que parece salir de un escenario archi-conocido. En

los dos cuentos de Borges y en la novela de Gombrowicz, el orden y el desorden se mezclan infinitamente para dejar al lector la sensación de un demiurgo extraño que ha manejado los hilos de la trama con el propósito de confundirnos. Ambos escritores, además, tienen una visión de los hechos humanos semejante, en el sentido de que ambos presentan el mundo en una constante repetición. Para ellos, desde su cosmovisión conservadora, solo existe un eterno retorno, lo que, evidentemente, tiene la intención de negar el tiempo histórico. Todo vuelve a repetirse alguna vez. Los cambios históricos no importan, parecen decirnos los textos de uno y otro escritor.

Hay un punto capital en la oposición Borges-Gombrowicz que merece especial consideración. Comparando la situación de Borges en las dos primeras décadas de la revista *Sur*, muy otra es la situación en que se encuentra envuelto Gombrowicz. Su lucha por mantener su autonomía literaria ha sido muy cruel para él y el resultado de ello tanto en Polonia como en la Argentina ha sido que Gombrowicz se ha creado enemigos en todos los ámbitos. Su vanguardismo es incomprendido tanto en el país de origen como en el de adopción; Gombrowicz ha perdido también, por su ausencia de Europa, la relación con cualquier tipo de constelación literaria polaca. Tampoco merece Gombrowicz la atención de ninguna facción, como no sea la facción que lo apoya entre los amigos cotidianos de sus partidas de ajedrez en el salón del primer piso del Café Rex de la Calle Corrientes en Buenos Aires, quienes gestan la bizarra idea de traducir *Ferdydurke* a una especie de esperanto argentino. Ese grupo, sin embargo, no presenta ninguna cohesión digna de mención y, por lo tanto, no interesa para describir un campo literario. La ironía es que el punto diario de reunión de Gombrowicz se encontraba a escasos 600 metros de la redacción de *Sur*. Victoria Ocampo no hubiera necesitado grandes desplazamientos ni grandes artes de seducción para conseguir que Gombrowicz formara parte de sus huestes.

Más tarde, al final de su vida, al volver a Europa definitivamente e instalarse en Francia, Gombrowicz no puede menos que añorar los años de su exilio en la Argentina como los más felices de su vida. Habían sido los años, cuando el escritor era pobre y desconocido, antes de ganar la fama que le produjo el éxito europeo de sus últimos días. En definitiva, en la Argentina Gombrowicz había disfrutado del placer de ser disidente gracias al anonimato que le brindaba la falta de pertenencia literaria. En aquella Argentina ahora distante se le presentará, entonces, al Gombrowicz de la madurez la imagen de un paraíso perdido.

¿Qué es lo que ha perdido el escritor allí, cuando ni siquiera había entrado en el campo literario argentino como una figura a considerar? ¿Fue su disidencia sexual? ¿Fue la juventud nunca más recuperada?

4. De los dos lados del Atlántico

Sarcasmo, ironía, exageración y la constante lucha por la propia autonomía literaria depararon finalmente la fama internacional de Gombrowicz, que también se expandió a Polonia, cuando se lo recuperó como autor nacional a partir de los años 80 y 90. En este momento es mi convicción que para entender la encrucijada en que se halló esta creación tan singular de la literatura mundial es necesario enfocarla con una mirada que trascienda el límite de cada una de las literaturas nacionales, pues ellas han caído en la trampa de exagerar la fuerza de sus propias fronteras. Por ello, la visión que he venido a ofrecer tiene que ver con la idea de la necesidad de hacer dialogar las historias de las literaturas nacionales entre sí. Gombrowicz es el mejor ejemplo de la importancia de este diálogo.

Me interesa ahora, por lo tanto, tomar como ejemplos paradigmáticos de la crítica sobre la obra de Gombrowicz, por un lado, el epílogo a la novela *Trans-Atlantyk* de la pluma de Stefan Chwin y, por otro, dos estudios de investigadores argentinos. El crítico polaco,

como todos los críticos de ese origen, se detiene con profundidad en el estudio de las cuestiones formales de la obra. Con enorme lucidez, Chwin señala el acérrimo individualismo que caracteriza al escritor, así como su desenmascaramiento de los complejos psicológicos, como el “complejo polaco” o el “complejo de provincialismo o de periferia de la nación polaca” que puede desembocar en un patriotismo nacionalista (Chwin, 1996:133). Chwin también insiste en el carácter anti-romántico de *Trans-Atlantyck*, como una batalla sin cuartel contra los estereotipos fundantes de la obra de Adam Mickiewicz (1798-1855). Y naturalmente esta disputa con la tradición literaria polaca lo lleva a considerar el sarmatismo (o la caricatura del sarmatismo) como una elaboración refinada en la que domina el gran artificio de la ironía de su autor. Por otro lado, según Chwin, en esa novela se rinde tributo al existencialismo en boga en los años de la Segunda Guerra Mundial en el que se encontraba el axioma de desvirtuar la idea de esencias absolutas, poniendo el acento en el carácter existencial de los fenómenos. Siguiendo estos principios filosóficos, pensar en un “alma polaca” inmovible por los siglos de los siglos es, naturalmente, una irrisión y con eso jugaría este texto de Gombrowicz.⁶⁷

El crítico polaco enfatiza también el hecho de que el personaje Gonzalo represente un Doble del narrador (Chwin, 1996: 147); y, a partir de este dato, observa en qué medida se dan los binomios simétricos en la novela (“lo idílico” versus “lo macabro”; “hijos” versus “padres”, etc.). Por supuesto, también Chwin nota la importancia para la obra de Gombrowicz de su “deserción” para la defensa de la Patria atacada, la que le habría dado la enorme posibilidad de ganar distancia con respecto a su país de origen y así obrar en consecuencia. Por último, Stefan Chwin, sin evitar analizar el tema de la sexualidad en esta novela, atribuye las cuestiones temáticas en torno a las inclinaciones de Gonzalo como una alusión al pánico polaco frente

⁶⁷ En nuestro contexto, podemos pensar que aquí Gombrowicz, apoyándose en su peculiar individualismo, se opondría a la idea de “arquetipos” y de un “inconsciente colectivo nacional”.

a la atracción por el mismo sexo, al mismo tiempo que a las veladas situaciones homo-eróticas de las escuelas militares polacas. Chwin se permite también relacionar la personalidad de Gonzalo con un conocido individuo polaco real, que ya había servido como modelo por su excentricidad en la obra de Henryk Sienkiewicz (1846-1916). Sin embargo, a este crítico polaco el escándalo lingüístico que significa que la palabra que defina a Gonzalo, como *Puto*, sea la única que aparece en español en todo el texto original, sin las comillas de la cita, no le produce ningún asombro. Así, Chwin al colocarse las anteojeras polacas no percibe que allí hay un gesto llamativo de su autor, como si nos estuviera diciendo: “¡Atención, esto tiene que ver conmigo en mi nuevo lugar de residencia y no con Polonia!”. Naturalmente tampoco Chwin pudo percibir la enorme declaración de principios que significa poner por escrito la atracción de Gonzalo (y de su Doble) por los jóvenes marineros del puerto de Buenos Aires y de la zona pecaminosa de Retiro. En un contexto más literario, Chwin no supo tampoco percibir la importancia en la novela de la sarcástica descripción del salón literario argentino, donde imperaban Borges y la gran dama Victoria Ocampo, un episodio doblemente importante, porque no solo revela la conciencia de Gombrowicz de lo que estaba sucediendo en Buenos Aires a nivel artístico en la década del 40, sino que ello establece, a mi juicio, las posteriores decisiones de este escritor para preferir refugiarse en su individualismo antes que tratar de congeniar con reglas impuestas de antemano, que dejaban, por ejemplo, a la línea surrealista de lado.⁶⁸

Considero, por lo tanto, que la polémica corriente en Polonia sobre el sarmatismo y el desenmascaramiento de las instituciones polacas en la obra de Gombrowicz ocluyó durante mucho tiempo de la consideración un tema hoy en día todavía más importante para las ciencias

⁶⁸ Es dable pensar que tampoco Borges (al igual que Victoria Ocampo) guardaba simpatías por el surrealismo, aunque Silvina Ocampo había estudiado pintura con uno de los popes italianos de este movimiento artístico: Giorgio de Chirico (1888-1978).

sociales como lo es el estudio de las cuestiones del sistema-género, un dominio que viene experimentando un importante crecimiento en las últimas dos décadas y que nace al calor de las disputas por la emancipación femenina, pero que trasciende ese campo para pasar a discutir todas las nociones saturadas ideológicamente sobre la sexualidad en general. En definitiva, han sido los estudios *queer*, iniciados en las universidades norteamericanas a partir de 1990 al menos, los que han venido a poner en duda que se pueda determinar *a priori* quién siente inclinaciones por el mismo sexo, como para que ello constituya una identidad estable. Contra las certezas que caracterizan a organismos como los del Vaticano para saber qué curas son homosexuales y quiénes están a salvo de la atracción por los jóvenes de su mismo sexo, la aparición de una disidencia sexual en individuos sin ninguna connotación marcada hacia esas inclinaciones muestra hoy en día que es imposible establecer reglas previas, pues cada individuo en una etapa de su vida puede sentir atracciones que no se le habían revelado antes ni a él mismo. El texto de Gombrowicz analizado nos habla también del nomadismo de la sexualidad, pues en ella todo es inestable. Es mi convicción que la novela *Trans-Atlantyk* de 1953 nos habla, entonces, también de TRANSgresión sexual y en ello se incluye el tratamiento del tema de la inestabilidad de las identidades. Esto ya no se puede barrer bajo la alfombra ni siquiera en Polonia, pues ya han empezado a florecer estudios polacos que aprecian la cuestión de la sexualidad disidente dentro de la obra de Gombrowicz, al mismo nivel de importancia que sus parodias frente a la tradición literaria de su país.

Es interesante también recordar que cuando Gombrowicz realizó el prólogo a su novela en la edición de 1957, se defendió contra los ataques que había recibido por parte de los críticos polacos, explicando que esa obra era el resultado de particularidades de su EXISTENCIA, que lo habían llevado a configurarla como un texto grotesco y surrealista que debía entenderse como una fantasía literaria.

Gombrowicz tuvo la oportunidad de gozar del azaroso viaje en el *intrépido* barco *Chrobry* (El Intrépido) hacia Sudamérica y vivir así la otra vida, intrépida, diferente de aquella que le esperaba al escritor polaco en su propio país. Prestemos, pues, más atención a este hecho que ha modificado la propia existencia de Gombrowicz y también su obra: el alejamiento de Polonia. Aquí es necesario subrayar que hubo un proceso de desenmascaramiento autobiográfico paulatino en la obra de Gombrowicz que va desde la escritura de *Ferdydurke*, pasando por la de *Trans-Atlantyck*, hasta la más despiadada de *Kronos*. Este proceso no tiene nada que ver con la tradición cultural polaca, pues se trata de un descubrimiento interior emanado del notable individualismo del autor. ¿Dónde tuvo lugar ese proceso? Seguramente no en Polonia. Este descubrimiento interior del autor Gombrowicz no le debe casi nada a la Nación polaca. Ese proceso, en todo caso, se dio como REACCIÓN a toda una historia de vida, cuya parte más importante, para bien o para mal, se dio en la Argentina. Así los críticos polacos más tradicionales, preocupados por analizar el sarmatismo en la obra de Gombrowicz, fueron ciegos para descubrir el *camp* que en forma pionera este autor presenta cuando en el duelo de pistolas sin balas de *Trans-Atlantyck* el afeminado Gonzalo aparece enarbolando su enorme sombrero mexicano en un atuendo digno de una puesta carnavalesca del Folies-Bergère (Gombrowicz, W., 1953a: 82). Esta misma ceguera interpretativa impide a este tipo de críticos descubrir que todo el sarmatismo de la novela de Gombrowicz, que implicaría una preocupación por dar un sentido épico y viril al texto, se ve desbaratado gracias a los elementos *camp* de la novela (Amícola, 2000a: 49 y ss.). Estos elementos disolventes vienen, en verdad, a poner en jaque los mismos pilares culturales dominados por una concepción masculinista de los valores. Lo que importa resaltar ahora no es el sarmatismo del texto, sino su connotación; es decir, ¿qué otros datos arroja el sarmatismo en *Trans-Atlantyck*? Y esa connotación de la virilidad sarmática es lo que esta novela enjuicia, junto con la tradición de lo patriarcal y de lo patriótico. Por ello, en la segunda parte

de la novela, que sucede en esa bizarra mansión pampeana de Gonzalo, no solo se citan las costumbres feudales polacas de intrusión en las fincas vecinas, sino que allí se escenifica también una magnífica versión argentina del castillo de *The Rocky Horror Picture Show*, con sus plumas *camp* y con sus hibridaciones *queer*. Así la estancia-finca de las pampas es una instancia de dislocación de los binomios sexuales, y, como ejemplo de ello, se puede citar el pasaje de llegada de los huéspedes polacos, cuando al ex-militar Tomasz se le asigna para pernoctar una habitación feminizada cargada de *bibelots* “maricones”, completamente incoherente con el estilo marcial de vida del invitado. Es aquí en este momento *camp*, cuando el texto destruye el plano del sarmatismo para encargarse de minar la centralidad de la perspectiva fálica, como aviso al padre polaco, y como aviso al lector.

Pero veamos qué sucede entre los críticos del otro lado del océano. En los últimos años aparecieron dos estudios completos de la autoría de jóvenes críticos argentinos sobre la obra de Gombrowicz, hecho que ya es un síntoma del interés que este escritor suscita en nuestro país. Ninguno de los dos críticos jóvenes se conmueve en lo más mínimo por el Gombrowicz iconoclasta hacia la cultura polaca. Así ni Pablo Gasparini ni Silvana Mandolessi, los dos críticos argentinos actuales, se escandalizan por las herejías a la santa tradición de la cultura polaca (por ejemplo, las alusiones a la cultura de los sármatas) en que incurrió Gombrowicz. Esa situación tiene a los críticos argentinos sin cuidado.

El estudio de Gasparini, por otra parte, hace denodados esfuerzos por colocar al escritor polaco en el panteón literario argentino, construyendo la idea de que Gombrowicz se creó una “patria menor” en el mundo que lo acogió (Gasparini, 2007: 70 y ss.), una idea que comparto. Mandolessi, en cambio, se dedica a analizar, muy sagazmente, el aristocratismo de Gombrowicz a partir del binomio “asco” *versus* “buen gusto”, destacando como hecho notable que la más polaca de sus obras (*Trans-Atlantyk*) fuera escrita en Argentina. Además, para esta investigadora, la oposición entre Borges y Gombrowicz no sería

tan evidente. En este segundo estudio, con todo, el asunto más interesante en cuanto a la idea de oposición entre ambos escritores se daría en el modo cómo Mandolessi define el principio de “hibridación” en el caso del autor polaco frente al mecanismo de crasa disyunción en la obra del autor argentino (Mandolessi, 2012: 200). Y en esto se basa Mandolessi para desacoplar a Borges de Gombrowicz.

Sin embargo, ni Gasparini ni Mandolessi abordan con una mirada abarcadora la cuestión, para mí de suma importancia, de la declaración por la autonomía sexual patente en la obra de Gombrowicz (y meticulosamente evitada en la de Borges). Mandolessi cae, además, en el error de usar como sinónimos los términos “homosexual” y “gay”, sin advertir que el segundo implica una salida de la “abyección”, concepto que, sin embargo, esta investigadora ha analizado con mucha perspicacia en otros momentos de su investigación.

La gran elaboración estilística que se presenta en *Trans-Atlantyk* tiene, por cierto, un momento de brillo especial, cuando la prosa se transforma en texto con rimas internas; pero si, por una parte, esto alude a una tradición literaria polaca (presunto sarmatismo del siglo XVI), ese artificio viene también, por otro lado, a dar relieve a una cuadrilación de personajes en forma de quiasmo y esto no tiene nada que ver con una búsqueda en el pasado estético polaco. Los nombres de “Gom-browicz” y Gon-zalo, con su inicio parecido, como figuras que se asimilan, son *quasi* anáforas que despiertan en el lector la expectativa de una conducta semejante en los dos personajes. Ese juego anafórico se completa con su contrapartida en el juego de los finales que aparece en los nombres de Ignac y Horacy (en castellano serían “Ignacio y Horacio”), una nueva pareja, cuyo *Leitmotiv* consiste en imitarse mutuamente: por ello Ignac y Horacio llegan a ser como marionetas que se mueven al mismo compás. Y este motivo parece asumir una condición simbólica, dado el modo repetido en que se presenta. El cuarteto así formado (dos argentinos y dos polacos, o, de otro modo, dos hombres adultos y dos jóvenes) se encuentra relacionado de una manera singular, pues, esos cuatro po-

los (los dos polacos formando un “Gombrow-ignac”, por un lado; los dos argentinos, con una fusión como “Gonzalo-racio”, por otro; o en otra constelación: los dos mayores, por un lado como “Gom-gon”; los dos menores como “Ignac-acio”, por otro) diseñan un dibujo nómada que se descompone y vuelve a reagruparse de otra manera cada vez. En ese diseño cuadrangular lo que surge, en definitiva, es un devenir sexual diferente fuera de los principios obturadores del patriarcado, de los Padres y de la Patria, donde lo masculino pasa a ser solo un elemento dentro de un *continuum*.

En este contexto de análisis del sistema-género los famosos episodios sádicos de los otros miembros de la colonia polaca en la Argentina con su secta de “Caballeros de las Espuelas” pueden entenderse como el miedo paranoico de esos individuos a no poder demostrar suficientemente su valentía y su calidad de mártires al servicio de una Patria lejana y en la derrota. Así caen solamente en una masculinidad exagerada e irrisoria. Como desertores de una Polonia que sufre el desastre de la guerra, estos supuestos Caballeros sienten un pánico que parece la metáfora de un horror en los varones ante la penetración sexual, algo que los transformaría en parias sociales, feminizándolos como “contra-natura”. Por ello, los conceptos de “sadismo”, “penetración”, “hibridación” serían nuevas capas de sentido que trascienden la tan estudiada categoría de la Forma en la obra de Gombrowicz.

Pienso, en definitiva, que estos elementos resultan claramente significantes cuando se los relaciona con la idea de que la obra literaria de Gombrowicz está necesariamente a caballo de dos culturas, así como la propia vida del escritor se encontró a caballo de dos geografías en el percance de asumirse como autor y como “persona en devenir”, atada irremediabilmente a los avatares de su existencia, o de su “situación” como dirían los existencialistas.

Finalmente, si, según la leyenda que circula en Polonia, los pueblos sármatas inventaron las espuelas para azuzar a sus caballos y, de paso, demostrar una agresividad terrible contra los enemigos; “Los

Caballeros de las Espuelas”, como secta quijotesca polaca en las peripicias sangrientas de *Trans-Atlantyk*, vienen a repetir una tradición legendaria que exhibirá una virilidad de pacotilla, pero virilidad al fin. No puede ser una casualidad que este grupo masivo de residentes polacos en la Argentina aparezca en su desmesura y sadismo como la quintaesencia de una masculinidad que se torna desarmada, cuando se presenta al lado de ese otro grupo compacto de disidentes sexuales que llamaré “el cuarteto *queer*”, y que ya clasifiqué antes.

Es mi opinión que ha llegado el momento de considerar que ese otro cuarteto (“el cuarteto *queer*”) formado por el Puto Gonzalo con el autoficcional “Gombrowicz”, por un lado, y “Horacy co Ignacy”, por otro lado, funcionan como contrapartes de la parodia masculina de “Los Caballeros de las Espuelas”. En este grupo anti-masculinista encontramos dos pares de *Doppelgänger* (Dobles), que han puesto en jaque el principio de lo masculino, al perder el miedo ante el afeminamiento y al encontrarse en ese extraño camino del “devenir mujer”, o de perder el miedo a los componentes femeninos de su propia personalidad. Con la aparición de este cuarteto, o de esta “facción”, en la novela estamos ante una conducta orquestadamente grupal, que, indirectamente, muestra su rebelión en contra de los nacionalismos, pero, al mismo tiempo, también en contra de los patriarcas. Ese cuadrilátero de varones por su impronta anti-masculinista, y también anti-sarmática está en la fase de la culminación del texto. Por ello, puede interpretarse que el grupo al que denomino “cuarteto *queer*” es el que conduce a todos los personajes de esta novela hacia la risa final que, como sabemos, hace desmoronar toda cultura oficial (en este caso la de los Padres y la de la Patria), destronando la idea de pertenencia particular a una Nación. La risa bajtiniana es el mejor antídoto contra la seriedad de la cultura oficial que se pretendía cultivar en la Polonia del exilio en la cápsula de la Embajada Polaca en la Argentina. Lo que aquí se anuncia es la posibilidad de otro tipo de pertenencia, aquella que será solo posible cuando Polonia haya quedado más allá de las aguas, como determina el narrador de *Trans-Atlantyk*.

5. Gombrowicz después

Como es sabido, Borges tomó la resolución en los últimos años de su vida de contraer matrimonio con la persona que había conocido en uno de sus cursos y que le abrió las puertas a la cultura japonesa. El casamiento de Borges con María Kodama (1937-) cayó como balde de agua fría a propios y extraños, especialmente dentro de la facción que Borges había formado durante casi cinco décadas con Bioy Casares y Silvina Ocampo. Ellos tres hacían “rancho aparte” en la *staff* de la revista *Sur*, porque no compartían todas las directivas de su Directora. En este sentido, el trío formaba una facción díscola que tenía sus propias características de escritura y que era, es preciso decirlo, el bastión más fuerte del modo fantástico en la Argentina.

En efecto, cuando Borges abandona, con su casamiento, ese lugar de cobijo que le había sido ofrecido, durante tanto tiempo; Bioy Casares y Silvina Ocampo se sintieron traicionados por la aparición de una figura femenina recién-venida que aparecía poniendo una cuña en una relación de vieja data. Como quiera que sea, por el hecho de que María Kodama era muchas décadas menor que su esposo, esa simple situación le aseguraba a Borges una conservación de su legado literario. De manera similar, Witold Gombrowicz procedió en sus últimos años de residencia en Europa y contrajo matrimonio con quien sería luego conocida como Rita Gombrowicz (1935-). Tanto a Borges como a Gombrowicz les inquietaba, evidentemente, el destino que correrían sus escritos y ambos echaron mano a una solución parecida.

Rita Gombrowicz a diferencia de las actitudes asumidas por María Kodama, como viuda y heredera del legado literario de su marido, se caracterizó, sin embargo, por tener una gran apertura a todas las posibilidades de lectura de los escritos de quien había sido su marido. Para adentrarse en la situación de exilio que había vivido Gombrowicz, su esposa visitó más de una vez la Argentina; y en una de esas ocasiones entrevistó a todas las personalidades que podían

aportar datos interesantes para iluminar la permanencia del escritor polaco en el Río de la Plata.

Me interesa ahora traer a colación una de esas entrevistas (a Silvina Ocampo), porque tiene que ver con el planteo del presente estudio. También a partir de los diarios íntimos que el escritor polaco llevó la mayor parte de su vida, sabemos de la visita que Gombrowicz había realizado a la casa de los Bioy Casares-Ocampo, donde tuvo oportunidad de encontrar también a Borges, lo que está refrendado en la entrevista que mencionamos. Si Silvina Ocampo parece haber simpatizado con ese polaco tímido y hosco a la vez, no fue el caso del resto de los varones presentes. Y siempre es un misterio que así fuera, pero, de hecho, la genialidad artística no necesariamente despierta admiración de inmediato. Gombrowicz se sintió cohibido ante los escritores argentinos allí presentes y no hizo el mejor papel. Ahora bien, décadas después Silvina Ocampo recuerda el episodio y los débiles acercamientos de su grupo a la obra de Gombrowicz, diciendo que, a pesar del entusiasmo del poeta Carlos Mastronardi (1901-1976), que estaba entre los colaboradores de *Sur*, y de su intersección para que se leyera la obra *Ferdydurke*, esa “facción” de *Sur* por entero sintió que esa novela no les gustaba (Gombrowicz, R., 1984: 69-70). La facción muestra un desagrado por la visita de Gombrowicz, así como después lo haría con la visita de Stephen Spender, a quien me referí antes.

Como quiera que sea, hay aquí un punto oscuro en la recepción argentina de Gombrowicz, que nunca se terminará de aclarar, salvo que echemos mano de cierta discriminación sexual que correría por las venas de la “pareja” Adolfo Bioy Casares-Jorge Luis Borges, tal vez para ocultar con esa “homofobia” la propia atracción “homosocial”.⁶⁹

⁶⁹ Para la índole de la relación entre Bioy Casares y Borges, en la que el autor menor superaría la etiqueta de “heredero literario”, véanse las páginas iniciales de mi artículo “Despecho macho” (2017), citado en la bibliografía.

1. **Performativo y *performance***

La aparición de la figura crítica de Judith Butler en el panorama de los estudios de género provocó un cambio en medio de las batallas feministas. Hoy en día es imposible no ver ese momento como una divisoria de aguas en la historia del pensamiento contemporáneo. Así desde la publicación en 1990 de su libro *Gender Trouble* (El género en disputa) se inició una reformulación del debate, en tanto la autora les recriminó a las diferentes oleadas del feminismo una idealización de lo que significaba ser mujer, además de no haber considerado que los términos en cuestión eran relacionales. Con Judith Butler empieza realmente una nueva época en la que el varón no aparece como el enemigo, sino como el aliado que igualmente se halla encorsetado en la armadura del género. Sería un error no darse cuenta de que la nueva categoría de pensamiento filosófico que introduce Judith Butler en la polémica no solo es un exhaustivo análisis de lo que se vino diciendo dentro del discurso feminista, sino que este nuevo discurso

está haciendo suyas las ideas clave del post-estructuralismo francés gracias al aporte de Foucault y de otro miembro también salido de la prestigiosa institución de la rue d'Ulm, Jacques Derrida (1930-2004). Con este amplio bagaje los estudios de género aparecen pertrechados de un modo tan rico, como nunca lo estuvieron antes; sobre todo por el giro lingüístico que le dan al tema, como enseguida veremos. Ni Virginia Woolf ni Simone de Beauvoir podían haber sacado partido de una discusión que aún no habían a florado. Judith Butler llega en el momento oportuno para ubicarse en la particular caja de resonancia que significa la Academia norteamericana (es decir el conjunto de sus universidades de excelencia) para catapultar sus ideas a todos los rincones del planeta.

En este sentido, me parece oportuno considerar aquí cuáles son los nuevos principios que han provocado un giro de ciento ochenta grados a las cuestiones de género a finales del siglo XX. Para dar una semblanza escueta de los caminos recorridos por Judith Butler voy a seguir paso a paso lo expuesto en una reciente tesina de la Universidad Nacional de La Plata presentada por Magdalena De Santo, que me parece que da en el blanco de la problemática cuando pone el acento, dentro de la compleja construcción filosófica butleriana, sobre la idea de *performance*, para pasar luego a poner el énfasis sobre aquella de “performatividad”, tratando de hacerle justicia a la compleja manera de evolucionar de la autora. Recogiendo el guante de anteriores polémicas en torno del tema, Judith Butler estuvo de acuerdo, en efecto, en que el género es aquello que organiza la realidad en base a los binomios varón-mujer, masculino-femenino o activo-pasivo; pero, al mismo tiempo, supo sostener que las cuestiones de género son actos de habla que interpelan a los implicados en el intercambio social. (De Santo, 2012: 7-13). Siguiendo a Foucault en más de un sentido, Judith Butler es consciente, por lo tanto, de la matriz de “inteligibilidad heterosexual” que es necesario desmontar para entender a fondo las cuestiones de género. Hablar de una “inteligibilidad heterosexual” significa que ha sido inteligible solamente aquello que

se basa en un principio binario en el que la heterosexualidad aparece como la norma infranqueable. De allí el interés de la autora por las operaciones del travestismo, pues esos procesos, aparentemente de superficie, boicotean la comprensión de lo claramente establecido en las normas de género, cuyos reglamentos pretenden ser absolutos.

Por nuestra parte, podríamos pensar en este caso que la novela *Orlando*, desde la óptica de tal inteligibilidad, hace tambalear el sistema, porque aceptando inclusive la binariedad “masculino/femenino” pone en duda dónde comienza y dónde termina lo uno y lo otro.

Cuando Judith Butler interviene en la polémica del feminismo que venía dándose en el pensamiento desde, por lo menos, la Revolución Francesa, le agrega al debate algunos elementos nuevos que la dinamizan y lanzan hacia sitios antes impensados. Así Butler no solo enriquece esa tradición con las ideas venidas del post-estructuralismo francés, sino que echa mano a una línea de la lingüística inglesa que vendría de perillas con lo planteado por los pensadores franceses. En efecto, este giro lingüístico que se produce en los estudios de género surge gracias a la atención prestada a los actos de habla analizados por John L. Austin (1911-1960) en sus clases de Oxford en 1955. Esas clases fueron editadas en 1962, y desde ese momento se abrieron nuevas perspectivas para el pensamiento, porque Austin se interesó por un tipo de enunciados que la filosofía antigua y tradicional había barrido bajo la alfombra; me refiero a aquellos enunciados que “realizan” lo que enuncian, como cuando el dignatario religioso o civil en una ceremonia nupcial dice: “Los declaro marido y mujer”. Ese tipo de enunciados quedaban fuera de los criterios de verdad y falsedad que habían sido los casos verificables atendidos por la filosofía y, por lo tanto, fueron siempre extraños al cuerpo del estudio filosófico. Austin comprendió que para que ese tipo de enunciados tuviera poder necesitaba de tres factores que intervinieran en la enunciación: 1) La investidura del sujeto declarante, 2) el marco convencional en que se da la enunciación, y 3) el contexto.

Como ejemplo de lo que significa la investidura, se podría traer a colación una película hollywoodense. Se trata de *We're Not Married* (No estamos casados) que bajo la dirección de Edmund Goulding (1891-1959) se filmó en 1952 con Marilyn Monroe (1926-1962) en una de las escenas de los casamientos frustrados. La situación cómica del film se produce cuando, años después de la ceremonia, los seis casamientos llevados a cabo por un funcionario de provincia resultan anulados por la autoridad central, porque se descubre que el nombramiento oficial de ese juez de paz es posterior a los ritos que él había montado apresuradamente para casar a la gente. Ese funcionario en cuestión no había sido todavía investido del poder para casar a nadie, y su acto “performativo” no realizaba nada, porque todavía no había sido “autorizado”. El enunciado “Los declaro marido y mujer” no había tenido fuerza legal de “realización” (*performance*). En otras palabras: el funcionario carecía de la investidura en el momento de “performar” el acto que quiso realizar.

Es evidente que estas ideas de los estudios lingüísticos desbordarán el territorio propio, cuando en el horizonte se perfilen las novedades que traerán las fructíferas décadas del 60 y del 70 en otros ámbitos de los estudios sociales. Foucault aportará lateralmente su primera mayor contribución al tema, al introducir la idea de la ubicuidad de las relaciones de poder, como cuando afirmaba:

In reality power means relations, a more-or-less organised, hierarchical, co-ordinated cluster of relations [...] the only problem is to provide oneself with a grid of analysis which makes possible an analytic of relations of power. (En realidad “el poder” significa “relaciones de poder”, es decir, una amalgama de relaciones más o menos organizadas, jerárquicas y coordinadas [...] el único problema es hacerse de una grilla de análisis que permita analizar estas relaciones de poder; Foucault, 1977: 198-199).

Hay también relaciones de poder en los actos performativos que de ahora en adelante será necesario incluir en la consideración. Derrida, por su parte, volverá a pensar los actos de habla diseñados por Austin, pero ahora poniendo el énfasis en el hecho de que el enunciado “performativo” (o “realizativo”) no solo se cumple en las condiciones estudiadas por Austin, sino que cada acto de habla performativo se basa a su vez en el hecho de ser un acto atado a una convención, como ya había sospechado Austin, pero, además, ello significará que es algo “históricamente sedimentado” y, por lo tanto, apoyado en la cita de otro acto anterior (Derrida, 1972: 385-387). Esta idea aflora en la argumentación al respecto de Judith Butler mediante el término de “iteración”. La fuerza de lo repetido socialmente se impone a los participantes sociales justamente por su valor de ser repetido.⁷⁰ Esto lleva consigo que, por ejemplo, en el enunciado “Los declaro marido y mujer” haya siglos de sedimentación histórica que darán fuerza de convicción a lo que se está diciendo. Así, en cambio, una fórmula novedosa como “Los declaro marido y marido” necesitará mucha lucha previa para poder abrirse paso y obtener *status* “performativo”; pues ella no habrá conseguido todavía suficientes capas de sedimentación, según lo que sostuvo Derrida.

El género también se manifiesta a través de “actos” repetidos. Estamos de acuerdo a esta altura de la historia en que las actuaciones de género son *performances* sociales, es decir, imitaciones de actuaciones precedentes que, sin embargo, podrían variar paulatinamen-

⁷⁰ Sería interesante agregar que Judith Butler perdió la oportunidad de cooptar también a Mijaíl Bajtín para sus estudios sobre la iteración en los actos de habla, pues el crítico soviético podía haberle dado algunas otras herramientas para el caso, especialmente en esa idea tan fructífera del dialogismo de la palabra. En efecto, según Bajtín cada individuo se hace cargo de un vocabulario que ya ha sido usado, que fue hablado por otros; y ese vocabulario en su propia lengua viene cargado de sentidos que normalmente el hablante hace suyos repitiendo lo dicho antes por otros individuos. Como hablantes utilizamos así las palabras ajenas y, apropiándonos de ellas, las refractamos y volvemos a emplear. Según esta idea, las palabras hablan en nosotros por boca de otros (Arán, 2006: 83-85). Es por ello que el dialogismo de la palabra según lo pensó Bajtín traería agua para el mismo molino de Judith Butler, si ella lo hubiera incluido en su haber.

te (De Santo, 2012: 91). Es de incalculable importancia este último punto. Pensar que las actuaciones de género, aunque repetidas constantemente, puedan sufrir paulatinas variaciones y cambios, es un hecho que ofrece inusitadas posibilidades para considerar todo el sistema-género, pues aquí estará expresada la libertad de los actuantes (aunque esa libertad sea relativa).

En el momento de comparar la labor de Judith Butler con aquella llevada a cabo por Simone de Beauvoir se evidencia el cambio profundo que la investigadora norteamericana imprimió a la discusión, al desmontar la dicotomía de naturaleza *versus* cultura que se había enseñoreado en el pensamiento occidental desde tiempos remotos y que también se encuentra en la base de la famosa frase de la pensadora francesa, que sostenía:

On ne naît pas femme: on le devient [...] c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. ” (No se nace mujer, mujer se deviene [...] es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermediario entre el varón y el castrado que se califica de femenino; de Beauvoir, 1949: I, 285).

Es cierto que después de estudios como los de Thomas Laqueur, autor antes mencionado, acerca de la historia de la investigación de la anatomía femenina, que venía completamente desfasada en comparación con los trabajos dedicados a la anatomía masculina, es más fácil ver cómo la propia naturaleza es vista solo a partir de los ojos culturales; y, por lo tanto, cómo en la consideración de lo “natural” es imposible desprenderse de la cultura. La cultura es, así, el único patrón en uso, pues lo demás depende de cómo se interpretan los datos “naturales”. Por ello es interesante descubrir dónde funda Laqueur su preocupación para llegar a la historia de los estudios de la anatomía femenina, como cuando dice:

Un libro que trata de un espectro tan amplio de tiempo y de materiales como éste contrae una multitud de deudas. En primer lugar, no podría haberlo escrito –tanto porque la erudición requerida no estaba disponible como porque el tema no se hubiera acogido con seriedad– sin la revolución intelectual provocada por el feminismo desde la Segunda Guerra Mundial y en especial durante los últimos veinte años. En cierto sentido mi trabajo es una elaboración de la reivindicación⁷¹ de Simone de Beauvoir de que las mujeres son el segundo sexo. (Laqueur, 1990: 11).

Si entendemos bien el planteo de Laqueur, lo que este investigador se propone es destronar justamente la tradicional oposición absoluta entre naturaleza y cultura. Según Laqueur no hay así naturaleza pura, pues todo está interpretado por la cultura; y los humanos no podemos salir de nuestro propio cobijo que es siempre cultural. De hecho el nacimiento es también un hecho cultural, aunque Simone de Beauvoir no hubiera podido percibirlo tan claramente, atrapada, en parte a su pesar, por cierto clima biologicista. Por ello, una nueva lectura del famoso “aforismo” parece decirnos que la mujer que Simone de Beauvoir tuvo en su mente era alguien que sufría el devenir sin ninguna “actuación” de su parte. En definitiva, y volveremos sobre esto, hay cierta base de idealismo (inevitable) en la cuestión de la fraternidad que finalmente Simone de Beauvoir avizoraba para los sexos, sin ver hasta dónde llegaría la profundidad de una lucha que sería siempre permanente (Zehl Romero, 1978: 125).

Tampoco podía tener la escritora francesa otra concepción sobre el Sujeto que no fuera el de una sólida entereza cartesiana, pues las circunstancias políticas no hubieran permitido dudas acerca del tema.⁷² En la Francia de los años 30 y 40 cada individuo era algo de-

⁷¹ Yo aquí no pondría la palabra “reivindicación”, sino mejor “constatación”.

⁷² De aquí puede entenderse por qué Butler toma con pinzas la palabra “Sujeto” y, cuando puede, la sustituye por el término “agency” (agencia o agenciamiento) para

terminado con una identidad sin fisuras (ya fuera “partisano”, “colaboracionista”, “petainista”, “homosexual” o “judío”); pues cada ser corría bajo una etiqueta y era imposible pensar en términos ambiguos, porque esa sólida construcción identitaria también permitía la lucha y los embanderamientos. En este sentido, Simone de Beauvoir acepta como punto de partida la idea de un Sujeto ideal. Para la nueva concepción butleriana, corrigiendo a Simone de Beauvoir, habría que pensar una frase que dijera algo así como: “No somos varón o mujer, sino que como tales somos *performados*”; y aquí habría que pensar el verbo inglés “to be performed” en el sentido también de “percibidos”, “vistos”, “interpelados” (a partir de una idea-base de De Santo, 2012: 114). Para comprender lo que quiere decir el verbo “to perform” y cómo desborda las categorías de naturaleza y cultura, se podría traer a colación las sucesivas operaciones que padece el individuo David/Brenda que Judith Butler toma implícitamente como ejemplo de ruptura del binomio naturaleza-cultura en su artículo “Hacerle justicia a alguien: La reasignación de sexo y las alegorías de la transexualidad”, cuando sostiene:

De hecho podemos decir que juntos Brenda/David sopor-taron dos cirugías transexuales: la primera basada en su argumento hipotético sobre lo que debería ser el género dada la naturaleza amputada del pene; la segunda basada en lo que debería ser el género a tenor de las indicaciones verbales y de conducta de la persona en cuestión. En ambos casos, se hacen ciertas inferencias que sugieren que un cuerpo debe ser de cierta manera para que el género funcione. (Butler, 2004: 108).

indicar la desconfianza ante un vocablo que fue la piedra de toque de la filosofía occidental sin que surgieran dudas de su construcción, hasta, por lo menos, los atisbos de Freud.

En este sentido, el interés marcado de Judith Butler por los fenómenos de travestismo y transexualidad, como ya se dijo antes, tendría que ver con la idea de que hay *performances* de género que trastocan los casilleros y, por ello, en cierto sentido vienen a poner en entredicho los mismos presupuestos de la binariedad entendida como callejón sin salida. Como afirma Magdalena De Santo, estos hechos ponen en jaque la metafísica de la sustancia; pero, al mismo tiempo, reafirman que el género es una condición contingente a pesar de su apariencia de inmutabilidad (De Santo, 2012: 64).

Aquí cabría preguntarse si la novela *Orlando* no está justamente haciendo un paralelo entre la contingencia de la historia de la literatura inglesa con la contingencia del género sexual, dando por descontado la variabilidad de los géneros literarios, tanto como de los sexuales. En definitiva, uno podría preguntarse también si Virginia Woolf no está jugando a pensar a su protagonista como un “transexual” del imperio de los cuentos de hadas. Si el personaje Orlando no deseó esa transformación de sus genitales, como sucede con los transexuales que han recurrido volitivamente a una operación de cambio de sexo, el protagonista de la novela inglesa parece moverse desde el comienzo de su historia en el terreno ambiguo de la androginia, lo que le permite gozar de características consideradas bipolares como audacia y gracia, junto a la posibilidad de tomar al toro por los cuernos en cualquier empresa (una característica considerada masculina). No solo la conjunción de características de los dos polos sexuales pone en duda la clasificación tradicional, sino que invita a pensar cómo serán los nuevos tipos de individuos que se avecinan en el horizonte del siglo XXI.

Es evidente también que lo que los estudios de género vinieron a subrayar fueron cosas ya sabidas desde hace mucho tiempo, salvo que la tradición que habló de la complementariedad de los dos sexos tuvo buen cuidado de no indicar que en el orden simbólico binario existió siempre la necesidad de la jerarquización de un extremo y la depreciación de su opuesto. La mejor marca de la intención autorial de

Virginia Woolf habría sido justamente el haber puesto de relieve qué se ganaba y qué se perdía con el cambio de sexo. Y de allí el escándalo social que signifiquen el travestismo y transexualidad, especialmente, de quienes pasan de hombre a mujer, porque en el esquema patriarcal no se puede concebir que un individuo deje su *status* de privilegio para asumir la posición depreciada.

Y aquí llegamos a un punto de profunda importancia para la argumentación de Butler y de todos los estudios de género, como se dijo antes: subvertir las leyes del género es posible, en la vida cotidiana como en la literatura.

En mi opinión, la novela de Virginia Woolf es también un modo de rebeldía que marcha en el cuestionamiento de las reglas pensadas como eternas para las conductas, tanto femeninas como masculinas. El protagonista de la novela de Virginia Woolf deviene finalmente “mujer”, pero, al mismo tiempo, no es una mujer ingenua, porque tiene un pasado diferente. Y “la” Orlando sabe lo que se cocinó en el tiempo en que vivió gozando de los privilegios que le daba la posesión del falo.

Ese contraste entre las dos supuestas mitades complementarias (el polo masculino y el polo femenino) es lo que la mayoría de los críticos más famosos del texto no pudieron leer. Ni Harold Bloom ni Borges comprendieron que la médula de la novela clave de Virginia Woolf estaba en la mente del/de la protagonista, quien encierra dentro de sí la compresión de otro orden posible: el orden (todavía no existente) de la simetría de los sexos.

Ahora bien, pensando en la manera en que el personaje de Orlando de la segunda parte de la novela “performa” sus mandatos del nuevo género, acentuando y comentando para sí las diferencias, no es vano relacionar esa actuación con la idea de que toda *performance* hiperbolizada pone el acento en la artificialidad de género (De Santo, 2012: 78). Y aquí volvemos a las ideas ya comentadas de Joan Rivière sobre “la mujer enmascarada de mujer”. La cuestión que los críticos más benignos no consideraron en esta novela de Virginia Woolf es

que el personaje de “la” Orlando “sabe” cómo funciona el sistema-género y, por ello, lo sobre-actúa como mujer. Así, su actuación de género aparece como puesta entre comillas.

¿Qué más implica la mascarada? Durante los siglos XVII y XVIII las mascaradas excitaban la imaginación de las clases pudientes, porque ellas les permitían abandonar ciertos roles y escudarse en el anonimato que les otorgaba libertades impensadas en el ritual aristocrático. En el siglo XIX la mascarada, subsiguientemente, atrae, porque produce la embriaguez del juego de las personalidades; y así, tanto en la pieza rusa de 1835 «Маскарад» (Mascarada) de Lérmontov como en el *libretto* de Eugène Scribe (1791-1861) *Le bal masqué* de 1833, que se adaptaría en 1859 como *Un ballo in maschera* en la ópera de Verdi (1813-1901), el vértigo del romanticismo hace vibrar a las sociedades elegantes europeas por aquello que, al mismo, tiempo que un juego es también un peligro. Tal vez haya sido Oscar Wilde quien, dando un giro al romanticismo, cambió las reglas cuando la máscara se hizo piel en su personaje Dorian Gray (1890-1891), complicando aún más las cosas, porque puso en duda las identidades, quizás sin comprenderlo por completo. Así siguiendo, se podría llegar de lleno al siglo XX, para ver a Dorian Gray como el trampolín para el atractivo que el cine de Hollywood encontró en las décadas del 30 y del 40 (desde el momento en que los actores empezaron a hablar con su propia voz en la pantalla), en el personaje del usurpador de una personalidad ajena, de una “palabra ajena”; en definitiva en un usurpador lingüístico. El psicoanálisis y, luego, los estudios de género son los que se vienen volcando a estas fuentes del saber como las que nos brindan la literatura y el cine en el juego de máscaras.

2. ¿Por qué excluir?

Es importante señalar aquí a esta altura de la investigación que las exclusiones de círculos distinguidos de Cyril Connolly, por una par-

te, y de Albert Camus, por la otra, son diferentes de la que sufrió en carne propia Witold Gombrowicz en la Argentina. Tengo la certeza de que Connolly fue rechazado en gran medida por su inclinación al tradicionalismo literario. Albert Camus, en cambio, se negaba al historicismo de rigor entre los grupos marxistas. Gombrowicz, finalmente, sostenía su poética gracias a una conjunción entre surrealismo y existencialismo que eran vistos con malos ojos por una *Sur* que se estaba volviendo más conservadora, y, en este sentido, se estaba alejando de sus modelos europeos.

Es sabido que las revistas literarias y las casas editoriales artesanales tienden a “amojonar” el campo literario respectivo, y The Hogarth Press de Londres, la revista *Les Temps Modernes* de París o *Sur* de Buenos Aires no escapaban a esta regla. Los excluidos de ese territorio acotado tratarán por todos los medios de torpedear ese coto privado, negándose a rendir pleitesía a sus popes (caso Gombrowicz en la Argentina), criticando la autoridad moral de los artífices del amojonamiento (caso de Camus en Francia) o tratando de crear un nuevo dominio (caso de Connolly en Inglaterra). En cuanto a la postura acerca del feminismo en los “excluidos” mencionados antes, hay que agregar que los tres ridiculizaron a las figuras femeninas que sintieron como sus opositoras: Cyril Connolly denostó la obra de Virginia Woolf con razones supuestamente solo artísticas, Camus la emprendió directamente contra el feminismo de Simone de Beauvoir, que nunca comprendió, y, por último, Gombrowicz ridiculizó el rol que se arrogaba Victoria Ocampo en el medio literario de Buenos Aires. Esas parecen haber sido las defensas desplegadas contra una exclusión que los humillaba.

Es cierto, al mismo tiempo, que los organismos establecidos para imponer un nuevo criterio de campo exhibirán una “ideología” organizativa implícita y, sin revisar demasiado sus criterios, sostendrán que los postulados de la revista o de la editorial en cuestión tienen razón de ser por derecho propio, porque representan un sentir generalizado. La idea de generalización aceptada por consenso dentro del

campo “huele” justamente a algo así como a una falsa conciencia, y de ahí que, por mi parte, ose llamarla una “ideología del organismo”.⁷³

Cuando Virginia Woolf, por su parte, escribe en la década del 30 sobre los “cursed realistic manuscripts” (malditos manuscritos realistas) que tiene que leer por obligación para su trabajo de selección en la editorial, tenemos la prueba de su operativo de rechazo de los textos más tradicionales (Woolf, 1978: 283). Este programa renovador coincide con la plataforma anti-realista que se forma en *Sur* pocos años después, que, sin embargo, se va solidificando hasta tornarse demasiado rígida.

En efecto, en los comienzos de *Sur* Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo serían los más conspicuos representantes de un frente faccioso común en contra del realismo literario que era el movimiento que impedía la renovación artística en el Río de La Plata, todavía hacia 1940. El trío en cuestión tiene amplio campo de expansión justamente en *Sur*, que se implanta, en principio, en un terreno hostil. Pero luego *Sur* se “establece” y se torna más tradicional, pues exhibe su hostilidad contra Jean Genet o Tennessee Williams. No es aza-

⁷³ Como ejemplo de lo que quiero decir, viene a cuento relatar el diálogo sostenido con María Teresa Gramuglio, importante miembro del *staff* de la revista *Punto de Vista* de Buenos Aires, dirigida por Beatriz Sarlo. Ante mi pregunta de por qué *Punto de Vista* en sus casi cuarenta años de aparición no había prestado atención a la relevante obra de Manuel Puig (1932-1990), dedicándole un solo artículo en ese importante lapso, la colaboradora de Beatriz Sarlo usó el plural pronominal (que anuncia un criterio compartido más allá de cualquier duda), diciendo: “Porque no nos gustaba”. A mi juicio, esta aseveración no podía ser más frívola, dado que enarbolaba las cuestiones de gusto (algo que Victoria Ocampo también había enarbolado en su revista), sin poner sobre el tapete otras razones más contundentes. Pero así funciona la ideología de un órgano cultural, sea una revista o una casa editorial artesanal, no necesitando exhibir coherencia, sino actuando de modo coyuntural. Lo importante ha sido amojonar el campo para dar relieve a aquellos nombres que se quería realzar. En el caso de *Punto de Vista*, marcar la relevancia de Puig, habría sido rebajar los valores del programa literario de Juan José Saer (1937-2005), entre otros, cuyas concepciones del relato se daban de coces con las del autor de *El beso de la mujer araña* (1976). Y *Punto de Vista* había puesto todas sus municiones para elevar a Saer a gran autor nacional, después de la muerte de Borges. Para sostener esta ideología grupal la revista de Beatriz Sarlo debía pasar por alto que Puig desde su muerte en 1990, por lo menos, venía despertando la atención mundial, a mayor nivel que los autores promocionados por *Punto de Vista*, como Juan José Saer.

roso decir que *Punto de Vista*, por su parte, más tarde será hostil a las innovaciones de Puig. Las revistas y editoriales entran entonces en terrenos acotados que no siempre representan de modo parejo la innovación literaria; sobre todo si esos órganos tienen una larga vida. Y aquí se comprende el hecho de que una característica inherente a ese tipo de publicaciones sea su condición efímera. Ello les garantiza, en mi opinión, estar en lo más alto de la barricada, aunque esto sea temporario, o deba ser temporario.⁷⁴

En cuanto a la complejidad de los campos literarios respectivos, es interesante notar que Virginia Woolf era consciente de la base intelectual de sus amigos del grupo de Bloomsbury. Sin titubear, esta autora reconoció que esa implantación en las tierras londinenses implicaba una novedad y, por ello, no se podía injertar a Bloomsbury en el mismo suelo de Mayfair, refiriéndose así a una literatura todavía más aristocrática, como el barrio en cuestión. Bloomsbury estaba llamada a dar pie a la innovación y a la autocrítica, mientras cualquier cosa que surgiera de Mayfair no sería más que una creación del mantenimiento del *status quo* (Woolf, 1978: 337). Según vimos en las notas de Connolly, “Bloomsbury” representaba a los “mandarines”; mientras que “Mayfair” podía ser el símbolo de la aristocracia con lazos con el poder gubernamental. En definitiva, a pesar del elitismo de Bloomsbury, ese grupo díscolo era una novedad dentro del esquema prefijado de las letras inglesas. Algo similar, pasaría con la aparición de *Sur* y de la paulatina conformación de sus grupos en casi cuarenta años de existencia de la revista. Cuando el grupo denominado de “Bloomsbury” se sintió reflejado en lo que se podía asociar con ese barrio londinense, su intención tenía que ver con una oposición hacia otros barrios que suscitaban otras imágenes, pero además esta contraposición tenía también un valor relativo y nunca absoluto, dado que sus miembros podían a veces fluctuar de un grupo a otro,

⁷⁴ Para una más pormenorizada reflexión sobre el papel que les cabe a las revistas literarias siempre en el centro de las polémicas de un determinado campo intelectual, véase la contribución de Roxana Patiño (2008).

como ya mencionamos el caso de la oposición Boedo-Florida en la Argentina de los años 20 (Reichardt, 1989: 51 y ss.).

Del otro lado del Canal de la Mancha, el nombre de *Les Temps Modernes* para la revista encierra buena parte de optimismo en tiempos oscuros; pero, sobre todo, según declaración de Simone de Beauvoir, indicaba que al grupo fundador le interesaban las cuestiones de actualidad (Zehl Romero, 1978: 76).

Sur, finalmente, pretende presentar desde el título un semi-continente a la curiosidad europea. Hay en ese nombre una pertenencia geográfica que se ostenta con orgullo, como en el caso de “Bloomsbury”. Repitamos que, por otro lado, el nombre elegido para la editorial de los Woolf (The Hogarth Press), así como el de la revista de Sartre implican un anclaje en el tiempo, ya sea en alusión a un satirista del siglo XVIII o a otro del siglo XX, Chaplin con su film *Modern Times*. Ambos nombres, aunque de manera muy indirecta, apuntan a una postura crítica ante la sociedad de su momento.

Por mi parte, insisto en que *Sur* fue el mejor producto cultural de una alta burguesía que manejó el país como una estancia propia, con el “mandoneo” característico de sus privilegios, convencida de la minusvalía de sus propias expresiones culturales, a las que era necesario adecentar para presentar en sociedad. Por ello, *Sur* no es ajena a la repentina y avasalladora imagen de avalancha que lo argentino tenía en Europa en la década del 20 y del 30. Esa era la visión abrumadora que se tenía en Francia e Inglaterra del Río de la Plata, como hoy en Londres y París la causan los jeques árabes representando a países sumamente exóticos de los que poco se sabe en Europa. En aquellas décadas, el rico estanciero argentino poseía un palacete en París y tiraba plata a manos llenas, porque las pampas se la daban de modo fácil. El freno a esta conducta argentina del dispendio será, en gran parte, la Crisis Mundial de 1929 y la posterior “década infame” que a *Punto de Vista* parece tenerla sin cuidado a la hora de ver sobre qué ola se creó *Sur* en 1931, bajo el gobierno de facto del General Uri-

buru en contubernio con la burguesía agraria.⁷⁵ La revista de Victoria Ocampo nace, entonces, en el momento en que el país entró en uno de esos círculos infernales de las sociedades políticas latinoamericanas condenadas a la reiteración regular de dictaduras militares, cuya función fue detener la modernización en favor de las clases otrora dominantes. En esas constantes vicisitudes entre una modernización posible y sus frenos a partir de la intermitente aparición de las fuerzas militares como restituyentes de un orden previo, que, por supuesto, responde a los intereses de las clases altas, se dan, sin embargo, las condiciones para la fundación de *Sur*, una revista que pretende ser un puente cultural con Europa y, al mismo tiempo, representar una Argentina supuestamente modélica. Es importante, al fin, señalar que Victoria Ocampo no podía no estar comprometida con estos estamentos del poder, porque ella se había criado en esos mismos medios que vituperaban los cambios y se apoyaban en la estructura agro-exportadora, que, como tal, necesitaba la congelación de todo pensamiento de transformación estructural.

3. Los modelos femeninos

Los críticos que se ocupan de apreciar la contribución de *Sur* a la cultura no se desviven, en general, por discutir un tema de vital importancia que para mí es capital; a saber, en qué medida ese triángulo que se formó imperceptiblemente entre Londres, París y Buenos Aires, especialmente por la tozudez incansable de Victoria Ocampo para crear puentes culturales, estuvo signado en primera instancia por tres personalidades femeninas que habían hecho todo lo posible por romper con los esquemas de género sexual que les eran impuestos. Es cierto, sin embargo, que cada una de ellas abrió brechas que luego persistieron para crear una paulatina toma de conciencia que

⁷⁵ El General José Félix Uriburu había nacido en 1868 y luego moriría finalmente en París en 1932, después de haber encabezado el Golpe de Estado de 1930 en Argentina.

solo quizás en el siglo XXI podría ser apreciada. Ahora bien, no hay que ocultar que cada una de ellas lo hizo con las armas de las que disponía, y es evidente que la mejor pertrechada para la lucha había sido Simone de Beauvoir gracias a su carrera universitaria y a su particular genialidad para aprovechar en el diálogo con sus pares todo aquello que le servía para sus fines de realización personal y de conformación intelectual. Victoria Ocampo, en cambio, no tuvo tal suerte y, aunque parezca lo contrario, a pesar de todo sus intentos de suplir sus lagunas culturales y abrazar el feminismo, permaneció más sumida en las redes de género tradicional que sus dos compañeras de lucha. Es cierto, por otra parte, que la Argentina tenía menos modelos para una teorización feminista. Estaban, por supuesto, las pioneras de fin de siglo XIX, o las primeras mujeres en llegar a las universidades y graduarse para ejercer una profesión a comienzos del siglo XX, pero, como en todo el mundo, ellas eran siempre una gota de agua dentro de un gran mar de incomprensión y prejuicios en la gran isla de modernización que desde temprano fue la ciudad de Buenos Aires, como cabeza de puente modernizadora de la Argentina.⁷⁶

Por otra parte también, Europa tuvo que experimentar más de cerca la enorme sacudida que significó la gesta revolucionaria soviética, que, en sus primeros tiempos, pareció traer a la tierra muchas de las convicciones de renovación más drásticas. En efecto, durante la década del 20 y en plena ebullición del círculo de Bloomsbury, la figura soviética de Alexandra Kollontái (1872-1952) era también un modelo único y bien conocido. Desgraciadamente en el reflujo posterior de los años 30 su figura fue opacada y desplazada por los secuaces del estalinismo en la Unión Soviética (y en todas partes). Su

⁷⁶ Finalmente, Europa fue sacudida por dos guerras mundiales que terminaron de recolocar a las mujeres en los nichos que algunos hombres habían dejado libres y eso, al parecer, produjo más cambios que todas las teorías escritas. En la Argentina, libre de guerras mundiales, los hombres resistieron en sus trincheras profesionales más tiempo y a codazos se labraron sus propios privilegios, convenciendo a pares y a ajenos de la verdad del sistema de exclusión del género femenino de los puestos más importantes.

influencia fue metódicamente borrada de la historia; y, a lo sumo, se la estampó de “promiscua”, porque enarboló como emblema la libertad de la mujer para elegir sus compañeros sexuales.⁷⁷

Victoria Ocampo, por su parte, no se inspiró en modelos teóricos rioplatenses ni tuvo sucesoras (salvo que se considere a Beatriz Sarlo como su discípula),⁷⁸ encerrada como estaba en su jaula de oro.⁷⁹ El mejor trampolín que hubiera podido utilizar; es decir, acompañar la tarea de Eva Perón en la liberación de las mujeres de más baja condición, no pudo ser utilizado, porque las vallas sociales le nublaron la visión. De tal modo si Virginia Woolf pudo disfrutar del voto otorgado a la mujer en Inglaterra en 1919 y Simone de Beauvoir del mismo derecho acordado en Francia en 1945; Victoria Ocampo se negó a concederse la misma carta de triunfo en 1947, cuando los peronistas (atizados por el ejemplo de Eva Perón) determinaron en el Parlamen-

⁷⁷ Es una triste ironía que en la Rusia actual el 8 de marzo (como día no laborable) haya perdido toda significación de lucha genérica femenina, que hasta cierto punto se conserva en otras latitudes, y aparezca solo como la celebración en homenaje a las mujeres, a quienes sus compañeros de oficina llevan un ramo de flores. Para colmo de frivolidad de este día especial, existe ahora en Rusia un día de homenaje a los varones, con lo que la asimetría real queda nivelada, como si los dos polos sexuales fueran justamente complementarios.

⁷⁸ Beatriz Sarlo pasó de haber tomado en su juventud como modelo a Simone de Beauvoir (su negativa frente al matrimonio como a la maternidad, su postura entusiasmada por el maoísmo), para llegar en su madurez a denostar el populismo, así como había hecho Victoria Ocampo. A pesar de su mejor formación académica y marxista, la Directora de *Punto de Vista* aprovechó las publicaciones periódicas de centro-derecha de Buenos Aires como *La Nación* y *Clarín*, que la acogieron como uno de los suyos, para hacer reflexiones sociológicas sobre la era populista, ignorando las contribuciones más lúcidas al respecto, como las de Ernesto Laclau (1935-2014). En eso, se puede decir, que Beatriz Sarlo siguió en la misma línea de Victoria Ocampo, poniendo el acento más en lo social que en las cuestiones de género. Sus apreciaciones socio-políticas defraudaron ahora por venir de quién venían, pues revelaron no solo superficialidad sino contradicciones con su pasado más comprometido.

⁷⁹ Actualmente aparecen estudios que investigan sobre lo que sucedía en la Argentina en el ámbito del feminismo a comienzos del siglo. Véanse: Héctor Recalde (2010), y M. F. Lorenzo (2017). En el artículo de María Fernanda Lorenzo aquí mencionado se hace referencia a la tesis de Doctorado de María Isabel Salthu (1893-1977), presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires en 1920 bajo el título de “El problema femenino en Argentina”. Creo, por mi parte, que este es un buen indicio de dónde podrían ubicarse los inicios de un tratamiento académico del tema en nuestro país.

to que las mujeres argentinas podían votar. Que este derecho permitiera que en 1951 las mujeres lo ejercieran para darle el triunfo en la continuación de la presidencia a Juan Perón (1895-1974) solo trajo amargura a la alta burguesía ganadera de la que Victoria Ocampo era la más conspicua representante. Otra vez la esfera de lo social empañó lo que podría haber sido un giro significativo en el nivel de lo sexual.

En cuanto a las similitudes entre Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo es importante señalar que las tres fueron personalidades urbanas adheridas a lo que las metrópolis respectivas podían brindar de novedades culturales y que gracias a ese substrato de base pudieron, de alguna manera, ser piezas importantísimas y hasta liderar comunidades interpretativas excluyentes dentro de su propio campo, con la misma fuerza fálica de sus pares varones. Ahora bien, es llamativo también cómo las tres estuvieron enraizadas con los lugares pequeños de su devoción. Es bien sabido el apego de Virginia Woolf a Bloomsbury, inclusive por sobre su posterior residencia en Richmond. En cuanto a Simone de Beauvoir su radio de acción en la *rive gauche* fue marcado por su conexión con una nueva burguesía que eligió hacia 1900 esos barrios (Montparnasse-Saint Germain), por la existencia de la Sorbonne en esos sitios, y por condiciones especiales de la guerra. Victoria Ocampo, por su parte, también estuvo conectada emotivamente con la vieja casona de su infancia en el barrio de la iglesia de Santa Catalina, irónicamente a un paso del Retiro pecaminoso de Gombrowicz.

No es un hecho casual que las tres personalidades que leo formando un triángulo se hayan atrevido a poner sus recuerdos por escrito en forma de autobiografía personal, cuando en general las mujeres eran reticentes para asumir un género literario que, en la opinión común, las pondría al desnudo. Como se sabe, Victoria Ocampo misma llegó a la autobiografía por el propio consejo de Virginia Woolf, que transitó por el género sin tapujos, gracias a la confianza de su propio valor, seguramente ganado en el diálogo con sus pares de Bloomsbury. La

Directora de *Sur*, por su parte, dividió claramente lo que eran sus memorias (en el sentido de “yo estaba allí y presencié la vida de otros”) que era un formato tradicional y permitido entre las mujeres, y las tituló, como ya se dijo, “Testimonios”; separándolas de los recuerdos de evolución personal y más pertinentemente autobiográficos.

En cuanto a otros paralelismos, las dos personalidades europeas sintieron un evidente menosprecio por la moda, que era, en cambio, la preocupación principal de las mujeres de todas las épocas. En eso provocaron también una pequeña revolución en la sociedad en que se movían, porque pretendieron que se las considerara no por el cuidado de su belleza, sino por su inteligencia. Esto provocó no pocos comentarios a su alrededor. Victoria Ocampo, en cambio, se esmeró en presentarse como la elegante sudamericana que exhibe marcadamente su buen gusto y su alta posición. Esta apariencia, de la que ya se habló en páginas anteriores de este estudio, es pasible de un análisis psicoanalítico justamente por lo exagerado del cuidado puesto sobre el atuendo que llevó a Victoria Ocampo, no tanto a que la gente prestara atención a su inteligencia, como a su elegancia. En este sentido, la paradoja de una feminista en ciernes solo puede comprenderse, a mi parecer, con la grilla ya mencionada de Joan Rivière. Y si en 1977 Victoria Ocampo fue la primera mujer en ser elegida para entrar en la Academia Argentina de Letras, hay que recordar que eso sucedió durante la dictadura militar, que era la forma de gobierno que la clase alta argentina apoyaba, porque la libraba de los experimentos populistas, que querían barrer con ella. Los otros miembros académicos que la eligieron no podían no saber que los gobernantes coyunturales en el poder aceptarían la elección de alguien que había predicado un anti-peronismo y anti-populismo en todas sus conductas. Y esta es quizás la mayor diferencia con las otras dos mujeres europeas del parangón. Ni Virginia Woolf y menos todavía Simone de Beauvoir se sintieron ligadas a una línea conservadora de pensamiento, como sí lo estuvo Victoria Ocampo. Ni tampoco en la Europa de la segunda

mitad del siglo XX llegó a existir el fenómeno argentino del populismo, que fue una encrucijada especialmente sudamericana.

Como prueba del papel que cumplió la pensadora francesa en el mundo es interesante recordar el momento de la muerte de Simone de Beauvoir en París el 14 de abril de 1986, cuando lo más granado de la sociedad francesa se reunió para rendirle homenaje, según lo afirma la nota cronológica aparecida en *Página/12* de Buenos Aires (Mucci, 1986:19). Simone de Beauvoir, como ninguna otra mujer antes, había logrado hacer olvidar el desprecio hacia la mujer inteligente, gracias a sus condiciones de analista social. Ella, como ninguna otra, pudo ser un modelo vigente y nuevo, por encima de su conducta personal, que ya no causó el escándalo que había causado la vida de una Mary Wollstonecraft, Alexandra Kollontái, Marie Curie (1867-1938) o, en la Argentina, Alfonsina Storni (1892-1938).

4. Sur y la cuestión del sistema-género

Victoria Ocampo, a diferencia de sus pares europeas, no buscó modelos para emular en el feminismo de su propio campo intelectual, por lo menos en el sentido de que esas personalidades posibles le brindaran una teoría sólida de la diferencia sexual. No había en el Río de la Plata, tal vez, el acervo de teoría sexual, que Inglaterra empezó a gestar al calor de los aires de 1789, o la Unión Soviética con la Revolución de 1917. Sin embargo, es llamativo que tampoco figuraran en la biblioteca de Victoria Ocampo los nombres de Mary Wollstonecraft, Alexandra Kollontái, y menos el de Olympe de Gouges (1748-1793), quien en 1791 quiso completar lo que la Revolución Francesa había escondido bajo la alfombra, redactando “Los derechos de la mujer y de la ciudadana”. Inserta en una sociedad profundamente patriarcal y conservadora, Victoria Ocampo se desvivió, en cambio, por crear contactos con los varones geniales que admiraba, reforzando así los lazos de la masculinidad (salvo en el caso de su

atracción por Virginia Woolf). Al mismo tiempo, Victoria Ocampo se encontró con la paradoja de considerar que la Argentina no tenía historia, por una parte; mientras, por la otra, contradictoriamente, se pensaba a sí misma como el puente entre dos culturas. El hecho de que Victoria Ocampo se creyera “adosada al vacío” por haber nacido en los confines del mundo (siguiendo el axioma hegeliano de que habría pueblos que carecerían de historia)⁸⁰ estuvo relacionado, en mi opinión, a su formación particular con institutrices europeas que silenciaron cualquier información sobre lo argentino, pero también a la apabullante cantidad de inmigrantes europeos que la Argentina empezó a recibir desde el siglo XIX, de los cuales la familia Ocampo era un buen ejemplo. En esas familias, como sucedió con la inmigración europea en Norteamérica, se construyó la ilusión de una superioridad de los orígenes, basada naturalmente en la ignorancia y el desconocimiento de dónde ponían los pies y de las reales características de la posesión de la tierra de la que obtenían sus privilegios. Lo paradójico de este hecho salta a la vista si se compara con otras situaciones. Así, ni siquiera en Rusia, donde en el siglo XIX la batalla entre occidentalistas y eslavistas fue persistente y profunda, la aristocracia, que había sido educada primero en alemán y luego en francés por medio de sus institutrices europeas como en la Argentina, negaba las fuentes propias de la tradición rusa. Ahora bien, tanto en San Petersburgo como en Buenos Aires las clases dominantes se especializaron en darle la espalda al resto de los respectivos países, donde se mantenían, por supuesto, estructuras feudales que ponían el freno a la modernización, a la par que recalcaban el atraso mental del *muyik* (мужик) o del gaucho. Así y todo, la Rusia de los Zares consiguió vencer su complejo de inferioridad frente a la Europa central, por lo menos en algunos sectores. En este sentido, por ejemplo, la música y la literatura rusas no tenían ya nada que envidiar al resto del mundo

⁸⁰ Nora Pasternac da debida cuenta del hegelianismo implícito en muchas de las perspectivas de la *intelligentsia* argentina que estaban en la base de los principios que *Sur* enarbola en su conjunto (2002: 64 y ss.).

para la segunda mitad del siglo XIX; y los rusos fueron ya conscientes de ello, como lo son hoy en día. Esta confianza en el propio valor tardaría en Argentina un siglo más en solidificarse; y si pensamos en Victoria Ocampo en particular, podemos decir que ella pertenece todavía al gremio de las acomplejadas argentinas en plena mitad del siglo XX. Así, la historia de la educación parcial que recibió la Directora de *Sur* en su niñez y adolescencia difería substancialmente de la de sus pares europeas, inclusive en el caso de Virginia Woolf que también había recibido lecciones privadas sin asistir a la universidad. De allí surgiría, entonces, la incapacidad de Victoria Ocampo para mirar con ojos objetivos la sociedad que decía representar, obnubilada como estaba, en su calidad de criolla y porteña de viejo cuño, con los brillos de una Buenos Aires magníficamente europeizada. En el análisis de Nora Pasternac acerca de *Sur*, al que ya me he referido, se sostiene, por otra parte, la idea de que Victoria Ocampo esgrimía dos consideraciones contradictorias: por un lado, oficialmente se jactaba de ser representante de una cultura eximia (lo que justificaba la fundación de su revista que representaba “el Sur”), pero, por otro lado, en su intimidad se quejaba justamente del páramo cultural que le había tocado en suerte (Pasternac, 2002: 57 y ss.).

Victoria Ocampo permaneció, por cierto, ciega y reticente a la dididencia sexual tanto de aquella que se desarrollaba en los grupos de Bloomsbury y del Café de Flore, como de la otra que se daba en sus propias huestes de *Sur*. Y, como ya se dijo, Albert Camus se mantuvo también en una posición patriarcal frente a la sexualidad, convencido de la centralidad de la fuerza fálica. Muy diferente fue la actitud de las otras personalidades que se adelantaron en el tiempo aceptando las condiciones de la androginia y de la bisexualidad. Bisexuales fueron Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Cyril Connolly y Witold Gombrowicz, convencidos de la modernidad de su mirada que también es la nuestra. En ese sentido, tanto Victoria Ocampo y Albert Camus como sus respectivas actuaciones públicas aparecen a nuestros ojos más lejos en el tiempo.

Inclusive con la floración especial del post-estructuralismo francés en las décadas del 60 y del 70, sucedió que la difusión y más cabal reelaboración de los estudios de género provino de los centros académicos norteamericanos. Desde mitad del siglo XX la temperatura mundial en luchas y teoría empezó a medirse en este Nuevo Mundo que era una reproducción agigantada de muchos de los logros del Viejo Mundo. El Premio Nobel a William Faulkner (1897-1962) en 1954, el año de aparición de *El segundo sexo*, puede servir de indicador del corrimiento de un eje que todavía persiste. Que Gertrude Stein muriera en 1946 en París después de consagrarse como la sacerdotisa insoslayable de la vida cultural francesa para todos sus compatriotas norteamericanos que adoraban Francia, no es más que otro ejemplo de cómo hasta la primera mitad del siglo XX, esa ciudad les podía parecer inclusive a los estadounidenses el ombligo del mundo.

5. La primera foto de *Sur*

Pero pensemos en *Sur*, como institución compleja, más que en su Directora. El mayor mérito de la revista ha sido, a la larga, haberse transformado en el trampolín para la renovación de la literatura argentina mediante la cuña de anti-realismo y sobre ese principio haber sostenido la obra literaria de Borges, quien gracias a los buenos contactos de Victoria Ocampo fue entrevistado y, luego, leído por todos los europeos que se relacionaron con *Sur*, como los ya mencionados Roger Caillois y Stephen Spender, además de Dominique de Roux (1935-1977). Fueron esos nombres europeos justamente como escritores, periodistas o compiladores, los que supieron difundir la literatura borgeana en Europa de manera tan exitosa como para que Borges, nacido de una sociedad supuestamente “adosada al vacío” fuera considerado uno de los suyos, gracias a un paradójico universalismo estructurado alrededor de gauchos pendencieros y compadritos de barrio. Desgraciadamente la incorrección política de Borges en la dé-

cada del 70 le impidió ser catapultado también a la plataforma correspondiente para ganar el Premio Nobel que la Argentina se hubiera merecido y que el mundo todavía le sigue debiendo a la literatura rioplatense.

Para terminar estas indagaciones, permítaseme ahora recurrir a otro tipo de figuración: la de aquella que se puede descomponer a partir de una foto. Como es sabido, dentro de una revista, de modo similar a lo que sucede en un partido político, se disparan tensiones que a la larga producen movimientos dentro del grupo en sentido de expulsiones o de reagrupaciones. La fotografía que quiero analizar aquí es aquella famosa en blanco y negro tomada en la estupenda escalera de la casa de estilo racionalista de Palermo “Chico” que Victoria Ocampo se había hecho diseñar por el arquitecto argentino más famoso del momento, Alejandro Bustillo (1889-1982), quien a su vez habría de buscar su inspiración en los diseños arquitectónicos como los de Le Corbusier (1887-1965). Si bien en la escalera, que con mi análisis yo transformo en signo icónico (Groupe μ , 1992: 127 y ss.), no están presentes todavía los dos compañeros de ruta de Borges más significativos (Bioy Casares y Silvina Ocampo), la foto presenta un sistema de relaciones y proximidades y, a la vez, simboliza jerarquías. En este signo icónico se puede leer, entonces, la ley de proximidad, pero también un mensaje estético que aparece en un bloque (es decir, en la percepción de la psicología de la “Gestalt”) y que anuncia la declaración de un orden escalonado (Groupe μ , 1992: 31 y ss.).

En esta foto no firmada, entonces, se reúne efectivamente el grupo de colaboradores de *Sur* en el momento de sus inicios en 1931, mostrando a diez varones agrupados frente a las cuatro mujeres que parecen rendirse ante los valores masculinos (los hombres están retratados como los realmente valiosos y las mujeres como subsidiarias). Las cuatro mujeres son: la Directora de la revista, una pintora, una traductora y una colaboradora de la organización. Entre ellas, no hay ninguna novelista, poeta o dramaturga, por supuesto, revelando así la limitada conciencia feminista que Victoria Ocampo poseía en ese

momento, y de la que hablé en otro capítulo anterior. Pero hay más: la fotografía tiene la forma de una enorme “Y” que deja traslucir con los peldaños en forma bifurcada una flagrante jerarquización, además de aquellas oposiciones del sistema-género. Al pie de la escalera, y en la base inferior de esa “Y” se halla (minimizándose) la colaboradora y mano derecha de la Directora en ese momento, María Rosa Oliver (1898-1977), cuya postura filo-bolchevique y humanista permitía darle a la revista un barniz de tolerancia y apertura.⁸¹ En la punta superior izquierda de esa “Y” se coloca efectivamente su antagonista política: la liberal Victoria Ocampo, quien mira con arrobo a su protegido Eduardo Mallea. Pero lo más interesante es que en la bifurcación de la agrupación en la escalera está nada menos que Jorge Luis Borges, como si realmente todo el operativo hubiera sido montado para realzarlo, cuando, en realidad, él era todavía solo una promesa. En este sentido la foto parece avizorar el futuro. Como quiera que sea, es importante visualizar que tres escalones más arriba, en el mismo nivel que Victoria Ocampo se encuentra de pie Eduardo Mallea, tal vez la pieza clave y más peligrosa, pues Mallea deberá sufrir, como fruto de las tensiones venideras, el jaque mate más importante en los recambios de los años siguientes. Otro elemento, quizás menor a esta puja entre dos escritores prestigiosos, se halla en la línea de los tres personajes que los interceptan. Efectivamente en la línea intermedia, entre Mallea y Borges, se hallan Guillermo de Torre, Oliverio Giron-do (1891-1967) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), quienes con justicia pueden reconocerse como el ala surrealista del primer proyecto *Sur*. Ellos, sin embargo, caerán casi inexorablemente bajo la piqueta del totalitarismo victoriano (pues *Sur* también tuvo sus purgas de la década del treinta y esta “troika” fue víctima de esas luchas

⁸¹ En apoyo de mi argumentación, quiero citar la ironía con la que María Rosa Oliver (siempre en contra de toda discriminación) pinta las limitaciones de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), cuando el poeta español acaba de comentarle a ella “el vicio de García Lorca (1898-1936)”: “Imposible detener el aluvión de maledicencia que al crecer va poniéndole aún más biliosa su tez olivácea...” (Oliver, 1982: 147).

intestinas, con las consecuencias que todos conocemos; es decir, la impugnación de la corriente surrealista).⁸²

En definitiva, esta fotografía también habla de exclusiones: no solo ha excluido a la veterana feminista Alfonsina Storni, considerada entre los grupos jóvenes mediocre por su estilo poético, sino a la joven vanguardista Norah Lange (1905-1972), quien, con tres libros de poesía y una novela ya editados para 1931, contaba con los mismos promisorios galardones que Borges; pero, las cuestiones de género estaban como siempre naturalizadas para permanecer inexplicables e inexplicadas.



⁸² No por casualidad, Julio Cortázar, el más excelso representante de las corrientes tabuizadas en *Sur*, tanto en su calidad de post-surrealista como tardío existencialista, no volvería a colaborar en la revista a partir de su exilio en París en 1951.

Bibliografía sumaria

- Amícolá, J. (1984). *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Buenos Aires: Weimar.
- (2000a). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- (2000b). “Cortázar: The smiler with the knife under the cloak”, en *Orbis Tertius* (Universidad Nacional de La Plata), Vol.4, No. 7, pp. 169-185.
- (2003a). “Las razones de *Contorno*”, en Patz, A., Pohl, B. (eds.): *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*. Berlín: Tranvía, pp. 453-459.
- (2003b). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de Educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2006). “Hell has no limits: de José Donoso a Manuel Puig”, en Ingenschay, D. (comp.): *Desde aceras opuestas*. Madrid: Iberoamericana, pp. 21-35.
- (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2008a). “Sobre héroes y tumbas y su contorno”, en Sábato, E.: *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica coordinada por Lojo, M. R. Poiriers: CRLA/Archivos ALLCA XX, 2009, pp. 639-648.
- (2008b). “Camp” en Amícolá, J., de Diego, J. L. (comps.): *La teoría literaria hoy: Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen, pp. 283-294.
- (2012). *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- (2015). “¿Bizarrerías del signo genital?”, en Amícolá, J. (comp.): *Una erótica sangrienta. Literatura y Sodomismo*. La Plata: EDULP, pp. 9-54.
- (2017). “Despecho macho” en Maristany, J. J., Peralta, J. L. (comps.): *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*. La Plata: EDULP, pp. 137-158.

- Appignanesi, L., Forrester, J. (1992). *Freud's Women*. Londres: G. Weidenfels and Nicolson.
- Arán, P. (dir.) (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Arlt, R. (2000). *Los siete locos/Los lanzallamas*. (1929-1931). Edición crítica coordinada por Goloboff, M. París: ALLCA XX/Colección Archivos.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. (Edición al cuidado de Martino, D.). Buenos Aires: Destino.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Londres: Macmillan General Books/Papermac, 1995.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. [Contiene "Las ruinas circulares" (1941), "La lotería en Babilonia" (1941), "La biblioteca de Babel" (1941), "El jardín de los senderos que se bifurcan" (1941), "La muerte y la brújula" (1944), "El Aleph" (1949)]. Buenos Aires: Emecé.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. N. York/Londres: Routledge.
- (2004). "Hacerle justicia a alguien: la reasignación de sexo y las alegorías de la transexualidad", en: *Deshacer el género*. Madrid: Paidós, 2006. (Traducción de Soley-Beltran, P.).
- Cabrera Infante, G. (1990). "La última traición de Manuel Puig" en *El País*, Madrid, 24 de julio de 1990.
- Camus, A. (1942). *L'étranger*. París: Gallimard, 1957.
- (1947). *La peste*. París: Gallimard, 1983.
- (1951). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 1978. (Traducción de Echávarri, L.).
- (1956). *La chute*. París: Gallimard, 1997. Dossier a cargo de Y. Ansel.
- Cella, S. (1998). *Diccionario de literatura latinoamericana*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Chwin, S. (1996). *Trans-Atlantyk* "Afterword". Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2009, pp. 129-149.

- Cohen Imach, V. (2008). “Ernesto Sábato y los debates de un campo intelectual (1955-1961)”, en Sábato, E.: *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica coordinada por Lojo, M. R. Poitiers: CRLA/Archivos ALLCA XX, 2009, pp. 620-638.
- Conchez, E. (2018). «El ensayo como escenario de autofiguración en la obra de Cyril Connolly», Tesis de Doctorado (no publicada) de la Universidad Nacional de La Plata.
- Connolly, C. (1938). *Enemigos de la promesa*, en: *Obra Selecta*. Barcelona: Debolsillo, 2009, pp. 31-386. (Traducción de Aguilar, M., Bach, M. y Fibla, J.).
- (1961). “Albert Camus: símbolo de una época”, en idem: *Obra Selecta*. Barcelona: Debolsillo, 2009, pp. 968-993. (Traducción de Aguilar, M., Bach, M. y Fibla, J.).
- (1962). “Bond cambia de chaqueta”, en idem: *Obra Selecta*. Barcelona: Debolsillo, 2009, pp. 968-993. (Traducción de Aguilar, M., Bach, M. y Fibla, J.).
- Copi. (1988). *L'Internationale argentine*. París: Belfond. /*La Internacional Argentina*. Barcelona: Anagrama, 1989. (Traducción de Cardín, A.).
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. (Edición crítica coordinada por Ortega, J. y Yurkievich, S.). Nanterre/Buenos Aires: Edición Archivos ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, 1992.
- de Beauvoir, S. (1947). *Pour une morale de l'ambiguïté*. París: Gallimard, 1974.
- (1949). *Le deuxième sexe*. París: Gallimard, 1978, Tomos I y II.
- (1951). *Faut-il brûler Sade?* París: Gallimard, 1972.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Éditions du Minuit.
- De Santo, M. (2012). “Modos de pensar la construcción del género en la Filosofía de Judith Butler: De la *performance* a la performatividad”, Tesis de Licenciatura, Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, La Plata (mimeo).

- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. París: Minuit.
- Dostoievski, F. M. (1881). Братья Карамазовы (Los hermanos Karamazov). Moscú: Hudozhestvennaia Literatura, 1988.
- Escher, F., Thomas, J. [Pseudónimos de Schwartzman, J. e Iglesia, C.] (1979). “Notes sur Victoria Ocampo et *Sur*” en *Les Temps Modernes*. París, 1981, Núm. 420-421, pp. 265-280. (Traducción al francés de de Chavagnac, B.).
- Evans, D. (1996). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1997. (Traducción de Paitigorski, J.).
- Fatone, V. (1948). *El existencialismo y la libertad creadora*. Buenos Aires: Argos.
- Ford, G. H. (1963). “Introductory Note to D. H. Lawrence’s Prologue to *Women in Love*”, en Clarke, C. (ed.): *D. H. Lawrence. The Rainbow and Women in Love. A Casebook*. Londres: The Macmillan Press, 1978, pp. 35-42.
- (1965). “Women in Love: The Degeneration of Western Man”, en Clarke, C. (ed.): *D. H. Lawrence. The Rainbow and Women in Love. A Casebook*. Londres: The Macmillan Press, 1978, pp. 167-187.
- Foucault, Michel. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1994.
- (1977). “The confession of the Flesh”, en: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Gordon, C. (coord.). N. York: Random House, 1980, pp. 194-228.
- (1999). *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*. París: Gallimard/Le Seuil.
- Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz en la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gombrich, E. H. (1959). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon, 1993.
- Gombrowicz, R. (1984). *Gombrowicz en Argentina. 1949-1963*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008.
- Gombrowicz, W. (1947). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Argos. (Traducción a cargo de un equipo supervisado por el autor).

- (1953a). *Trans-Atlantyk*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- (1953b). *Trans-Atlantique*. París: Denoël, 1976. (Traducción al francés de Jelenski, C. y Serreau, G.).
- (1965). *Cosmos*. París: Denoel, 1966. (Traducción al francés de Sédid, G.).
- Groupe μ . (1992). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1993. (Traducción de Talens Carmona, M.).
- Jarry, A. (1896). *Ubu Roi*. París: Mercure de France.
- Jaume, A. (2009). "Introducción" a Connolly, C.: *Obra selecta*. Barcelona: Debolsillo.
- Jung, C. G. (1936). "Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes" ("Sobre el arquetipo con especial consideración del concepto de Anima") en *Archetypen*. Munich: DTV, 1990, pp. 57-74.
- (1938). "Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus" ("Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre") en idem: *Archetypen*. Munich: DTV, 1990, pp. 75-106.
- Kantor, V. K. (1983). *Братья Карамасовы Достоевского*. (Los hermanos Karamázov de Dostoievski). Moscú: Hudozhestvennaia Literatura.
- Katra, W. H. (1988). *Contorno. Literary Engagement in Post-Peronist Argentina*. Londres/Toronto: Associated University Presses.
- King, J. (1986). *Sur. Estudio de la revista argentina y su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Lanzmann, C. (2009). *Le lièvre de Patagonie*. París: Gallimard.
- Laqueur, T. (1990). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994. (Traducción de Portela, E.).
- Lawrence, D. H. (1915). *The Rainbow*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1995.
- (1920). *Women in Love*. Harmondsworth, Middlesex, 1974.
- Lewis, J. (1997). *Cyril Connolly. A Life*. Londres: Pimlico, 1998.

- Link, D. (2009). *Fantasma: imaginario y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Link, H. (1976). *Rezeptions-Forschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. (Investigación sobre Recepción. Una introducción a métodos y problemas). Stuttgart: W.Kohlhammer, 1980.
- Lorenzo, M. F. (2017). “La caja femenina. Reflexiones en torno al feminismo de comienzos del siglo XX. Las primeras tesis de las graduadas de Filosofía y Letras”, en *Mora* (Buenos Aires), vol.23, No. 2, Diciembre 2017.
- Mandolessi, S. (2012). *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*. Amsterdam/N. York: Rodopi.
- Marcuse, H. (1964). *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.
- Matamoro, B. (1986). *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Molloy, S. (1991). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México, 1996. (Traducción de Calderón, J. E.).
- Montaigne, M. de. (1580). *Essais. Livre second*. París: Gallimard, 1965. (Con un prefacio de Thibaudet, A.).
- Mucci, C. (1986). “El adiós a Simone de Beauvoir”, en *Página/12*, Buenos Aires, 21 de abril de 1986, p. 19.
- Nizan, P. (1935). *Le Cheval de Troie*. París: Gallimard, 1963.
- Ocampo, S. (1959). *La Furia y otros cuentos*, en *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Ocampo, V. (1934). *Testimonios. Primera Serie/1920-1934*. Buenos Aires: Sur, 1981.
- (1941). *Testimonios. Segunda Serie/ 1937-1940*. Buenos Aires: Sur, 1984. (Contiene los textos: “Virginia Woolf, Orlando y Cia.” y “Virginia Woolf en mi recuerdo”).
- (1954). *Virginia Woolf en su diario*. Buenos Aires: Sur.
- (1971). “Palabras preliminares”, en *Sur*, Número 329, Julio-Diciembre de 1971, pp. 1-3.

- (1980). *Victoria Ocampo. Correspondencia*. Con Prólogo de Pezzoni, E. Buenos Aires: Sur, Número 347, Julio-Diciembre 1980.
- (1981). *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur, 1984.
- (1997). *Cartas a Angélica y otros*. Edición, prólogo y notas de Paz Leston, E. Buenos Aires: Sudamericana.
- Oliver, M. R. (1982). *Mi fe en el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2008.
- Pasternac, N. (2002). *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso.
- Patiño, R. (2008). “Revistas literarias y culturales” en Amícola, J., de Diego, J. L. (dirs.): *La teoría literaria hoy: Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen, 2009, pp. 145-158.
- Pizarnik, A., Ostrov, L. (2012). *Cartas*. (Edición a cargo de Ostrov, A.). Villa María: Eduvim.
- Recalde, H. (comp.) (2010) *Señoras, universitarias y mujeres (1910-2010). La cuestión femenina entre el Centenario y el Bicentenario de la Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Reichardt, D. (1989). “Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien” [Literatura comprometida y Vanguardia en la Argentina], en *Iberoamericana. Lateinamerika. Spanien. Portugal*, Números 2/3 (37/38), pp. 50-69.
- Renaud, M. (2000). “*Los siete locos y Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo”, en Arlt, R. (2000), pp. 687-709.
- Ricoeur, P. (1965) *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores, 1989. (Traducción de Suárez, A., Olivera, M. e Iniciar, E.).
- Roudinesco, E., Plon, M. (1997). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1998. (Traducción de Piatigorsky, J.).
- Sábato, E. (1961). *Sobre héroes y tumbas*. Edición crítica coordinada por Lojo, M. R. Poitiers: CRLA/Archivos ALLCA XX, 2008.

- (1968). “Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela”, en *Sur*, Número 329, 1971, pp. 268-282. (Primeramente aparecido en el Número 311, marzo-abril de 1968).
- Salomone, A. (2006). “Virginia Woolf en los *Testimonios* de Victoria Ocampo: Tensiones entre feminismo y colonialismo”, en *Revista Chilena de Literatura*, Número 69, Nov. 2006, pp. 69-87.
- Sarlo, B. (2000) “La seducción de la victoria. Sobre *Testimonios* de Victoria Ocampo” (en diario *Clarín*, 18 de junio 2000), reproducido en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007, pp. 141-146.
- Schorske, C. (1961). *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle* (Viena. Espíritu y sociedad en el Fin de Siècle), Frankfurt: S.Fischer, 1980. (Traducción del inglés al alemán por Günther, H.).
- Sitman, R. (2003). *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Buenos Aires: Universidad de Tel Aviv/Lumière.
- Sontag, S. (1964). “Notas sobre lo «camp»”, en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1969, pp. 303-321. (Traducción de Vázquez Rial, H.).
- Stendhal (1822). *De l'Amour*. París: Gallimard, 1980.
- Weininger, O. (1903). *Geschlecht und Charakter* [Sexo y carácter]. Viena/Leipzig: W. Braunmüller, 1926.
- Willson, P. (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wood, M. (1971). *Stendhal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. (Traducción de Wolf, N.).
- Woolf, V. (1928). *Orlando. A Biography*. Londres: Wordsworth Classics, 1995/(1938). *Orlando. Una biografía*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1937. (Traducción de Borges, J. L. ¿?).
- (1978). *A Reflection of the Other Person. Collected Letters IV, 1929-1931*, Nicolson, N. (coord.). Londres: The Hogarth Press, 1994.
- Zehl Romero, C. (1978). *Simone de Beauvoir*. Rowohlt: Reinbeck-Hamburg.
- Zima, P. (1992). *Komparatistik*. Tubinga: Francke.

El presente trabajo intenta poner en relación tres polos culturales: Londres (especialmente entre las décadas 1920-1940), París (entre 1944 y 1950) y Buenos Aires (entre 1930 y 1960), mediante el nexo de tres figuras femeninas que, cada una a su modo, produjeron un cambio significativo a nivel de la cultura en la que obraron; a saber: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo. Estas personalidades descollantes de la primera mitad del siglo XX se interconectan a través de vasos comunicantes que son las empresas editoriales y las publicaciones periódicas ligadas a ellas. En este sentido, operan las casas editoriales de, por un lado, Leonard Woolf con The Hogarth Press para Londres; y, por otro, la revista *Les Temps Modernes* para París, bajo la dirección de Sartre. El triángulo se completa, en este caso, con la labor de la revista, y luego casa editorial, Sur para Buenos Aires.

Se sostiene en esta investigación que los casos a analizar se conforman como “comunidades interpretativas excluyentes”, dado que lo que interesa enfatizar en esos procesos sociales es su poder de exclusión de aquellos otros miembros que no merecen pertenecer al grupo. Entre los excluidos se encontrarán tres varones de renombre: Cyrill Connolly, Albert Camus y Witold Gombrowicz.

José Amícola se doctoró en Alemania en 1982 con una tesis sobre Roberto Arlt, que se publicó en Buenos Aires en 1984 como *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Fue profesor de literatura en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), y obtuvo la categoría de Profesor Consulto en la misma institución. Entre sus publicaciones de crítica literaria se encuentran: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), *De la forma a la información* (1997), *Camp y posvanguardia* (2000), *La batalla de los géneros* (2003), *Autobiografía como autfiguración* (2007), *Estéticas bastardas* (2012), *Una erótica sangrienta* (2015). A partir de su propia moción para la creación en la Universidad Nacional de La Plata de un centro de estudios de género, que finalmente se concretó en el año 2006 (bajo la sigla CINIG), viene especializándose en el área de estudios *queer*. Dentro de este dominio tuvo lugar en el año 2013 la formación de un equipo de investigación que analiza la relación entre las cuestiones de género y de “extrañeza sexual” con la literatura, y cuya dirección comparte con José Javier Maristany.