



González Mateos, Adriana. "Olvidate del cuarto propio: Jorge Luis Borges y Gloria Anzaldúa leen a Virginia Woolf".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2022, vol. 11, n° 26, pp. 62-73

Olvidate del cuarto propio: Jorge Luis Borges y Gloria Anzaldúa leen a Virginia Woolf

Forget the Room of One's Own:
Jorge Luis Borges and Gloria Anzaldúa read Virginia Woolf

Adriana González Mateos¹

ORCID: 0000-0003-4232-7186

Recibido: 15/08/2020 || Aprobado: 31/08/2020 || Publicado: 17/11/2022

Resumen

Este artículo rastrea la importancia de *A Room Of One's Own*, de Virginia Woolf, en las obras de Jorge Luis Borges y Gloria Anzaldúa. Aun cuando Borges tradujo este ensayo, más tarde procuró distanciarse de él y lo atribuyó a su madre, Leonor Acevedo. Sin embargo, las huellas de esa lectura pueden hallarse en textos suyos como "Las versiones homéricas" y "El escritor argentino y la tradición", en el que define su proyecto estético. También para Gloria Anzaldúa el ensayo de Woolf fue una lectura importante, no obstante, su llamado a olvidarlo está consignado en "Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers", publicado en 1983, en el que describe los problemas psíquicos y prácticos encontrados por las escritoras de color al enfrentarse a la escritura y discute sus desencuentros y coincidencias con las feministas blancas. Tanto para Borges como para Anzaldúa, el libro de Woolf marcó temas y límites indispensables para sus escritos posteriores.

Palabras clave

Virginia Woolf; Jorge Luis Borges; Gloria Anzaldúa; literatura escrita por mujeres.

Abstract

This article traces the importance of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* in the works of Jorge Luis Borges and Gloria Anzaldúa. Even when Borges translated the essay, he later made efforts to distance himself from it, attributing it to his mother, Leonor Acevedo. However, its impact can be read in his essays "Las versiones homéricas" and "El escritor argentino y la tradición", where he defined his aesthetic project. In a similar way, in "Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers", where she discusses her conflicts and coincidences with white feminists, Gloria Anzaldúa invites to forget Woolf's book, but as this article shows, she finds many coincidences with Woolf's description of the problems faced by women writers. Both for Borges and Anzaldúa, Woolf's essay marked crucial topics and limits for their later work.

Keywords

Virginia Woolf; Jorge Luis Borges; Gloria Anzaldúa; literature written by women.

¹ Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Nueva York y profesora investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha publicado traducciones de poesía, ensayos, cuentos, crónicas y las novelas *El lenguaje de las orquídeas* (Tusquets 2007) y *Otra máscara de Esperanza* (Océano 2014). Contacto: lg212@nyu.edu



Pronto se cumplirá un siglo de la publicación de *Orlando* y *A Room of One's Own*, cuyas traducciones, firmadas por Jorge Luis Borges, aparecieron poco después en Argentina. Su versión de *Orlando* fue un modelo para novelistas como Gabriel García Márquez (Leone 223), que, algunos años después, protagonizaron el auge de la narrativa latinoamericana. Aunque Borges no expresó tanto entusiasmo por *Un cuarto propio*, también fue muy leído. En los años recientes, sin embargo, ambas han dado señas de caducidad. Las lectoras del siglo XXI reclaman traducciones más capaces de transmitir las ideas feministas de Woolf, su análisis del impacto de la opresión de género en la lectura y la escritura e, incluso, la creación de un personaje como Orlando, cuya transición de hombre a mujer sufrió pérdidas y alteraciones al pasar al español (Leone 234-235; Badens y Coisson 33-36). Todo indica que los textos de Virginia Woolf llegan al centenario con energía más que suficiente para despertar el interés y la imaginación contemporáneos. Pero al escribir esto me detengo. Alguien ya sentenció: *olvídate del cuarto propio*².

Este llamado aparece en el curso de una apasionada discusión sobre los impedimentos materiales y anímicos que asedian a las mujeres de color cuando pretenden escribir, tema de “Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers”, de Gloria Anzaldúa, texto incluido en *This Bridge Called My Back* (1981), antología editada por la propia Anzaldúa en colaboración con Cherríe Moraga. Ahí se reúnen textos que disputan los principios sostenidos por otras feministas de la época, concentradas ante todo en problemas relacionados con la opresión de género, en detrimento de otros relacionados con la raza y la clase. Por esta razón, la colección subraya la diferencia entre “mujeres blancas” y “mujeres de color” e insiste en la necesidad de ampliar el rango de las opresiones relevantes para el feminismo.

En este artículo voy a examinar la ambivalencia mostrada tanto por Borges como por Anzaldúa respecto al ensayo de Virginia Woolf, con el propósito de argüir que *A Room of One's Own* fue una lectura decisiva para ellos, a pesar de la enorme diferencia entre sus respectivos proyectos estéticos. Mientras Borges se esmeró por crear un estilo de alcance universal, en ficciones protagonizadas por variantes de “un hombre alto, de rasgos afilados, con ojos grises y barba gris” (González Mateos 51-52), en quien eliminó marcas que pudieran sugerir sexualidades o identidades de género diversas o bien pertenencias raciales o de clase que lo apartaran de esta descripción casi abstracta, Anzaldúa configuró un universo diegético poblado por encarnaciones de ideales muy distintos: mujeres, lesbianas, chicanas, santeras, hablantes de spanglish, habitantes de fronteras inestables y dolorosas como heridas. Tanto para el argentino como para la texana, el escrito de Woolf tuvo un impacto activo y fructífero, como espero mostrar aquí.

1- Del sacrilegio a la irreverencia: Borges lee a Virginia Woolf

En 1929, durante una estancia en París, Victoria Ocampo leyó *A Room of One's Own*, que acababa de publicarse en Londres (Chikiar Bauer 97). El ensayo de Virginia Woolf llamó su atención, pues en 1924 había abordado temas similares en su propio ensayo *De Francesca a Beatrice* y se había enfrentado a una recepción desdeñosa y hostil. La lectura la hizo comprender que era una de las privilegiadas que no sólo contaba con un cuarto propio, sino con los medios necesarios para sostener un proyecto cultural que incluyó la fundación de la revista *Sur* (1931) y de la editorial del mismo nombre (Chikiar Bauer 97). *Un cuarto propio* fue publicado en la revista entre 1935 y 1936, en las cuatro entregas correspondientes a los números

² Además de la exhortación hecha por Anzaldúa en “Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers”, se puede ver, por ejemplo, “Una habitación pintarrajeada”, de la boliviana Virginia Ayllon, en *La desobediencia. Antología de ensayo feminista*, de Liliana Colanzi (2019).

15-18 (Leone 47) y luego en forma de libro. La traducción fue encargada a Jorge Luis Borges, quien colaboraba en *Sur* desde 1931 (Rodríguez Monegal 450). Borges era un poeta joven que gozaba de cierto reconocimiento. Había participado en la vanguardia ultraísta y escribía ensayos, pero faltaba más de una década para la publicación de *Ficciones* (1944), que lo consagraría como narrador. Tanto en *A Room of One's Own* como en *Orlando* (publicado el año anterior) Virginia Woolf emprendía una ambiciosa reflexión crítica en torno a la literatura, preguntándose por la posibilidad de entrar en ella: cómo escribirla, innovar, dialogar con la tradición o crear una obra que fuera una réplica, una divergencia y una continuación. Para el joven ensayista esas inquisiciones fueron el punto de partida de otras muy similares.

El 8 de mayo de 1932 Borges publicó en *La Prensa* “Las versiones homéricas”. En ese momento la traducción de Woolf no podía ser más que un proyecto incipiente, pues Ocampo no la conoció personalmente hasta 1934, pero este ensayo contiene guiños que revelan la lectura de la escritora inglesa, como la mención de Bertrand Russell, un intelectual cercano al grupo de Bloomsbury. Aunque el cuento trata de las traducciones de la *Odisea*, empieza con un comentario sobre el *Quijote*. Dice Borges:

Ya no sé si el informe: *En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*, es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del *Quijote* (239).

Esta mención reverente o contrita sirve para contrastarlo con la inmensa libertad de lectura y traducción que permite *La Odisea* (“gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso...” 240). Las sucesivas traducciones no sólo son muy distintas entre sí, sino innumerables, siempre a la espera de la próxima que se añada a la riqueza de esta obra proliferante.

Así pues, su veneración por el *Quijote* es una limitación que adquiere un significado más profundo si se la relaciona con las primeras páginas de *A Room of One's Own*. Como se recordará, la narradora de este ensayo inicia su relato en los jardines de Oxbridge, donde sucede una anécdota que será el germen de su argumentación posterior: al acercarse a la biblioteca, es detenida en la puerta por un bedel que le recuerda que las mujeres no pueden entrar. Este pasaje se ha leído como una parábola que resume tanto los obstáculos que encuentran las mujeres para educarse como para escribir y convertirse en autoras reconocidas. La narradora se burla del edificio del privilegio literario masculino simbolizado por la biblioteca. Vale la pena detenernos en la construcción del incidente.

Después de advertir que el “yo” de este ensayo es un personaje ficticio (“call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please”, 7), como si anticipara textos como “Borges y yo”, la narradora se describe vagando por Oxbridge y dejando que su mente emprenda cualquier meditación que le plazca. La prosa fluida, llena de metáforas y digresiones, reproduce su libre asociación de ideas; así recuerda los ensayos de Charles Lamb y la veneración que Thackeray sentía hacia él: “Saint Charles, said Thackeray, putting a letter of Lamb’s to his forehead.” (8)³. Esta primera mención de famosos escritores es ya, como puede verse, sutilmente satírica: en esos ámbitos reservados a los hombres no se trata de leer, discutir o disfrutar, sino de venerar. En contraste, la narradora comenta que los ensayos de Lamb son

³ “Saint Charles, como dijo Thackeray, poniendo sobre su cabeza una carta de Lamb” (Woolf traducida por Acevedo-Borges 11). Otra traducción posible sería “llevándose a la frente la carta de Lamb”. Por razones de espacio, a lo largo de este trabajo cito tanto la traducción de Acevedo-Borges en español como el texto de Woolf en inglés, pero no incluyo la traducción de cada cita.

“flawed and imperfect, but starred with poetry” (9). Esta actitud irreverente se acentúa porque, al seguir recordando a Lamb, apunta que

Certainly he wrote an essay -the name escapes me- about the manuscript of one of Milton’s poems which he saw there. It was *Lycidas* perhaps, and Lamb wrote how it shocked him to think it possible that any word in *Lycidas* could have been different from what it is. To think of Milton changing the words in that poem seemed to him a sort of sacrilege (9).

El párrafo sobre el inicio del Quijote es una repetición casi literal de este pasaje (“sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del *Quijote*”). En ese momento, el ensayista se coloca en una cofradía similar a la que alinea a Lamb y Thackeray. Esos hombres fervorosos contrastan con la narradora de Woolf (“This led me to remember what I could of *Lycidas* and to amuse myself with guessing which word it could have been that Milton had altered, and why”). Tras apuntar que el estilo de Thackeray es afectado e incómodo, se dirige a la biblioteca para revisar los manuscritos, buscar las modificaciones, discernir qué intenciones las guiaron. Como piensa mientras camina, el párrafo está construido con una serie de guiones y frases adversativas (But...unless...but...but...) que se interrumpen, sugieren otras direcciones e ideas que proliferan en libertad y se detienen abruptamente a la puerta de la biblioteca. La traducción altera el libre flujo del original, dividiendo párrafos muy largos, como si necesitara controlar la libertad un tanto caótica del pensamiento narrado ahí, que emula el fluir de conciencia femenina, sometida a las constantes interrupciones que asedian a quien carece de un cuarto propio. (Leone 50-51).⁴

La narradora ha llegado ya a la conclusión que Borges adelanta en su escrito: “no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (Borges 239), aunque él se confesara creyente ortodoxo y devoto de Cervantes. Como esa libertad de lectura y pensamiento de la narradora de Woolf es sacrílega, puede entenderse que al llegar a la puerta de la biblioteca sea interceptada por un ángel guardián:

there issued, like a guardian angel barring the way with a flutter of black gown instead of white wings, a deprecating, silvery, kindly gentleman, who regretted in a low voice as he waved me back that ladies are only admitted to the library if accompanied by a Fellow of the College or furnished with a letter of introduction (9).

Esta descripción satírica refuerza la caracterización de la literatura inglesa como un edificio cerrado a las mujeres, poblado por hombres intransigentes, rígidos y más o menos ridículos. Contra ese fondo conventual se perfila la inteligencia irónica y sacrílega de la mujer decidida a pensar y a escribir: “I thought [...] of the shut doors of the library; and I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to be locked in” (25-26).

El portazo es el punto de partida para una revisión crítica del canon literario, que pierde su fijeza monumental. Woolf señala e imagina lo que le falta (la obra que la hermana de

⁴ También es cierto que en esos años Borges estaba definiendo un estilo propio muy distinto. Según señala en uno de los ensayos de *Discusión*, “La postulación de la realidad”, en el que opone a los escritores románticos y a los clásicos, con los que él se identifica, “El [escritor] clásico no desconfía del lenguaje; cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos. (...) No es realmente expresivo, se limita a registrar una realidad, no a representarla” (217-218) y se caracteriza por su escritura “generalizadora y abstracta hasta lo invisible” (217). El proyecto estético que define su prosa es, pues, muy distinto del de Virginia Woolf. A este respecto es interesante leer “El Aleph” como una declaración en la que Borges define su proyecto estético en oposición al estilo barroco y solemne de Carlos Argentino, que ha sido considerado una caricatura de Pablo Neruda.

Shakespeare no pudo escribir), rescata escritoras casi olvidadas, como lady Winchelsea o la duquesa de Newcastle, y propone nuevas figuras centrales, como Jane Austen, las hermanas Brönte y George Elliot, para llegar a una impugnación de las formas literarias, que llevan la impronta masculina, en una revisión caracterizada por su sentido del humor, su falta de solemnidad.

Más tarde, Borges trató de distanciarse de este libro y llegó a afirmar en un escrito autobiográfico que las traducciones de Virginia Woolf no habían sido hechas por él, sino por su madre, Leonor Acevedo:

¿Un error de la memoria, una broma amistosa, un elogio filial? Es difícil decirlo. Lo probable es que Madre le haya ayudado con esas traducciones. Puede haber hecho un primer borrador. Pero el estilo en español es tan inconfundiblemente borgiano que a Madre le hubiera tomado años de dura tarea el imitarlo. Lo que cabe presumir con fundamento es que al ayudar a su hijo, ella se integró con su ya distinguido equipo de colaboradores (Rodríguez Monegal 268).

Esta colaboración llegó a ser indispensable para él debido a su ceguera progresiva. Pese a los comentarios condescendientes de Rodríguez Monegal, para quien no está en duda la superioridad del hijo, la relación con Acevedo, que escribía sus manuscritos al dictado, fue tan fructífera que Borges le atribuye el cierre de uno de sus cuentos, “La intrusa” (Rodríguez Monegal 412). También puede suponerse que la atribución de las traducciones de Woolf a Acevedo se debe a su resistencia a reconocer el impacto de una feminista en su obra, dentro de un medio literario marcado por el privilegio masculino. O bien, que Acevedo es una madre visible, detrás de la cual se esconden tanto una precursora literaria como la editora que encargó y pagó esta traducción; la firma de una fue suprimida de la traducción, tal como la influencia y el poder de las otras sólo son reconocidos de manera elíptica. Aquí Borges actúa como si repitiera, ya adulto, otro mecanismo descrito por Freud: las primeras representaciones (el juego fort/da) son resultado de un proceso a través del cual los niños asimilan la ausencia de la madre, a quien sustituyen con un símbolo; la mujer es borrada por la representación (Bronfen 15-38). Al atribuir la traducción de *A Room of One's Own* a su madre, Borges estaría reconociendo su genealogía femenina y a la vez distanciándose de ella. Sus comentarios durante una conversación con Oswaldo Ferrari muestran esta ambivalencia: ahí afirma que no necesitaba leer los argumentos de Virginia Woolf, pues él ya era feminista (Borges y Ferreri 12). Su traducción fue publicada en la revista *Sur* durante un periodo de lucha por los derechos políticos de las mujeres (Leone 59-60) que se prolongó hasta 1947, cuando se reconoció en Argentina el derecho al voto femenino. Eso no le impedía burlarse de mujeres escritoras durante sus conversaciones con Bioy Casares.

De cualquier manera, no es difícil comprobar que la meditación de Woolf en torno a la tradición literaria es una referencia importante para él. La devoción confesada en 1932 hacia el texto consagrado del *Quijote* parece ser el inicio de dudas y objeciones ya consignadas en ese ensayo, y corresponde a un momento en que aún no había logrado consolidar su estilo como narrador. Según su propio relato del proceso, esa libertad creativa llegó para él hasta el final de la década, en 1939, con la escritura de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (Rodríguez Monegal 296-297), donde el texto cervantino pierde su rigidez monumental para abrirse a la inestabilidad de las lecturas, por ejemplo, la de un personaje que lee a Cervantes desde fuera del canon español y así altera el significado de cada detalle de la novela, aún si superficialmente parece idéntico; su “obra inmortal” es un conjunto de borradores y apuntes.

La preocupación por la posibilidad de que distintas personas entren o no a la biblioteca siguió siendo importante para él. Pueden descubrirse sus huellas en un ensayo que explora otra variante: los libros que un escritor argentino puede o debe leer y escribir, y su relación con la

tradicción literaria de Occidente. Aunque incluido en *Discusión* (1932), “El escritor argentino y la tradición”, fue escrito en 1951. El título plantea el problema usando las mismas palabras que Virginia Woolf: la narradora de *Un cuarto propio* termina el primer día de su relato pensando “en el efecto de la tradición y de la falta de tradición en la mente del escritor” (Woolf traducida por Acevedo-Borges, 33).

La lectura de este ensayo permite apreciar la diferencia entre las dos posturas. Borges es un criollo de clase media alta, que debate su propia inclusión en el canon para concluir: “nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición” (Borges 272), pues la distancia con esa herencia masculina europea no le parece insalvable; al contrario, en un trabajo que revierte la situación colonial a favor de la élite criolla, puede asimilarla en la elaboración de una literatura sudamericana propia. Al hacerlo deja atrás una etapa de su trabajo literario, durante la cual se esmeró en producir obras reconocibles como argentinas, inspiradas en la tradición gauchesca, para construir un proyecto estético que aspira a la universalidad. Woolf es también una persona de clase media alta, educada y residente de la metrópoli, pero la desventaja en que la coloca su género es el punto de partida de su crítica: una revisión de esa tradición excluyente. Colocada en un sitio fronterizo a la puerta de la biblioteca, aboga por que las mujeres escriban como tales, liberándose de convenciones masculinas que se pretenden universales.

Al describir su postura, Borges pone como ejemplo a los judíos, que han innovado dentro de la cultura europea, pues “actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial” (272), situación similar a la de la narradora de Woolf cuando es rechazada por el bedel. Es importante notar el regreso del lenguaje religioso (devoción, superstición) ahora francamente derrotado por una variante del sacrilegio, la irreverencia: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (272).

Se podría señalar que Virginia Woolf sigue presente en la reflexión de Borges diecinueve años después de haberla leído. No la menciona, pero los dos ejemplos de irreverencia en este párrafo la aluden, pues Woolf es un apellido judío y la literatura que menciona después (la inglesa, respecto a la cual han sido irreverentes muchos escritores irlandeses) es la misma que ella discute en *A Room of One's Own*, con la irreverencia ya descrita.

2- Olvídate del cuarto propio

La primera frase de “Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers”, el texto en que Gloria Anzaldúa se refiere a *A Room of One's Own*, parece calculada para fulminar al Ángel del Hogar: la escritora está desnuda, tecleando bajo el sol. Esta imagen que sugiere tanta libertad y despreocupación da paso a otras: una negra frente a su escritorio, en un quinto piso neoyorkino, una chicana tratando de espantar a los mosquitos, en un caluroso porche al sur de Texas. Han conseguido cuartos para escribir, aunque *tenement*, el lugar donde escribe la negra, es una palabra que se refiere a viviendas situadas en barrios pobres. Otras ni siquiera tienen esa suerte: “Indian woman walking to school or work lamenting the lack of time to weave writing into your life. Asian American lesbian, single mother, tugged in all directions by children, lover or ex-husband, and the writing.” (Anzaldúa, *Speaking* 165).

A primera vista, estos ejemplos continúan los mencionados por Virginia Woolf y apoyan sus argumentos, al mostrar las dificultades de estas escritoras para hallar los tiempos y lugares adecuados para escribir, pero ya no provienen de la clase media británica. En cambio, sintetizan historias de discriminación, explotación y exterminio que permitieron el ascenso de los imperios europeos. Para ellas, la entrada a la biblioteca no sólo sería impedida por la opresión

de género. A la pobreza y al racismo habría que agregar otra, estrechamente ligada a la creación literaria y discutida con detenimiento por Gloria Anzaldúa: la discriminación lingüística.

“How to Tame a Wild Tongue” describe su asombro al leer por primera vez una novela escrita por un chicano o encontrar palabras en spanglish en un texto impreso (Anzaldúa, *Borderlands* 59-60), pues su educación en escuelas públicas le había enseñado que la podían castigar por usarlas. El descubrimiento de esos libros la ayudó a sentir que pertenecía a un pueblo que también tenía su propia música, su propia comida. Pero ¿qué podría significar “tradición” para una poeta chicana? Responder esa pregunta la llevaría a acumular perplejidades semejantes a las discutidas en “El escritor argentino y la tradición”, pues tal como la literatura gauchesca resulta insuficiente, las dos novelas chicanas mencionadas por Anzaldúa fueron escritas por hombres y habían sido publicadas poco antes. Por eso “Speaking In Tongues” cita un poema de Cherrie Moraga (“I lack imagination you say/ No. I lack language.” Anzaldúa, *Speaking* 166) que evoca las palabras *unintelligible illiterate* de una madre cuya voz es apenas audible en la distancia:

To gain the word
to describe the loss
I risk losing everything.
I may create a monster
the word's length and body
swelling up colorful and thrilling
looming over my *mother*, characterized.
Her voice in the distance
unintelligible illiterate.
These are the monster's words. (Moraga citada por Anzaldúa, *Speaking* 166)

Esos versos recuerdan el poema “To live in the Borderlands means you” (“knowing/ that the *india* in you, betrayed for 500 years/ is no longer speaking to you”): ancestras cuyas voces se distorsionan, callan o son casi incomprensibles, como las palabras de la bruja arrojada al agua o la mujer poseída por los demonios que Woolf menciona al imaginar a quienes no pudieron ejercer sus dones poéticos (Woolf, *A Room* 50). En efecto, la caza de brujas sucedió en Europa al mismo tiempo que se emprendían las guerras coloniales contra las antepasadas de las escritoras reunidas en *This Bridge Called My Back* (Gil s/p). Pero si Anon pudo haber sido una multitud de mujeres, compuso sus versos en un idioma reconocible para Woolf y llegaron a ser parte de la tradición, aunque sus nombres y sus biografías estén perdidos.

Si el monstruo de este poema puede leerse como metáfora de alguien que escribe en una lengua fronteriza, hecha con elementos procedentes de distintas culturas, idiomas, países, destinada a ser menospreciada y mal entendida, la imagen del monstruo evoca también a Mary Shelley y la creación de un personaje hecho también con trozos y retazos, históricamente leído como producto de su duelo por su madre (*the loss*), Mary Wollstoncraft, muerta al darla a luz y autora de *A Vindication of the Rights of Women*. Esta lectura haría más compleja la relación entre las mujeres radicales de color y las feministas blancas, mencionada en otros pasajes de “Speaking In Tongues”: Anzaldúa lamenta la ignorancia y falta de sensibilidad de las feministas blancas, su tendencia a usar a las mujeres de color como *tokens*, presencias necesarias para llenar un requisito y apaciguar culpas, pero también reconoce: “the dangers we face as women writers of color are not the same as those of white women though we have many in common.” (Anzaldúa, *Speaking* 165). Este poema sugiere la posibilidad de reconocer como algo en común esa herencia: un temprano manifiesto feminista, una novela fundadora de la ciencia ficción y

dos escritoras que criticaron con suma inteligencia problemas tan centrales de la modernidad como la opresión de las mujeres y los peligros que entraña la ciencia. A través de Mary Wollstonecraft asoma también la figura de la institutriz, profesión que ella ejerció antes de decidirse a vivir de la pluma: omnipresentes en las novelas europeas del siglo XIX, las institutrices son mujeres pobres, decididas a ganarse la vida y la independencia, dotadas de una educación que les permite leer, dibujar, escribir, tomar decisiones, incluso, como Wollstonecraft, viajar a París con el propósito de observar la revolución francesa y escribir artículos sobre ella.

Esta tensión entre la necesidad de criticar a las feministas blancas y, al mismo tiempo, reconocer vínculos con ellas, es apenas una de las que atraviesan “Speaking in Tongues”, un texto que se propone no sólo debatir, sino poner en escena algunos conflictos que implica la escritura. Ya desde los primeros párrafos, cuando narra sus dificultades para decidir si escribiría un poema, un ensayo o una carta, Anzaldúa anuncia su decisión de prescindir de las convenciones que definen esos géneros literarios. Si, por una parte, su lenguaje no es comprendido ni interesa en los medios literarios blancos, le parece que el aprendizaje de las normas que rigen esos ámbitos lastima sus capacidades creativas. Como su escritura debe surgir en otros espacios, los describe en varios momentos. La carta responde a esa pregunta: ¿dónde escribo, dónde escriben mis interlocutoras? Tal como sucede en el libro de Woolf, son al mismo tiempo lugares reales que hay que barrer y sacudir, metáforas de la autonomía que permite una escritura propia, señalamientos que van configurando las características de ese sitio donde la escritura es posible.

Su deseo es un texto libre de censuras, incluso las que podrían surgir de la misma escritora, que crea un instrumento para su propia liberación, pues revela lo que estaba oculto:

A poem works for me *not* when it says what I want it to say and *not* when it evokes what I want it to. It works when the subject I started out with metamorphoses alchemically into a different one, one that has been discovered, or uncovered, by the poem. It works when it surprises me, when it says something I have repressed or pretended not to know (Anzaldúa, *Speaking* 172).

Con esta descripción Anzaldúa rechaza una prestigiosa tradición, según la cual la creación literaria sigue un modelo establecido por lo que ella llama “white rationality” (Anzaldúa, *Borderlands* 36): el escritor controla aún los mínimos detalles del proceso, tal como narra Edgar Allan Poe en *The Philosophy of Composition*. En cambio, recupera otra mucho más antigua, según la cual la escritura de un poema implica entrar en contacto con saberes, visiones y memorias ajenos a la conciencia personal, procedentes de otras instancias (Bronfen 362-365). Aunque es la tradición clásica de invocación a la musa, Anzaldúa apela a herencias indígenas y africanas: “I look for omens everywhere, everywhere catch glimpses of the patterns and cycles of my life. Stones ‘speak’ to Luisa Teish, a Santera; trees whisper their secrets to Chrystos, a Native American” (Anzaldúa, *Borderlands* 36) y reconoce esta facultad en los excluidos y marginados (“the females, the homosexuals of all races, the darkskinned, the outcast, the persecuted, the marginalized, the foreign” Anzaldúa, *Borderlands* 38).

Virginia Woolf se refiere a un estado similar: “I want you to imagine me writing a novel in a state of trance” (Woolf, *Professions* s/p) aunque recurre a una metáfora distinta: “She was letting her imagination sweep unchecked round every rock and cranny of the world that lies submerged in the depths of our unconscious being.” (Woolf, *Professions* s/p). Cuando su imaginación encuentra algo escondido en las profundidades, choca contra algo duro, que la obliga a salir del trance en un estado de aguda desdicha. Woolf describe con toda claridad el obstáculo:

To speak without a figure she had thought of something, something about the body, about the passions which it was unfitting for her as a woman to say. Men, her reason told her, would be shocked. The consciousness of –what men will say of a woman who speaks the truth about her passions had roused her from her artist's state of unconsciousness. She could write no more. The trance was over. Her imagination could work no longer (Woolf, *Professions s/p*).

Tanto la racionalidad blanca como la censura masculina estorban a las escritoras. En muchos momentos “Speaking in Tongues” y *A Room of One's Own* dialogan como si fueran eco uno del otro: “Who gave us permission to perform the act of writing? Why does writing seem so unnatural for me?”, pregunta Anzaldúa (*Speaking* 166), y desde el siglo diecisiete le responde Lady Winchilsea: “Alas, a woman who attempts the pen/ Such a presumptuous creature is esteemed/The fault can by no virtue be redeemed” (Woolf, *A Room* 60). Aunque son dos mujeres que pertenecen a distintos contextos y tanto la clase social como la raza las colocan en posiciones muy diversas, la censura patriarcal es un obstáculo para ambas. Tal como señala Woolf, a estos impedimentos culturales y sociales se suman los económicos, de índole muy práctica. Anzaldúa los resume: “And who has time or energy to write after nurturing husband or lover, children, and often an outside job?” (*Speaking* 170), precisamente la idea central de *A Room of One's Own*:

fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners. (...) these webs are not spun in mid-air by incorporeal beings, but are the work of suffering human beings, and are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in (Woolf, *A Room* 43).

Woolf se detiene durante muchas páginas para analizar el impacto emocional de la opresión en las escritoras: “She was admitting that she was ‘only a woman’ or protesting that she was ‘as good as a man’” (*A Room* 74). Anzaldúa también subraya que estas condiciones adversas tienen efectos emocionales: es difícil llegar al estado necesario para escribir, pues lo estorban numerosas resistencias. Una de ellas es especialmente perturbadora: retrasa el momento de escribir porque siente la necesidad de comprar un pastel de manzana (apple danish), a pesar de haber evitado el azúcar durante tres años (Anzaldúa, *Speaking* 170). Como se sabe, murió de diabetes en 2004; es difícil leer este pasaje sin recordar el suicidio de Woolf. Es en ese crescendo de impaciencia y ansiedad, que se suma a las opresiones descritas antes, imbricadas entre sí, cuando hace el llamado:

Forget the room of one's own - write in the kitchen, lock yourself up in the bathroom. Write on the bus or the welfare line, on the job or during meals, between sleeping or waking. I write while sitting on the john (Anzaldúa, *Speaking* 170).

La última línea es otra bofetada al Ángel del Hogar (asesinada en “Professions for Women”), los ejemplos recuerdan los de Woolf. La ilustración que precede al texto, realizada por Johnetta Tinker, muestra a una mujer negra, de pie en una parada de autobús, con un cuaderno abierto, tomando notas con expresión de gran seriedad y concentración, casi como contrapunto deliberado de un texto que habla de las distracciones y resistencias que acosan a la escritora. Aún si la mujer del dibujo tuviera una excepcional capacidad de concentración, el movimiento de la calle, los demás pasajeros, la llegada del autobús la interrumpirían, como el bedel a la narradora de Woolf. Aunque a Anzaldúa le interesa subrayar la voluntad de escribir contra cualquier obstáculo y a pesar de toda opresión, el argumento de Woolf sigue en pie, porque

aboga por una situación en que esos problemas queden atrás, por la independencia y las mejores condiciones posibles para quienes escriben. La diferencia entre ellas es la que hay entre quien denuncia una injusticia y quien propone una utopía.

Apenas en la página siguiente, Anzaldúa describe cómo tapiza el piso de su cuarto con recortes del texto que está escribiendo. La escena evoca técnicas de escritura experimental, desde las instrucciones para crear un poema dadaísta hasta el método *cut-up* utilizado pocos años antes por William Burroughs⁵: el cuarto propio se ha convertido en un taller.

Valdría la pena examinar la palabra “propio”: “Speaking in Tongues” establece una tensión entre lo individual (el deseo de comer un postre para evadir la escritura) y lo comunitario (una escritura que apele, abarque y responda a otras: “My family, this community of writers” (Anzaldúa, *Speaking* 171)). Son mujeres que escriben, como Cherríe Moraga, que además de lavar los platos, sacudir el mantel y pasar la aspiradora, puede escribir poemas como el citado aquí o ser coeditora de *This Bridge Called My Back*. Incluso pueden fundar empresas como “Kitchen Table: Women of Color Press” o “Aunt Lute Books”, editoras de los libros de Anzaldúa. Esta comunidad también recuerda a Chloe y Olivia, que compartían un laboratorio y así permitían que aparecieran en una novela los posibles intereses y actividades de mujeres ya no definidas en los términos considerados en la literatura escrita por hombres (Woolf, *A Room* 83), y a Fernham, la universidad femenina donde la narradora de Woolf comparte una cena modesta, así como al grupo que escucha su conferencia, a quienes dirige su admonición final: solo de una comunidad de mujeres dedicadas a escribir, leer, discutir, podrán surgir las escritoras que antes murieron en silencio.

Tras su examen de la tradición literaria, Woolf coloca a Shakespeare en el centro y le atribuye una mente andrógina, es decir, libre de la opresión de género, tema de este libro. Anzaldúa señala otras, imbricadas entre sí: la clase social, la raza, la sexualidad, la lengua. De ellas se deriva la carencia de representaciones artísticas elaboradas desde esos puntos de vista. Tanto Woolf como Anzaldúa señalan la necesidad de que esas voces, esas sensibilidades y esas experiencias amordazadas logren expresarse:

I write to record what others erase when I speak, to rewrite the stories others have miswritten about me, about you. To become more intimate with myself and you. To discover myself, to preserve myself, to make myself, to achieve self-autonomy. To dispell the myths that I am a mad prophet or a poor suffering soul. To convince myself that I am worthy and that what I have to say is not a pile of shit. (Anzaldúa, *Speaking* 169).

Por eso, el valor de su escritura está estrechamente ligado a la desnudez (“how much nakedness I achieve” (Anzaldúa, *Speaking* 172)), lo que da otro sentido a la escena inicial, la escritora desnuda bajo el sol: la voluntad de revelar lo oculto guía su trabajo y destruye mitos perjudiciales. Si Woolf habla de la necesidad de asesinar al Ángel del Hogar, Anzaldúa enumera a la maternal niñera negra, la china capaz de cumplir cualquier fantasía sexual, La Chingada (Anzaldúa, *Speaking* 167) y otros estereotipos construidos para tranquilizar a los opresores.

Además de escribir en situaciones desfavorables, sufrir opresiones imbricadas y padecer sus efectos en sus almas y en sus mentes, la comunidad de escritoras imagina, inventa y descubre el pasado que necesita: mujeres que han atravesado los siglos desde el mítico Aztlán

⁵ Al final de “Speaking in Tongues”, Anzaldúa alude a Allen Ginsberg, otro poeta de la generación beat y autor de “Howl”: “We are not reconciled to the oppressors who whet their howl on our grief. We are not reconciled” (Anzaldúa, *Speaking* 173).

y africanas que cruzaron el Atlántico atrapadas en barcos de esclavos, brujas perseguidas, Malintzin y la hermana de Shakespeare.

Si Woolf revisa el canon de la literatura inglesa para encontrar a las ancestras que hacen posible su escritura, Anzaldúa emprende una labor muy similar. “Speaking in Tongues” registra su lectura de *A Room of One’s Own* con un gesto que es importante resaltar: en vez de borrar a Virginia Woolf, como hace Borges con Leonor Acevedo, incorpora al texto el título de su libro, asegurándose de que a nadie lo pase por alto.

Sólo falta considerar por qué. Con frecuencia se cita el título de otro ensayo de *This Bridge Called My Back*: “The Master’s Tools Will Never Dismantle The Master’s House”, de Audre Lorde. ¿Sería la literatura una herramienta del amo? El pasaje en el que Virginia Woolf imagina que Anon pudo haber sido mujer sugiere una primera respuesta: la literatura no fue escrita solo por hombres blancos de clase media o alta, sino por incontables personas (mujeres, personas negras o indígenas, trabajadores precarizados, hablantes de lenguas desaparecidas, disidentes sexuales, personas trans o no binaries, intersexuales) quizá ocultas en el anonimato, olvidadas, relegadas en espera de quien pueda leerlas para integrarlas a otro proyecto de escritura, a la imaginación de otros mundos posibles. Gente que dedicó sus días al esfuerzo de poner sus vidas en palabras, torcerlas y trenzarlas hasta decir lo necesario, lo desconocido, lo innombrable. Para emprender estas tareas, la literatura es una herramienta que pertenece a quien la trabaja, a quien la articula con su propia voz.

Obras citadas

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- “Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers”. *This Bridge Called My Back: Writings By Radical Women Of Color*, editado por Cherríe Moraga y Gloria E. Anzaldúa, Latham, NY, Kitchen Table: Women of Color Press, 1983. (PDF)
- Badenes, Guillermo y Josefina Coisson. “Woolf, Borges y Orlando. La manipulación antes del manipulacionismo.” *Mutatis Mutandis*, vol. 4, n° 1, 2011, pp. 25-37.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, tomo I. Buenos Aires, Emecé Editores, 2002.
- _____ y Osvaldo Ferrari. *En diálogo*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York, Routledge, 1992.
- Chikiar Bauer, Irene. “Victoria Ocampo y Virginia Woolf: Escritura autobiográfica, encuentros y lecturas”, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1062/te.1062.pdf>
- Colanzi, Liliana (ed.) *La desobediencia. Antología de ensayo feminista*. Santa Cruz, Dum Dum editora, 2019.
- Gil, Yásnaya Elena A. “Entrevista con Aura Cumes: la dualidad complementaria y el *Popol vuj*. Patriarcado, capitalismo y despojo”. México, *Revista de la Universidad de México*, UNAM, abril de 2021.
- González Mateos, Adriana. *Borges y Escher. Un doble recorrido del laberinto*. México, Aldus, 1998.
- Leone, Leah. “A Translation of His Own: Borges and *A Room of One’s Own*”, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Leone%20r.pdf>
- _____ “La novela cautiva: Borges y la traducción de *Orlando*.” Consultado en (PDF) [La novela cautiva: Borges y la traducción de Orlando | Leah Leone - Academia.edu](#)
- Moraga, Cherríe y Gloria E. Anzaldúa, eds. *This Bridge Called My Back: Writings By Radical Women Of Color*. Latham, NY, Kitchen Table, Women of Color Press, 1983. (PDF)

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: una biografía literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, 1945.

_____ *Un cuarto propio*. Traducción de Jorge Luis Borges. México: Colofón, 2015.

_____ “Professions for Women”,
<https://www.wheelersburg.net/Downloads/Woolf.pdf>