

**GENDER TIGHTS-----**  
**-----medias de género**  
**Victoria Ocampo y Alfonsina Storni**

Mariela Méndez - Mariana Stoddart  
Instituto de Educación Superior N° 28 "Olga Cossettini"

Es posible que este título despierte cierta curiosidad o cierta confusión. Podría incluso sospecharse la existencia de un error ortográfico. ¿*Gender rights*? ¿*Gender fights*? La posibilidad de juego sería quizás inagotable: *gender sites* (jugando con espacios propios y apropiados), *gender heights* o *bites* (donde lo lúdico se mezclaría con lo erótico), o *gender might* (donde el poder se constituiría en eje dominante de este texto). Tal vez, un título más adecuado a la trama de este ensayo podría ser *gender sides* . . . ¿*bordes de género*? ¿*género al borde*? ¿*género des-bordado*?

Este seductor juego lingüístico basado en asociaciones fonológicas explica nuestra primera paradoja: ¿por qué un título en inglés para un texto que ha de ser escrito en español? *Tights*, nos dice el diccionario, son medias de nylon, lycra u otro *género* que ciñen el cuerpo, más comunmente el cuerpo femenino. Las medias de seda--ícono de la femineidad--ajustan, contienen, limitan.

*Género a medias*. Género que, como todos los conceptos, aparece estructurado en torno a rígidas oposiciones binarias. Bien sabemos que ha existido siempre una polarización destinada a calmar la ansiedad que produce la diferencia. Tal polarización aparece íntimamente ligada a una jerarquización en donde uno de los dos términos goza de una situación de privilegio: padre/ madre, cultura/naturaleza, día/noche, pantalón/falda, actividad/pasividad, cabeza/cuerpo, hombre/mujer. Dicha jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre, a su mirada.

La mirada. *Gender sights*. Cuerpo femenino que se somete a la mirada del hombre envuelto en medias de seda y corsé. "Cuerpo prisionero en su mirada."<sup>1</sup> Apretado, ajustado, contenido en su interior, el lugar que le corresponde en este ceñido sistema de oposiciones. Cuerpo amordazado para que la mujer no hable, dilate, ¿no delate?

Alfonsina Storni delata el encierro. Se rebela contra aquello "vedado y reprimido/ de familia en familia, de mujer en mujer."<sup>2</sup> Rompe el silencio de su casa materna. Nos dice:

A veces en mi madre apuntaron antojos  
De liberarse, pero, se le subió a los ojos  
Una honda amargura, y en la sombra lloró.

Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,  
Todo eso que se hallaba en su alma encerrado,  
Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.

("Bien Pudiera Ser ...")

En un ensayo titulado "Los Detalles, el Alma,"<sup>3</sup> Alfonsina teoriza acerca de la moda femenina de la época en tanto metáfora de un cuerpo confinado. Mientras la vestimenta masculina se ha ido simplificando a lo largo de la historia, la indumentaria femenina no ha evolucionado casi nada. Sigue siendo, según Alfonsina, "incómoda, poco higiénica y a menudo antiestética." A manera de ejemplo, Alfonsina cuenta que el taco alto del zapato, que tanto mujeres como hombres han usado, es uno de los detalles que las mujeres han defendido más tenazmente mientras que los hombres lo han reducido a cierta medida lógica. En este ensayo, Alfonsina denuncia el uso de taco alto y corsé--ambos "tiranos que deforman día a día la belleza femenina y empobrecen su vitalidad." Estas heredadas armaduras del género, indispensables para agradar, para atraer la mirada del hombre, provocan numerosos inconvenientes:

El taco alto tiene la bella tarea de desviar la columna vertebral, echando el cuerpo hacia adelante, con el objeto de hallar el centro de gravedad necesario al equilibrio. Molesta, además, y muy seriamente, delicados órganos contenidos en la cavidad abdominal, amén de producir esos graciosos espectáculos callejeros de damas que danzan sobre sus elegantes zancos un tembloroso minuete.

Del corsé nos dice que "deforma la caja torácica hundiendo las últimas costillas y presionando de muy mala manera los pulmones. El mismo corsé comprime el estómago, dificulta los movimientos intestinales y afecta el funcionamiento general de casi todos los órganos internos." Alfonsina no logra comprender cómo "esta recia prenda no ha abandonado a la mujer por más que se haya dicho que la tuberculosis, la dilatación cardíaca, la úlcera redonda del estómago, la dispepsia y otras distintas enfermedades pueden provenir fácilmente del uso abusivo del corsé."

Delicias femeninas que Alfonsina denuncia públicamente desde las páginas de *La Nota*, revista semanal en la cual escribe en 1919 una sección titulada, significativamente, *Feminidades*. Alfonsina escribe en público y, al hacerlo, transgrede. Intenta desatar las mordazas con que el discurso falocéntrico ha mantenido silenciada a la mujer durante siglos.

***En los ojos la carga de una enorme tristeza/ En el seno la carga del hijo por nacer/ Al pie del blanco Cristo que está sangrando reza:/ ¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!***<sup>4</sup>

Alfonsina *corre su media* para pelear un nuevo espacio de inserción en la sociedad. Una de las principales estrategias de dominación desplegadas por la sociedad de la época, según Delfina Muschietti, consiste en "una operación mistificadora que demarca un territorio con centro en *el alma-el amor-el ideal*, cuya 'reina' es la mujer." Este reinado, que se sostiene con virtudes tales como la delicadeza, la belleza, la espiritualidad, la abnegación, el sacrificio o la fidelidad, "enmascara en realidad un sometimiento que responde a un doble control político y económico." Mujer puro cuerpo ("la inteligencia no es cosa de mujeres"). Cuerpo de mujer manipulado, dependiente. Cuerpo que no goza. Mujer destronada en su propio reino. Muschietti enumera las características y los mandatos de este "objeto-cuerpo" de mujer:

- .un cuerpo que debe ocuparse obsesivamente de su belleza para exhibirse en el mercado de futuros maridos, o para retenerlo una vez conseguido.
- .un cuerpo que produce (hijos) y asegura la continuación de la especie.
- .un cuerpo que es sabiamente *custodiado* en su funcionamiento fisiológico y *vigilado* en sus conductas.
- .un cuerpo que (se) consume expuesto a un doble mensaje: es lanzado a consumir la *mercancía*, a sostener el *mercado* ante todo y, a la vez, es recriminado en el exceso de esta función; desde los productores el mandato es *consumir*, desde los maridos administradores del dinero: *economizar*.
- .un cuerpo que debe brindar placer y callar, un cuerpo que debe apasionar al otro y negar-se la posibilidad de gozar.<sup>5</sup>

Alfonsina hereda los encantos de este reinado. La corona pesa y si bien ella actúa, habla, los personajes femeninos que pueblan sus poesías son a veces blandos, pasivos, aletargados, sumisos. "Es que," como Alfonsina misma escribe en una carta a Julio Cejador, "a las mujeres nos cuesta tanto

esto! Nos cuesta tanto la vida! ... Si logramos sostenernos en pie es gracias a una serie de razonamientos con que cortamos las malas redes que buscan envolvernos; así pues, a tajo limpio, nos mantenemos en lucha."<sup>6</sup>

Alfonsina lucha por sacudirse esas redes y esos velos que la ahogan. En crisis, a pura contradicción, Alfonsina desarticula el guión pre-escrito para su 'reinado' y busca afianzarse en un nuevo saber-mujer, un nuevo escribir-mujer. Como dice Muschietti, "Frente al discurso del estereotipo, o mejor dicho como el revés de la trama de ese discurso y en filigrana de contrastes, se advierte desde las primeras obras de Alfonsina una esforzada actitud de contrapuesta."<sup>7</sup>

Voz a contramano. Alfonsina escribe desde y hacia la mujer, y las mujeres empiezan a escuchar esta voz que grita de dolor, de angustia y de deseo. Voz que parece preguntarse, como Cixous, "¿Soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o de la cama?"<sup>8</sup>

Cuerpo Alfonsina al margen que, desde la cama, mira:

Mujer soy del siglo XX;  
Paso el día recostada  
Mirando, desde mi cuarto,  
Cómo se mueve una rama.

Mirada burlona. Voz irónica que gradualmente abandona el territorio de lo doméstico y lo privado para irrumpir en el espacio ajeno de lo público.

Se está quemando la Europa  
Y estoy mirando sus llamas  
Con la misma indiferencia  
Con que contemplo esa rama.

Tú, el que pasas; no me mires  
De arriba a abajo; mi alma  
Grita su crimen, la tuya  
Lo esconde bajo palabras. ("Siglo XX)

Verso Alfonsina que chilla "con voz no articulada."<sup>9</sup> Cuerpo Alfonsina que se des-vela para enfrentar este poder-máscara de hombre que envuelve todo en palabras. ¿Qué esconde?

**Desplazamiento llanto-risa. "... porque tu carne ya no es carne, es tibio plumón de llanto que sonrío y alza."**<sup>10</sup>

Alfonsina puede liberar al fin "todo eso mordiente, vencido, mutilado" que le mordía la lengua. Alfonsina "materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo."<sup>11</sup> Cuerpo femenino hecho escritura. Aquello que el hombre captura en su mirada no es el cuerpo, sino su envoltura-envuelta-en velos. Aquel cuerpo confinado del que Alfonsina nos habla en "Los Detalles, El Alma" intenta des-envolverse, des-atar el "corsé" del lenguaje, des-armar la "armadura" de la Ley Paterna e inventarse su propia lengua, la lengua del otro o, mejor aún, el otro en la lengua.

En 1912, nace Alejandro Storni, hijo de Alfonsina y de un padre que Alfonsina nunca nombra--un padre *innombrable*. "El cuerpo materno es el lugar de una escisión," nos dice Julia Kristeva.<sup>12</sup> Dos cuerpos en uno, que ya no es uno, que no son dos. Un otro dentro suyo, la hija/o permite a la madre un acceso privilegiado a la experiencia de la otredad. Alumbramiento que da luz al otro, fin del narcisismo. Relación con un otro que sólo puede entenderse en tanto relación de amor con ella/él. Terceridad que escapa al yo/tú de la comunicación discursiva. "El hijo es el otro, pero el otro sin violencia."<sup>13</sup> No más guerras que ayuden a sostener las polarizaciones. Oscilando de uno a otro término, nunca anclada, la madre es siempre umbral donde se confunden y entrecruzan naturaleza y cultura. Sujeto-en-proceso que transita este umbral. Sujeto escindido que actúa como filtro o pasaje. Sujeto inestable e indefinido.

Podría pensarse la maternidad de dos maneras, según nos explica Kristeva en Desire in Language: maternidad que, como sostiene el discurso psicoanalítico, aparece como deseo de la mujer de darle un hijo a su propio padre. Deseo que asegura la entrada de la mujer al orden simbólico. Y, sin embargo, simultáneamente y a través de este deseo, se actualiza la "faceta homosexual-maternal" del acto de dar a luz. Maternidad que une a la mujer con su propia madre, destino biológico de la especie, memoria pre-lingüística e irrepresentable que se rehusa a ser nombrada por el padre. Imposible verbalizarla en el lenguaje heredado, en el ceñido orden de la gramática y la sintaxis. Ritmos, pulsiones, sonidos, música, desplazamiento incesante de significado. 'Cora semiótica': espacio *innombrable* que precede la entrada del sujeto en el orden simbólico, lugar anterior al padre, al signo, al lenguaje. 'Cora materna': puro goce. Música y risas que fluyen y refluyen como las mareas de un mar que trae a los oídos ecos del vientre materno.

"Me arrojó al mar,"<sup>14</sup> escribe Alfonsina poco antes del suicidio. El mar que tan insistentemente había permeado toda su poesía:

Venid, olas del mar, rodando;  
Venid de golpe y envolvednos como  
Nos envolvieron, de pasión movidos,  
Brazos amantes . . .

( "A Un Cementerio Junto al Mar" )

Promesa de un refugio ante el abismo, el mar se le aparece a Alfonsina como "Tan lejano, tan infinito, . . . que nos da deseos de diluirnos en él e irnos 'hacia lo que no concluye.'"<sup>15</sup> Retorno a la cora materna. Risas y música. Ausencia de principio o fin, ausencia de límites. Lo semiótico, capturado en las redes del signo, se libera. Explota el significante y se des-borda el cuerpo femenino. Jouissance.

Es en la escritura poética donde se libera con mayor insistencia este goce/jouissance, acercando así al poeta a la experiencia de la maternidad. "¿Cómo no tendría una relación específica con la escritura la mujer que vive la experiencia del no-yo entre yo?"<sup>16</sup> Alfonsina poeta y Alfonsina madre no han dejado de oír el eco del pre-lenguaje. Disonancia que habita el lenguaje heredado. Voz discordante que canta y goza en el límite de la locura y el delirio.

Paralela a esta voz Alfonsina, se oye la voz de Victoria Ocampo. Un silencio abismal separa a estas dos mujeres: nunca se encuentran, nunca cruzan palabra, nunca se miran. Sus voces y sus miradas, como sus historias personales, parten de lugares distintos.

### **"La mujer arrastra su historia en la historia."<sup>17</sup>**

Alfonsina nace en Sala Capriasca, Suiza, el 29 de mayo de 1892. Su familia se instala en la provincia argentina de San Juan en 1896, intentando revertir la difícil situación económica que vivían a causa de un padre ausente, melancólico, ebrio. Cuando Alfonsina tiene catorce años, su padre--Alfonso--muere. Se acentúan las penurias económicas, y Alfonsina se ve obligada a oficiarse de lavaplatos, costurera, moza de bar, obrera en una fábrica de gorras. La estrechez económica la acompañará durante toda su vida, aún cuando luego consiga un puesto de docente y logre publicar sus versos--versos que Alfonsina comienza a escribir al morir su padre.

Victoria Ocampo nace en Buenos Aires el 7 de abril de 1890 y, seis años después, su familia se instala por un año en Europa, lugar al que retornaría--física e intelectualmente-- durante toda su vida. Victoria crece en el seno de una familia aristocrática, rodeada del afecto de padres, hermanas, tías y tías abuelas. La niña es educada en francés, inglés, italiano, piano, música, dicción e interpretación. Su clase social y el tipo de educación que recibió, tanto en Argentina como en Europa, permitieron a Victoria el acceso a la elite intelectual de la época. En 1931, Victoria funda la revista literaria Sur, consolidando así su rol de difusora de las artes. Espacio visible, rol *mecenas* que la constituye en una de las figuras más prominentes de la época.

"Borracha de libertad y de fuerza intelectual"<sup>18</sup>, Victoria lucha por conquistar un espacio nuevo y distinto al que le correspondía a la mujer escritora en aquellos años:

La actitud de 'la sociedad' argentina frente a una mujer escritora no era precisamente indulgente. Lo que decía Jane Austen a mediados del siglo XIX seguía en vigencia: 'Una mujer, si tiene la desventura de saber algo, deberá ocultarlo tan cuidadosamente como pueda.' Era escandaloso, tanto como manejar un auto por las calles de Buenos Aires. Por esto último recibí una copiosa lluvia de insultos. Y lo que me gritaban los transeúntes cuando me veían pasar sentada en el auto, con el volante en la mano, lo pensaban otros cuando leían mis artículos. Pero el público de La Nación no era tan espontáneo como los peatones. Opinaban, sin embargo, lo mismo.<sup>19</sup>

Victoria publica numerosos artículos en el diario La Nación de Buenos Aires y diversos testimonios que reflejan sus opiniones acerca de personajes y acontecimientos de la época. En junio de 1977, Victoria Ocampo ingresa a la Academia Argentina de Letras--hecho histórico por ser ella la primera mujer aceptada por los miembros de la academia. Victoria acepta esta distinción por considerarla un paso decisivo en la lucha por los derechos de la mujer. Como ella misma explica en su discurso de incorporación, "mi presencia aquí nace de un ansia de quitar cerrojos, nada más."<sup>20</sup>

Quitar cerrojos. Cerrojos difíciles de abrir, paradójicamente, desde un sillón que lleva el nombre de Juan Bautista Alberdi. Sillón prestado para "servir de colador o de aduana para las palabras," según sostiene la misma Victoria. ¿Quitar cerrojos o cerrar la palabra para "conservar una lengua a la vez pura y viva,"<sup>21</sup> filtrando todo aquello que la haga tartamudear?

Aduana lingüística. Luz roja al balbuceo femenino. Luz verde a la palabra del Padre. Victoria buscará afianzarse en el lenguaje de la Ley, el lenguaje heredado del Padre, aquel que le es dado de antemano, el de los fuertes y poderosos, los que tienen la palabra, los amos del discurso. Su voz no "chillará," no debe hacerlo. Voz consonante que se unirá en perfecta armonía con la voz masculina. Victoria no habla, pide prestada la palabra, aún en los Testimonios, volúmenes que atestiguan su mirada del devenir de una época. A hurtadillas Victoria buscará su propia palabra. Comenzará a escribir su Autobiografía en 1952, pero impedirá que se publique mientras viva; la esconderá bajo el secante, como ella misma diría refiriéndose al acto de escribir de Jane Austen. Y aún en esa escritura íntima y secreta, no podrá evitar sentir sobre sí misma/su cuerpo la mirada censuradora de su padre. Julián, su amante, será nombrado J. Tachar el placer, tachar el cuerpo. Increíble acto de autorrepresión.

***"En ese momento, hubiese tenido que ser huérfana. Me paralizaban mis padres"***<sup>22</sup>

Victoria, hija de Manuel Silvio Cecilio Ocampo. Padre conservador, estricto, atento a los mandatos sociales imperantes. Victoria, esposa de Monaco Estrada--a quien ella misma define como "susceptible, tiránico y débil, convencional, devorado por el amor propio, católico y anticristiano, exigente y mezquino."<sup>23</sup> Destino pre-establecido--traspaso del padre al esposo. En su vida junto a Monaco, Victoria dice sentirse "un país conquistado." Ecos familiares que la aturden: su propia abuela había llevado con orgullo una pulsera de oro, regalo de su marido, que tenía grabadas las palabras "encadenada y feliz."<sup>24</sup>

Victoria lucha internamente por desaprender la lección familiar, por desandar el camino que le han señalado. Si bien se esfuerza por desencadenar-se, su gran temor a *desencadenar* una tragedia familiar la paraliza. Esconde su relación clandestina con Julián, su amante. "Legítima defensa," dice Victoria, "contra una despreciable sociedad a la que yo **no** pertenecía, pero sí pertenecían mis padres." En su autobiografía, Victoria asocia este "esconder" u "ocultar" de su placer a una abdicación que atribuye a los prejuicios de sus padres:

Ocultarme era abdicar. Por desgracia, la causa de esa abdicación eran los prejuicios de mis padres: yo **no** los tenía. Los hubiese pisoteado con violencia de **no** estar ellos de por medio. ¿Qué hacer?



. . .  
La idea de hundirlos a los dos en un drama me anonadaba. Sabía cuánto me querían y que estaban orgullosos de mí. Hacerlos sufrir me causaba un pánico físico. Como si fueran a operarme sin anestesia. Tenían prejuicios hechos carne, como suele pasar con los prejuicios. Renunciar a ver a J. aunque fuera por un mes era ya inconcebible. **No** me quedaba más remedio y defensa que el hermetismo.<sup>25</sup>

Exceso de un "no" que afirma sin cesar. Voz del padre que insiste sin tregua, mirada que deja huellas indelebles en el cuerpo de Victoria. Victoria es, ante y por encima de todo, *hija* y jamás podrá dejar de serlo. Así, y como sugiere Blas Matamoro, "siempre buscará padres externos que ejerzan, como los santos, el patronato de su balbuceante escritura: Ortega y Gasset, Drieu La Rochelle, Tagore y Valéry."<sup>26</sup>

Victoria someterá sus escritos a la mirada de los hombres que admira, en un gesto que señala su incapacidad de escapar de la Ley del Padre. Ley que sanciona, es decir, que aprueba y a la vez castiga. Y es esta imposibilidad de Victoria de transgredir los preceptos sociales, de liberarse de los prejuicios paternos, la que marca despiadadamente el rumbo de su escritura.

Según María Esther Vázquez, escribir en español es para Victoria una tarea "dura, artificial y difícil."<sup>27</sup> Es quizás por eso que, hasta 1930, Victoria escribe todos sus textos en francés y encarga a alguien su traducción. Doble distanciamiento: voz que se autoexilia de su lengua materna para volver a ella filtrada, colada de su desprolijidad. Destierro del vientre materno. Lejos de los ritmos y las pulsiones que cruzan al cuerpo antes de su entrada al mundo simbólico, Victoria se interna/externa en una lengua que le es extraña y que, significativamente, era en ese entonces la lengua del pensamiento, de la intelectualidad, de la razón. Alejándose de su voz-cuerpo, Victoria se esfuerza por pertenecer a ese mundo intelectual masculino que critica tanto como admira.

Es en los silencios y en los excesos de su autobiografía donde Victoria deja asomar su propio estilo. Estilo de cuerpo ausente. Victoria silencia lo corporal y deja hablar a su consciencia. *Consciencia, consciente o inconscientemente*--palabras que recurren en sus textos una y otra vez. Excesiva presencia de la razón. Razón que centra al sujeto en un equilibrio deseado. No salirse de la media, no espiar los extremos. Centrarse. Victoria Ocampo estudia teatro convencida de que ha nacido para actuar pero renuncia

a su vocación porque, como ella misma dice, "Yo sabía que nunca tendría el valor de ir hasta el extremo y de subir a escena contrariando la voluntad de mis padres."<sup>28</sup> Padres demasiado omnipresentes por los cuales Victoria parece alejarse de aquello que desea.

**" Y contra la distancia he vivido en perenne rebeldía."<sup>29</sup>**

Es reconocida la labor de Victoria Ocampo como traductora. Enajenándose de su propia palabra, Victoria traduce esa palabra ajena que admira. Intenta acercar esta otra voz y, al hacerlo, se enfrenta con aquello que la torturará durante toda su vida: la distancia. En una conferencia radiotelefónica con España, Victoria siente que su voz está venciendo a su gran "enemigo," el Atlántico, aquél que la había separado siempre de seres y cosas queridas; "si no era Europa, era América lo que echaba de menos."<sup>30</sup>

Océano que aparece como símbolo de un distanciamiento que Victoria experimenta, en un doble movimiento, hacia Europa y hacia América. Distancia exterior que denuncia un desarraigo mucho más profundo, mucho más terrible; aquél que ella vive en relación a sí misma, a su propia voz. Voz contenida en los límites del cuerpo, como apretada y ceñida por un corsé. Incapaz de cantar y gozar, esta voz se dispersa y multiplica en infinidad de ecos que retumban y lastiman en las paredes del cuerpo/corsé. Un cáncer de garganta la ahoga en los últimos años de su vida.

"Partir es abandonar," dice Victoria, "abandonar es al mismo tiempo un desgarramiento y un alivio. Irse es también desistir."<sup>31</sup> Abandonado el cuerpo--ese cuerpo que Victoria vive alguna vez como "ajeno, independiente de [sí]"<sup>32</sup>-- Victoria desiste de su palabra. Cuerpo velado, escondido detrás de su belleza, censurado. Abdicación y alivio. Al mismo tiempo, desgarramiento. Océano infinito que le inunda el alma, ahondando distancias.

Océano "tan infinito," diría Alfonsina, "que nos da deseos de diluirnos en él e irnos hacia lo que no concluye." Alfonsina vuelve al mar una y otra vez, para finalmente quedarse en él. Ya en 1928, escribe: "Imaginaba el mar y su helada carne verde, esponja insaciable, dispuesta a absorberme para siempre."<sup>33</sup> Desarraigada en América, intentará desde niña encontrar su propia voz y nunca se resignará a tener que pedirla prestada. Su voz des-bordará la palabra aprendida como un río salido de madre.

Atravesando el signo y más allá del discurso, la escritura de Alfonsina Storni logra arribar a ese umbral donde se despliega el puro goce/jouissance. Es probablemente después de experimentar uno de estos momentos privilegiados cuando Alfonsina confiesa: "Me salí de mi carne, gocé el goce más alto."<sup>34</sup> Jouissance que retorna a través del lenguaje, impidiendo así que Alfonsina se pierda en la psicosis que genera la ruptura absoluta del orden simbólico. Significativamente, hacia 1928, Alfonsina comienza a padecer una seria manía de persecución. Las obsesiones la atormentan. "Se cree perseguida y observada por todos los que la rodean, por los mozos de los cafés, por los guardas de los tranvías."<sup>35</sup>

Movimiento inverso, sin lugar a dudas, es el de la escritura de Victoria, que afianza y afirma el orden simbólico impidiéndole al cuerpo gozar. Prisionera en la mirada del hombre, Victoria Ocampo ajusta el corsé, lo ciñe al cuerpo. Camisa de fuerza que garantiza la cordura. Censurado lo semiótico, es posible seguir manteniendo el equilibrio. Las oposiciones binarias descansan, seguras, sobre el andamiaje lingüístico que sostiene al logofonocentrismo occidental.

¿Romper el equilibrio? ¿Des-centrarse? Quizás Alfonsina Storni estuviera intentando responder estos mismos interrogantes en su poema "La Armadura":

Mujer: tú la virtuosa, y tú la cínica,  
Y tú la indiferente o la perversa;  
Mirémonos sin miedo y a los ojos:  
Nos conocemos bien. Vamos a cuentas.

Bajo armadura andamos: si nos sobra  
El alma, la cortamos, si nos llena,  
Por mengua, la armadura, pues la henchimos:  
Con la armadura andamos siempre a cuestas.

¡Armadura feroz! Mas conservadla.  
Si algún día destruirla pretendierais,  
Del solo esfuerzo de arrojarla lejos  
Os quedaríais como yo, bien muertas.

"Bajo armadura andamos," atrapadas en las redes de un lenguaje heredado, armadura que llevamos "siempre a cuestas." Si el equilibrio ha de ser preservado, ese cuerpo/alma femenino ilimitado, infinito y múltiple, necesita ser domesticado, contenido en la estrecha armadura del lenguaje. Armadura más o menos ajustada, unas veces henchida y otras recortada, pero siempre feroz, implacable. Siempre necesaria

para "hallar el centro de gravedad necesario al equilibrio," repitiendo las palabras de la misma Alfonsina. Inconmensurable deseo femenino de arrojarla lejos, muy lejos y, al mismo tiempo, impotencia y llanto. "Os quedaríais como yo, bien muertas," advierte Alfonsina. ¿O es Victoria la que habla? ¿Acaso no es a Victoria a quien un nudo en la garganta la ahoga en llanto? Ese nudo que, en palabras de Gabriela Mistral, "no le deja tener nunca la alegría cien por cien y soltar la risa entera y abierta y feliz."<sup>36</sup>

Victoria, atrapada en la armadura, incapaz de arrojarla lejos. Como Alfonsina, quien tampoco puede deshacerse de la armadura. Hacerlo la sumergiría en la no-existencia, el fuera de todo, la nada absoluta, locura o muerte. Cierre y clausura. Entonces Alfonsina intenta fluir, deslizarse de uno a otro texto, de una a otra voz, de uno a otro cuerpo. Su voz/canto/música se disemina, se esparce en las fronteras del discurso, por las aberturas y por los huecos de la armadura, por los agujeros del corsé. Y entonces, ríe. Desplazamiento llanto-risa.

¿Quién ríe?

(Un) sujeto-en-proceso, escindido, inestable. Inestable en tanto nunca cerrado en sí, sino diluido, multiplicado ad infinitum, semejante a un mar/río esponjoso que absorbe a las otras/otros que ella/él es y no es. Sujeto que accede/excede al otro. Plenitud y abundancia. Bisexualidad: "Localización en sí, individualmente, de la presencia . . . de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo."<sup>37</sup> Género al borde de . . . otro género al borde de . . . Infinitos bordes de género. Relación de amor con un otro siempre otro, respetado en su enigma y su misterio, nunca conocido o descifrado. Relación de pura generosidad que niega cualquier intento de posesión o apropiación del otro. Diálogo como "escritura en donde se lee el otro," como explica Kristeva refiriéndose a Bajtín.<sup>38</sup> Constante "devenir" de uno a otro género, "con" uno y otro género. Diálogo femenino/masculino.

Maternidad como metáfora de la desbordante experiencia de la otredad. Como sostiene Cixous:

Debido a razones histórico-culturales y debido a su relación con la hija/o es la mujer quien irrumpe, y se beneficia, en esta bisexualidad transportada, que no anula las diferencias sino que las anima, las persigue, las aumenta. En cierto modo *la mujer es bisexual*. El hombre está encaminado a aspirar a la gloriosa monosexualidad fálica.<sup>39</sup>

"No hay invención posible," dice Cixous, "sin la presencia en el sujeto que crea de una abundancia del otro, de lo diverso."<sup>40</sup> Invención de una escritura como diálogo con un otro que interrumpe mi monólogo. "Interrumpidme," pide Victoria, "Este monólogo no me hace feliz." Monólogo que Victoria define como la manera predilecta de expresión adoptada por el hombre. Hombre que no escucha y ahoga la voz de la diferencia. "El hombre no tiene," según Victoria, "ninguna afición a las interrupciones." No desea ser interrumpido, y mucho menos, por el otro/mujer. *Monologismo* que es "una prohibición, una subordinación del código al 1, a Dios."<sup>41</sup> El hombre/padre es quien, sin embargo, siempre interrumpe. Castración, censura, falta. El Padre nombra y, al hacerlo, inscribe la ausencia, corta, separa, divide y fragmenta.

"Interrumpidme," insiste Victoria. Este monólogo del hombre "no me alivia ni de mis sufrimientos, ni de mis pensamientos. ¿Por qué resignarme a repetirlo? Tengo otra cosa que expresar. Otros sentimientos, otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglos."<sup>42</sup> Dolores y goces. Cuerpo femenino que se deja interrumpir, irrumpir por ese otro nacido de ella. Risas, ecos, fluidos.

¿Victoria ríe?

Ella dice no poder resignarse a repetir el monólogo masculino, y sin embargo, lo repite. Se subordina a la norma, censura aquello que puede subvertirla. No deja al cuerpo escribir. Victoria misma lamenta su incapacidad para la creación artística, "ese don que no quiso darme el cielo; habría deseado escribir novelas. Pero ese no era mi sino."<sup>43</sup> Ausencia de un don que Alfonsina relaciona con la esterilidad física. "Por sus crecidas Ella fue creadora . . . Un día de su seno huyóse el río . . ." <sup>44</sup> Río que abandona a Victoria pero inunda a Alfonsina. Cuerpo que fluye en su escritura. "Manos, ojos, piernas surgen rotundos" en la poesía de Alfonsina, donde "por el cuerpo circula dulce, áspera o alegre, la vida."<sup>45</sup> La mujer/madre, sitio o espacio habitable por el otro, portadora del "don," deviene pura continuidad y movimiento. Abundancia y exuberancia y exceso.

Escribir. Discurrir. Dejar correr las palabras como dejamos correr nuestras medias. Correr, no anclarse en la rigidez de un corsé. Aflojar las cuerdas y dejar fluir el discurso de lo femenino por los bordes de la trama.

Desplazamiento incesante de los límites. Se corre el borde incesantemente y la media se des-borda, sin desaparecer. No hay posibilidad de un fuera-de, de un escape. Salida sólo en tanto exceso del rígido sistema de oposiciones binarias.

Permanente oscilación entre los bordes, juego de la pura diferencia. Cruce y entrecruce de géneros. Movimiento que nunca cesa.

¿Des-equilibrarse? Hallar un equilibrio en movimiento. Equilibrios provisorios. Sujeto descentrado que nunca habita el medio de la media. Repitiendo a Cixous, "El medio, el *entre*, es el ni-uno-ni-otro. No estoy con el ni-uno-ni-otro, más bien estoy del lado del **con**."<sup>46</sup> Lógica de la no-exclusión. Media femenina que se corre para asomarse al otro, alterándolo y alterándose.

Medias alteradas, re-teorizadas. *Gender flights*. Vuelos de género.

Medias de seda que contienen al cuerpo femenino pero lo dejan respirar/volar. Será cuestión, quizás, de aventurarse a encontrar en la trama del género la grieta necesaria por donde poder cantar, reír, gozar.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Hélène Cixous, La Risa de la Medusa (19).

<sup>2</sup> Alfonsina Storni, "Bien Pudiera Ser ...", Irremediamente, 1919.

<sup>3</sup> Artículo aparecido en la revista semanal La Nota n° 214 de septiembre de 1919.

<sup>4</sup> Alfonsina Storni, "La que Comprende," Languidez, 1920.

<sup>5</sup> David Viñas, op. cit. (134-136).

<sup>6</sup> Carta citada por Susana Zanetti en el prólogo a la Antología Poética de Alfonsina Storni publicada por Editorial Losada en 1956.

<sup>7</sup> David Viñas, op. cit. (139).

<sup>8</sup> Hélène Cixous, op. cit. (22).

<sup>9</sup> Alfonsina Storni, "Pie de Arbol," Mascarilla y Trébol, 1938.

<sup>10</sup> Alfonsina Storni, "El Hijo," Mascarilla y Trébol, 1938.

<sup>11</sup> Hélène Cixous, op. cit. (55).

<sup>12</sup> Julia Kristeva, Desire in Language (238).

<sup>13</sup> Hélène Cixous, op. cit. (51).

<sup>14</sup> Información brindada por Josefina Delgado en su biografía de Alfonsina Storni (171).

<sup>15</sup> Josefina Delgado, Alfonsina Storni (107).

<sup>16</sup> Hélène Cixous, op. cit. (52).

<sup>17</sup> Ibíd. (55).

<sup>18</sup> Palabras utilizadas por Victoria en una carta a Delfina Bunge del 8 de Julio de 1908--carta citada por María Esther Vázquez en su biografía de Victoria Ocampo.

<sup>19</sup> Victoria Ocampo, Autobiografía III (105).

<sup>20</sup> Palabras de Victoria Ocampo en su discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras, 23 de junio de 1977.

<sup>21</sup> Palabras de Victoria Ocampo acerca de la función de la Academia de Letras aparecidas en un reportaje publicado en el diario La Nación el 3 de septiembre de 1976.

<sup>22</sup> Palabras de Victoria Ocampo citadas en un artículo de Matilde Sánchez publicado en el diario Clarín el 6 de noviembre de 1986.

<sup>23</sup> Victoria Ocampo, op. cit. (18).

- 
- <sup>24</sup>Información brindada por María Esther Vázquez en la obra ya citada.
- <sup>25</sup>Victoria Ocampo, op. cit. (53-54).
- <sup>26</sup>Palabras del libro Genio y Figura de Victoria Ocampo de Blas Matamoro, citadas por Matilde Sánchez en el diario Clarín del 6 de noviembre de 1986.
- <sup>27</sup>María Esther Vázquez, op. cit. (81).
- <sup>28</sup>Victoria Ocampo, Testimonios, quinta serie (18).
- <sup>29</sup>Victoria Ocampo, “La mujer y su Expresión” (9).
- <sup>30</sup>Ibíd. (9).
- <sup>31</sup>Carta de Victoria Ocampo a Aldous Huxley reproducida en el diario La Nación del 1 de abril de 1990.
- <sup>32</sup>Victoria Ocampo, Autobiografía IV (72).
- <sup>33</sup>Palabras de Alfonsina Storni citadas por Josefina Delgado en la obra ya citada (132).
- <sup>34</sup>Alfonsina Storni, “La Palabra,” Ocre, 1925.
- <sup>35</sup>Josefina Delgado, Alfonsina Storni (131).
- <sup>36</sup>Carta de Gabriela Mistral a Victoria Ocampo incluida por María Esther Vázquez en su biografía.
- <sup>37</sup>Hélène Cixous, op. cit. (44).
- <sup>38</sup>Julia Kristeva, Semiótica (195).
- <sup>39</sup>Hélène Cixous, op. cit. (45).
- <sup>40</sup>Hélène Cixous, op. cit. (43).
- <sup>41</sup>Julia Kristeva, Semiótica (197).
- <sup>42</sup>Victoria Ocampo, “La Mujer y su Expresión” (12-14).
- <sup>43</sup>Palabras de Victoria Ocampo citadas por María Esther Vázquez (202).
- <sup>44</sup>Poema citado por Josefina Delgado (159).
- <sup>45</sup>Palabras de Susana Zanetti en su prólogo a la Antología Poética de Alfonsina Storni (5).
- <sup>46</sup>Entrevista a Hélène Cixous en el libro Hélène Cixous: Writing the Feminine de Verena Andermatt-Conley (136).

## BIBLIOGRAFIA

- Andermatt-Conley, Verena, Hélène Cixous: Writing the Feminine. U.S.A. : U of Nebraska P, 1991.
- Bellotta, Araceli y Masetanz, Julia, “Julieta Lanteri, Primera Sufragista de América Latina” Todo es Historia. Año XXIV. N° 278, agosto de 1990.
- Cixous, Hélène, La Risa de la Medusa. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Delgado, Josefina, Alfonsina Storni. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Duarte, Eva, La Razón de mi Vida. Buenos Aires: Peuser, 1951.
- Feijoó, María del Carmen. Las Feministas. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Iglesia, Cristina, “La Escritura de Victoria Ocampo: Malestar, Destierro y Traducción” Feminaria Año VIII. N° 15, noviembre de 1995.
- Kristeva, Julia, Desire in Language. Oxford: Blackwell, 1989.
- \_\_\_\_\_, Semiótica. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Mulvey, Laura, Visual and Other Pleasures. London: Macmillan, 1989.
- Muschietti, Delfina. “Mujeres : Feminismo y Literatura” Historia Social de la Literatura Argentina
- Viñas, David. Buenos Aires : Contrapunto, 1989.
- Ocampo, Victoria, Autobiografía III. Buenos Aires: Sur, 1982.
- \_\_\_\_\_, Autobiografía IV. Buenos Aires: Sur.
- \_\_\_\_\_, La Mujer y su Expresión. Buenos Aires: Sur, 1936

- 
- \_\_\_\_\_, Testimonios 2ª Serie. Buenos Aires: Sur.
- \_\_\_\_\_, Testimonios 10ª Serie. Buenos Aires: Sur, 1977.
- \_\_\_\_\_, Virginia Woolf, Orlando & Cia. Buenos Aires: Sur, 1938.
- Omil, Alba, Frente y Perfil de Victoria Ocampo. Buenos Aires: Sur, 1980.
- Storni, Alfonsina, Antología Poética. Buenos Aires: Losada, 1995.
- \_\_\_\_\_, “Los Detalles, El Alma” La Nota N° 214, septiembre de 1919.
- \_\_\_\_\_, “A Propósito de las Incapacidades Relativas de la Mujer” La Nota N° 217, octubre de 1919.
- Vázquez, María Esther, Victoria Ocampo. Buenos Aires: Planeta, 1991.