

**Universidad Nacional de Mar del Plata
Facultad de Humanidades
Maestría en Letras Hispánicas**

Tesis de Maestría

Título: *Subjetividad, género y escritura en narradoras argentinas contemporáneas*

Maestranda: Lic. Sandra R. Jara

Directora: Dra. Elisa T. Calabrese

Co-directora: Lic. Cristina Piña

Mar del Plata, diciembre del 2000

Índice

Introducción... pág. 4

Feminismos: entre la Modernidad y la Posmodernidad... pág. 7

Apuntes para una brevè retrospectiva teórica sobre la autobiografía... pág. 15

Autobiografía: entre el género literario y el género sexual...pág. 22

Primera parte

Más allá del género: el conflicto de la subjetividad

Una literatura menor: el (des) orden de la escritura y del estatuto autobiográfico... pág. 29

4. *En breve cárcel* de Silvia Molloy: una retórica del pliegue... pág. 34

Sin fronteras: el juego del pliegue... pág. 44

Epílogo... pág. 48

2. *La ingratitud* de Matilde Sánchez: un viaje al solo hablado... pág. 50

El viaje como forma de iniciar una correspondencia... pág. 53

La travesía del soliloquio... pág. 57

5. *La rompiente* de Reina Roffé: una voz (rota) contra las voces dominantes... pág. 66
- Escribir(se)...pág. 67
- Entre la ficción y la realidad... pág. 74
- Espacio y tiempo del exilio: los intersticios de la escritura...pág. 78
4. *En estado de memoria* de Tununa Mercado: la escritura como repetición de diferencias y ausencias...pág. 83
- La escritura es memoria... pág. 87
- El centelleo de una subjetividad fugitiva... pág. 93
5. Anotaciones inconclusas... pág. 100

Segunda parte

Escribir(se) el cuerpo

- Breves aclaraciones...pág. 107
- Una aproximación al pensamiento sobre el cuerpo...pág. 107
- El cuerpo: algunas consideraciones feministas...pág. 113
4. El cuerpo del exilio I: los límites de la desnudez, de la carencia y de la imagen en el espejo...pág. 119
2. El cuerpo invisible: una mirada más allá del espejo...pág. 128

3. El cuerpo del exilio II: un lugar de la abyección y del fragmento...pág. 135

4. El cuerpo escritura: un encuentro que habla del acontecimiento de escribir...pág. 145

5. Anotaciones inconclusas...pág. 154

CONCLUSIONES...pág. 157

Otro narcisismo...pág. 160

Otro silencio...pág. 162

Un corte en el paraguas...pág.165

BIBLIOGRAFÍA... pág. 167

Bibliografía teórica y crítica sobre la mujer...pág. 167

Bibliografía teórica general...pág. 172

Introducción

En este trabajo nos proponemos abordar una red problemática de cuestiones teórico-literarias en algunos textos de narradoras argentinas, escritos a partir de los últimos años de la década del setenta en adelante. Para decirlo brevemente, dicha red se trama en torno del problema de la subjetividad y la cuestión del cuerpo, problematizando, a su vez, los alcances y límites de los géneros literarios. Los textos a los cuales nos referimos son: *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, *En breve cárcel*, de Silvia Molloy, *La ingratitud*, de Matilde Sánchez y *La rompiente*, de Reina Roffé¹. La elección de tales escritoras, así como también, el recorte del período temporal, probablemente, pueda parecer arbitraria y, quizás, en algún punto, lo sea. Sin embargo, nuestro interés en autoras mujeres se basa en la consideración de que la condición sexual, –y con ello no aludimos sólo a una cuestión anatómica sino, fundamentalmente, a principios que en relación con ella, han sido fijados culturalmente– permitiría pensar en un lugar de enunciación común. Es decir, las mujeres vistas como grupo sexual comparten un mismo campo de experiencia, determinado en función de pautas establecidas por las interacciones que configuran la red social, cultural e ideológica y, en este caso, también histórica y geográfica.

¹ Tununa Mercado, *En estado de memoria*, Ada Korn Editora, Buenos Aires, 1990; Silvia Molloy, *En breve cárcel*, Barcelona, Seix Barral, 1981; Matilde Sánchez, *La ingratitud*, Ada Korn Editora, Buenos Aires, 1990; Reina Roffé, *La rompiente*, Puntosur, Buenos Aires, 1987. Todas las citas textuales que aparecerán en esta tesis corresponden a estas ediciones.

Pero, más allá de esta primera justificación que se basa en una consideración del autor empírico, desde la perspectiva de una primera aproximación a los textos mencionados, podemos afirmar que, entre ellos, vemos funcionar –en una perspectiva que atiende al nivel temático– una serie de conexiones que denominaremos un conjunto de *vasos comunicantes*; el primero de ellos gira en torno de la construcción del personaje *mujer* en un marco de incertidumbre respecto de la identidad, al que sólo le cabe una certeza: *escribe*; el siguiente, se revela en una profunda reflexión sobre el lenguaje y sobre la práctica de la escritura que, por momentos, aparece como una teoría de la escritura. El tercero, se destaca por una especial meditación sobre el *cuerpo propio* y, por último, el vaso comunicante que abre una zona de interrogantes sobre los límites precisos que dividirían la ficción de la realidad. Así, en el marco de esta serie de asociaciones observamos que la lectura de estos textos nos permiten ingresar en la construcción de una subjetividad puesta en escena por enunciados que, en principio, se perciben como autorreflexivos y marcados por una fuerte preocupación ontológica, pero también, paradójicamente –puesto que parecen trascender el dominio del *autós*–, ponen al descubierto la dislocación del yo entendido como un lugar seguro, estable, pleno de sentido, descubriendo la indecibilidad de un sujeto que, en el *deseo* de un conocimiento de sí –que se transforma, al mismo tiempo, en la búsqueda de su *deseo*–, se afirma y se niega como resultante de un proceso social y cultural, es decir, semiótico.

Resumiendo, podría decirse que los textos seleccionados van configurando el movimiento de una subjetividad *en proceso* o en *devenir* que socava y subvierte los fundamentos representativos del sujeto cartesiano, así

como también, los del modelo socio-cultural *femenino* delineado por la ideología patriarcal a lo largo de la historia (nos referimos, concretamente, a los modelos creados por el imaginario social que ha dado lugar a los tradicionales estereotipos de la madre, la esposa, la bruja y la prostituta). Configuración que nos conduce a descubrir, en el grupo de autoras y de textos elegidos, el pasaje hacia el (des)orden de una *literatura menor*².

Ciertamente, esta serie de asociaciones introductorias nos van aproximando a un conjunto de cuestiones que permitirán ir armando un espacio liminar, fronterizo, en el que se irán cruzando problemáticas comunes a los campos de lo filosófico y lo literario, pero también, al de lo socio-cultural. Es decir, por un lado, abren la posibilidad de pensar algunas de las conceptualizaciones históricamente relevantes en la constitución del pensamiento occidental, tales como el *sujeto* y el *lenguaje* incorporando, asimismo, la cuestión de la *mujer* subrayada, principalmente, a partir del siglo XX en diferentes estudios disciplinares. Por otro lado, en relación con lo anterior y, atendiendo, tanto al consenso de la teorización literaria feminista cuando postula la existencia de una *escritura femenina*, cuanto a los vasos comunicantes mencionados con anterioridad, estas asociaciones nos conducen a plantear, inevitablemente, el conflicto del posible alcance de *lo autobiográfico*.

Este breve acercamiento a los textos nos otorga la posibilidad de marcar un espacio de interrogantes que va articulando un juego de tensiones entre las cuestiones a las que hacemos referencia, llevándonos a examinar,

² En el transcurso de esta tesis se precisarán, detenidamente, las deudas y los alcances teóricos de lo que hemos denominado *sujeto en proceso*, así como también, los presupuestos que nos permiten ubicar los textos elegidos dentro del marco de una *literatura menor*.

reflexionar e indagar sobre el vínculo singular que se establece entre ellas. En principio, algunos interrogantes podrían formularse de la siguiente manera: ¿es posible articular el concepto de lo femenino más allá del orden simbólico, culturizado, en el que se inscribe el sujeto?; por otra parte, y si ello no fuera posible ¿hasta qué punto, entonces, los textos de estas narradoras mujeres van construyendo una subjetividad *femenina*?; por último ¿en qué medida se puede afirmar la existencia de una *escritura femenina* –concepto postulado por ciertas teorizaciones feministas?

Antes de ingresar directamente en el estudio de los textos seleccionados consideramos que, para abordar las problemáticas relacionadas con la construcción de la subjetividad, la categoría mujer y la de género literario, resulta insoslayable realizar, a modo de punto de partida de nuestro trabajo, un planteo histórico y teórico general sobre las cuestiones mencionadas, con el objeto de marcar sucintamente, la trayectoria que el pensamiento occidental ha seguido en relación con ellas.

Feminismos: entre la Modernidad y la Posmodernidad

Es sabido que cuando se pretende abrir un panorama histórico sobre cualquier movimiento social, político o cultural, a pesar de la exhaustividad y profundidad con que se intente realizar dicha empresa, siempre se cae en la injusticia de soslayar acontecimientos, nombres o posiciones teóricas de importancia. Más aún, cuando estamos lejos de esa pretensión y, simplemente,

nos ubicamos del lado de quien tiene que dar cuenta de un *estado de la cuestión*. Por ello, asumiendo nuestra parcialidad –pero con la tranquilidad de la existencia de una abundante bibliografía sobre el tema–, solamente nos abocaremos a recorrer, de un modo breve, las características que identifican y diferencian lo que algunas autoras han dado a llamar *las dos generaciones del feminismo* que han sido relevantes en el en el pensamiento del siglo veinte –pues, como es sabido, el comienzo del feminismo en cuanto tal, podría fijarse temporalmente mucho antes.

Es importante señalar que ambas generaciones constituyen un movimiento político, social y cultural que dio cuenta de un conflicto social y, como tal aspiró y, aún “aspira a la realización de [nuevos] valores culturales y, al mismo tiempo, a obtener victoria frente a un adversario social”³. Dicho de otro modo, en tanto movimiento, el feminismo, desde sus orígenes reaccionó –y aún continúa haciéndolo– contra las normas y valores establecidos por el pensamiento patriarcal. Es así que, a partir de diferentes disciplinas, sus críticas y teorizaciones se han dirigido a reivindicar la condición de *sujeto* de la mujer y a luchar por sus derechos con el propósito de modificar el orden social delineado por aquel. La segunda mitad del siglo veinte ha sido el período histórico más importante de la producción teórica y crítica del movimiento feminista que, desde las más variadas posturas políticas, se ha ocupado de determinar los alcances de la *subjetividad femenina*. Precisamente, es en este período de tiempo en el que surgirán las dos generaciones antes aludidas.

³ Tourane, Alain, *Crítica de la Modernidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994 pág. 237.

El nombre de Simone de Beauvoir se impone a la hora de hablar sobre la primera generación que, de un modo general, es conocida como el *feminismo de la igualdad*. Publicado en 1949, su libro, *El segundo sexo*, marcó un hito en el pensamiento sobre y de las mujeres, pues, imbuida de la filosofía existencialista sartreana, y, dando cuenta de su origen ideológico socialista, Beauvoir denunció la opresión de la mujer y la marginalidad a la que ha estado sometida por su condición sexual⁴. Asimismo, en una postura claramente antiesencialista, la autora afirmó: "Una no nace, sino que se hace mujer"; frase que, si bien es cierto que, principalmente, proyectó su posición en cuanto al status ontológico de la mujer, se puede considerar, además, como el inicio (no explícito) de los debates actuales sobre el *género* que llegan a comprender, involucrar y problematizar también a los hombres.

Ahora bien, respecto de esta primera generación (cuya línea de pensamiento arraigó muy fuertemente en países como Gran Bretaña, Escandinavia y, en general, en el mundo anglosajón), coincidimos con la reflexión de Julia Kristeva, quien advierte que el feminismo de la igualdad, con sus luchas reivindicativas, tanto en lo político cuanto en lo social, preocupado por llevar a las mujeres a la misma posición de poder que los hombres –junto con el rechazo de los tradicionales atributos femeninos o maternos que condicionarían negativamente el alcance de dicha posición–, debe pensarse en el orden de una *lógica de identificación*. Identificación, en rigor, "con los valores, no ideológicos (que combaten con razón como reaccionarios), sino lógicos y ontológicos de la racionalidad propia de la nación y del Estado". En tal sentido, aunque Kristeva reconoce los beneficios (sociales,

⁴ Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1962.

salariales, profesionales, etc.) generados por el "combate reivindicativo", al punto de considerar que sus efectos pueden ser de una trascendencia de mayor importancia que los de la revolución industrial, al mismo tiempo, señala que esta generación del feminismo, en su concepción universalista "globaliza los problemas de las mujeres de diferentes medios, edades, civilizaciones o simplemente de diferentes estructuras psíquicas, con la etiqueta de la Mujer Universal"⁵.

La segunda generación que, temporalmente puede ubicarse después de mayo del 68, también admite una delimitación geográfica. Se trata del feminismo francés que surge ligado a corrientes del pensamiento como el psicoanálisis lacaniano (recordemos que Beauvoir rechazó la teoría psicoanalítica) o la deconstrucción derrideana y, en general, a la filosofía europea que recupera los nombres de Marx, Nietzsche y Heidegger. Conocido con el nombre de *feminismo de la diferencia*, esta tendencia –cuyas teóricas principales son Luce Irigaray, Helene Cixùs y Julia Kristeva⁶– se interesaron no sólo en la experiencia social de las mujeres, sino también y, básicamente, en sus experiencias estéticas y psicoanalíticas, reclamando su singularidad. En otras palabras, preocupadas tanto por la subjetividad femenina en relación con el lenguaje y el cuerpo, cuanto por sus producciones simbólicas, el feminismo de la diferencia abogó por el reconocimiento de las *no idénticas* respecto de los hombres, pero también, de las mujeres entre sí. Tal reconocimiento las condujo, por un lado, a plantear una subjetividad plural, fluida, y, por otro, a la búsqueda de características sexuales, psicológicas y estéticas que permitieran definir lo

⁵ Kristeva, Julia, *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 191.

⁶ Más adelante, en el transcurso de este trabajo nos referiremos a la posición de Julia Kristeva que, por el momento, ubicamos dentro del marco del feminismo.

femenino. Más adelante, retomaremos las características que han dado fundamento a esta tendencia teórica; pero sí, ahora, nos interesa apuntar que, en algunos casos, a pesar de los fines propuestos y de los objetivos alcanzados, el *esencialismo*, en cierto modo, ha rondado sus escritos, por lo que se advierte en ellos un aire de contradicción.

En el contexto del *feminismo de la diferencia*, de acuerdo con algunas posturas como la de Charlotte Broad, se podría reconocer una tercera generación: la de los años ochenta –sin limitaciones geográficas– en los que se produjo un desplazamiento de los *estudios de la mujer* hacia los llamados *estudios de género*. Según esta autora, la preocupación por el género “permitió a las feministas explorar el condicionamiento histórico, cultural y literario, y las representaciones de los seres humanos de manera más significativa”⁷. No obstante, en esta instancia, nos interesa resaltar la importancia de las dos primeras generaciones pues, a partir de sus posiciones respecto de la condición de sujeto de la mujer, podemos establecer un paralelismo con determinaciones filosóficas del sujeto que, a nuestro juicio, han distinguido el paso de la Modernidad a la Posmodernidad⁸.

En efecto, consideramos que la primera generación de feministas operó con una concepción de sujeto inscripto en las líneas generales trazadas desde el horizonte histórico de la metafísica occidental de la Modernidad. Específicamente, aludimos al sujeto universal encuadrado en los márgenes de

⁷ Broad, Charlotte, “Introducción” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Marina Fe (coordinadora), México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pág. 20).

⁸ Dado el contexto discursivo en que esta tesis se moverá, es importante aclarar que no es nuestra intención entrar en la polémica sobre la carga ideológica de la Posmodernidad, de acuerdo con su utilización respecto de la competencia de los mercados. En rigor, el pensamiento posmoderno y la lógica de la *diferencia* que introduce será recobrado en función de una actitud crítica y emancipatoria de la modernidad.

la certeza del *ego cogito* como presupuesto, donde Descartes situó la certeza fundamental del *yo soy, yo existo* y, simultáneamente, el predominio de la facultad de la Razón⁹. En este orden de pensamiento, sobre las bases racionalistas y universalistas originadas en la filosofía cartesiana, la sociedad moderna no realizó una distinción entre sujeto individual y sujeto colectivo concibiendo a todos los individuos *iguales*. Es en tal sentido que ubicamos a la primera generación del feminismo en el ámbito de la concepción del sujeto moderno. Tanto es así, que la lucha reivindicativa por la igualdad condujo a esta generación a impugnar el sistema ideológico y categorial de legitimación sobre lo humano (homologado con lo masculino) que fue operando en las formaciones disciplinarias de la Modernidad, bajo el nombre de lo que Ana María Fernández –en una línea de pensamiento coincidente con lo expresado por Kristeva, citada más arriba– denominó la *Episteme de lo Mismo*. Nos referimos, concretamente, al sistema lógico de oposiciones binarias (sujeto/objeto, racional/emocional, cultura/naturaleza, público/privado, fuerte/débil, activo/pasivo, etc.) que ubicó a la mujer dentro de un orden jerárquico inferior al hombre al identificarla con el segundo de los términos de estas oposiciones.

⁹ Sabemos que la idea de sujeto en Descartes descansa en una concepción de la *substantia* (esencia o *ousía*, en el lenguaje filosófico de los griegos) como substrato permanentemente *presente* siendo, de este modo, uno de los posibles nombres del ser. La primera sustancia que descubre el filósofo es la *pensante*, la sustancia psíquica que le permite reconocer también una sustancia material, extensa, sensible: el cuerpo. En el marco de esta concepción dualista del ser humano que, sin embargo conforma una unidad, es el acto de pensar lo único que no puede ser puesto en duda. Con Descartes el *ego cogito* se convierte en el sujeto indubitable que se afirma y experimenta en la conciencia del pensamiento siendo el eje sobre el cual girará el conocimiento del mundo. El *yo* que reposa sobre sí mismo surge, entonces, como unidad, como fundamento postulándose, al mismo tiempo, el predominio absoluto de la *razón* (*bon sens*) sobre las pasiones y las sensaciones del hombre. A partir de tal concepción se instaura no solamente al sujeto y a la razón como principios universales, sino también, la relación sujeto-objeto. Es decir, el yo-sujeto se convierte en la condición de posibilidad tanto de sus propias representaciones cuanto de los objetos del mundo. Dicho esto, nos interesa apuntar que a partir de aquí, la metafísica moderna, pasando por Kant, el idealismo alemán, hasta llegar a Husserl –cada uno de ellos con las particularidades propias de su sistema filosófico personal– han sostenido esta identificación total del sujeto y el yo.

Ubicación que, en definitiva, sirvió para adjudicarle, dentro de un principio de ordenamiento de relaciones sociales, el carácter de *lo otro* o, en palabras de Fernández, de lo que “será siempre margen, negatividad, doble, sombra, reverso, complemento”. Es así que, según la autora, *lo mismo*, en la Modernidad, pasa a convertirse en *lo único* ¹⁰.

Ahora bien, época de crisis, cambios, transformaciones o como se quiera definir las últimas décadas del siglo veinte, sin duda, se ha ingresado en un momento de la historia en el que parecen quedar sólo los restos del pensamiento dicotómico que dominó al mundo moderno. En esta escenografía de ruinas que, para algunos, aparece como decadente en tanto evalúan de un modo negativo a la llamada Posmodernidad, surge otra línea de pensamiento dirigida a estudiar específicamente a la *mujer*. Es la segunda generación feminista que –como dijimos anteriormente– se originó en Francia, la que directamente va a rechazar la noción de *sujeto cartesiano*, para adherir a los planteos del pensamiento posmoderno que proclamó su puesta en crisis.

Es decir, sabemos que la Posmodernidad –filosóficamente, y, en términos muy generales–, marca el fin de la metafísica occidental entendida como la correspondencia del Ser y el pensamiento, idea preponderante desde Parménides y Platón pero presente, también, en Descartes. En tal sentido, el pensamiento posmoderno desestabilizó al sujeto moderno, por un lado, al cuestionar el lugar privilegiado del yo y, por otro, al minar el territorio dominado de un modo absoluto por la Razón. Desestabilización que, por cierto, debemos aclarar, no comenzó en la segunda mitad del siglo veinte con los pensadores

¹⁰ Fernández, Ana María, “La Bella Diferencia” en *La mujer de la ilusión*, Argentina, Paidós, 1993, pág. 35.

que podríamos encuadrar en el postestructuralismo que muchos críticos homologan al pensamiento posmoderno. En rigor, tal desestabilización del sujeto moderno, comenzó mucho antes, con figuras como Nietzsche y Freud y, posteriormente, con Heidegger y Blanchot, entre otros; inspiradores, en muchos casos de aquellos.

Ahora bien, aunque en este contexto, resulta difícil seguir sosteniendo la categoría de sujeto, se podría decir que la Posmodernidad abrió la posibilidad de pensarlo en su pluralidad y multiplicidad, como ficción o devenir –en términos nietzscheanos–; en definitiva, condujo al reconocimiento de un sujeto articulado en torno de una *diferencia* que no se subordina a la primacía de la identidad. Es desde esta perspectiva que el *feminismo de la diferencia* comienza a teorizar sobre la mujer, observando, en algunos casos, la imposibilidad de encontrar un concepto unificador y totalizador que la comprenda y, en otros, no obstante –a nuestro juicio–, no han podido resistirse a la tentación de buscar, en una clave común, algo que las distinga y las singularice: *la identidad de género*. Identidad, cuyo soporte, más allá de las intensas polémicas que ha generado, se encuentra en la identidad de sexo biológico, permaneciendo intacta, de este modo, una topología sexual que mantiene la polaridad femenino/masculino. Ahora bien, es innegable que el feminismo de la diferencia, en lo concerniente al orden socio-cultural –y por sobre la defensa de la *igualdad* y la identidad universales– abre el juego de la teorización hacia un territorio donde la mujer es liberada del esencialismo moderno configurador de estereotipos y puede ser pensada en un espacio de multiplicidades referidas a clases, razas, sexualidades, ideologías, etc.

Apuntes para una breve retrospectiva teórica sobre la autobiografía

Un planteo que resulta inevitable cuando se trata de la *autobiografía literaria* se relaciona con las diferentes concepciones del sujeto, del yo, y del autor que cada época ha subrayado. Esta afirmación, sin duda, indica que es prácticamente imposible no vincular el problema de este género literario con la cuestión de la identidad, y con lo que de ella se ha dicho desde otros órdenes del pensamiento. Aunque no es éste el lugar para realizar un examen exhaustivo de las coincidencias o disidencias de las innumerables teorizaciones que, a lo largo del tiempo, se han ocupado de las particularidades que definen la cuestión autobiográfica, sí resulta necesario puntualizar algunas consideraciones que creemos relevantes –aunque seguramente parciales e insuficientes– y que encuentran su fundamento en la filosofía y el psicoanálisis. Estas consideraciones servirán de marco para abordar, en primer lugar –y a modo de introducción–, la posición en que ha sido ubicada la mujer en relación con este género literario para, y, finalmente, abocarnos a la cuestión autobiográfica a partir de una lectura crítica de los textos de Mercado, Molloy, Sánchez y Roffé.

Dicho esto, es importante recordar que el estudio general sobre la autobiografía data de finales del siglo XIX, poniéndose el acento en la problematización del yo. A partir de las consideraciones de Wilhelm Dilthey, y con el fin de delimitar la configuración del género, se abrió la posibilidad de pensarlo internándose en la experiencia del yo para establecer su interrelación con el mundo histórico circundante.

Siguiendo esta línea de análisis respecto del papel preponderante del yo, pero desplazando la cuestión histórica que hasta el momento aparecía vinculada con el género, se encuentran posturas como las de Georges Gusdorf quien, en un artículo de 1948, se preocupó por marcar el problema central de la autobiografía en el vínculo texto/sujeto. En el marco de este vínculo, sin duda, se inició una serie de mayor complejidad en los estudios sobre el género. Este teórico afirmó que *la imagen conciente* que el autógrafo da de sí mismo no puede estar aislada de la vida social determinada por el conjunto de relaciones de los hombres entre sí. Por este motivo, Gusdorf puntualizó que la autobiografía, al ser una obra de arte y, por consiguiente, una obra de edificación, "es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto". Asimismo, advirtió que el autógrafo suele presentar al personaje como *crea ser o haber sido*, proporcionando así un sentido a su propia vida; en ello se encontraría la clave autobiográfica que permitiría establecer una perfecta correspondencia entre vida y obra.

También James Olney, mucho tiempo después, en 1980, por entender que la autobiografía literaria busca reflejar y expresar la vida del autor, pone el acento en el yo, otorgándole el estatuto de ordenador de la memoria. Ahora bien, cabe señalar que, tanto para Gusdorf, como para Olney, la facultad de la memoria no supone un mecanismo que permita, de un modo directo y objetivo, traer al presente los acontecimientos de la vida tal como sucedieron; por el contrario, es el instrumento que permitiría *reconstruir* la vida, constituyéndose, de este modo, en una estrategia autobiográfica. Reconstrucción que se produce a través del *lenguaje* como única posibilidad de representación.

Es importante señalar que, en 1975, en su libro *Le pacte autobiographique*, Philip Lejeune introduce un nuevo elemento de análisis: la importancia del lector. El teórico advierte que el género autobiográfico se realizaría, como tal, gracias a lo que él llama "pacto autobiográfico" entre el autor y el lector. Pacto que, en concreto, consistiría en que el lector acuerde con la posibilidad de una absoluta identificación entre el autor, el narrador y el personaje principal. En tal sentido, el lector se constituye así en un elemento clave en la interpretación del género autobiográfico, fundamentalmente, cuando se trata de distinguirlo de la ficción —aún, asumiendo que ambos géneros implican la puesta en discurso de cierta dosis de verdad y de mentira. Un año después del estudio de Lejeune, Elizabeth Bruss, en su libro *Autobiographical Acts*, afirma que no existe una forma intrínsecamente autobiográfica al plantear la insuficiencia que revisten los criterios compositivos y estilísticos a la hora de intentar dar una definición de este género. No obstante, establece una serie de reglas generales que pueden satisfacer las expectativas que lleven a considerar a un texto como autobiográfico. Entre otras, coincidiendo con Lejeune, formula una regla básica que consistiría en la necesidad ineludible de encontrar una identidad compartida entre autor, narrador y personaje, al mismo tiempo que, también, advierte sobre el carácter central que ocupa el lector en esta cuestión pues es él quien, en definitiva, tiene el derecho de dar legitimidad o no a tales reglas¹¹.

¹¹ Para una lectura más detallada sobre los análisis propuestos por los teóricos mencionados, ver George Gusdorf "Condiciones y límites de la autobiografía"; James Only, "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía"; Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico" y Elizabeth Bruss, "Actos literarios" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Antrophos, suplemento núm. 29, dic. 1991, págs. 9, 33, 47 y 62, respectivamente.

Ahora bien, en los estudios propuestos por estos teóricos –como en otros que sería imposible, e incluso innecesario citar en el marco de este trabajo– vemos que han operado dos conceptos que merecen algunas aclaraciones. El primero de ellos es el de *sujeto* que, como hemos visto, en el marco de la tradición filosófica cartesiana, se ha consolidado a partir de la categoría del *yo* como instancia absoluta desde la que puede pensarse racionalmente al hombre universal y un sistema categorial común al género humano, el cual permitiría interpretar la realidad. Otro de los conceptos que también parecen seguir los teóricos mencionados es el de *escritura*, la cual, desde Platón, ha sido considerada en una posición que señalaría su carácter derivado y secundario respecto de la palabra hablada¹². Es decir, la escritura, a partir del filósofo griego, se constituyó en un signo de signo, cuya única capacidad radicaría en redoblar la *voz* para, así, convertirse en un instrumento más de comunicación *del* hombre. Desde la perspectiva platónica, no se podría pensar la escritura sin la presencia previa de un sujeto empírico determinado.

Pasando a otras perspectivas de análisis, advertimos que el campo de los estudios psicoanalíticos, directa e indirectamente, también ha hecho su aporte alrededor de la cuestión autobiográfica, pero ofreciendo un panorama nuevo respecto de la constitución de la subjetividad. Para resumir el discurso freudiano que puede relacionarse con este tema, sin ahondar en el proceso de su razonamiento, cabría señalar que, como la mayoría de los pensadores de su

¹² Recordemos que, en el *Fedro*, Platón establece el valor primario del *habla* y degrada a la *escritura* como inhumana pues, ella, ubica fuera del pensamiento lo que, en rigor, es inherente a él. En tal sentido, la escritura no deja de ser un mero instrumento semejante a un objeto que atenta contra la memoria. Ahora bien, en lo que respecta a esta consideración del lenguaje, cabe agregar que tanto la filosofía cartesiana cuanto la posterior a ella, en términos generales, han sido herederos del racionalismo platónico para el cual *logos* es, al mismo tiempo que razón, intelecto o pensamiento, palabra que se pronuncia, voz como *presencia para sí*, palabra plena.

época, Freud fue, filosóficamente, un racionalista para quien el *lenguaje* –como representación– y la *conciencia* –entendida como conciencia de sí captándose en la evidencia e inmediatez del *yo soy*– aparecían absolutamente ligados. Su descubrimiento del *inconsciente* no anula esta ligazón. En rigor, en su artículo capital “Lo inconsciente”, Freud establece diferencias entre las representaciones conscientes y las inconscientes. Para él, la representación consciente (la del *yo*) comprende la representación de la cosa más la representación de la palabra que le corresponde, mientras que la representación inconsciente es la representación de la cosa sola. Esta última es la que hace su aparición en los sueños, en los lapsus y en los actos fallidos.

Evidentemente, la metapsicología freudiana, con su descubrimiento del *inconsciente*, abre paso a una nueva concepción del sujeto (aunque Freud nunca utilizó este término). No obstante, es interesante recordar que, a lo largo de su obra, Freud no dejó de reconocer que, antes que él, los poetas y los filósofos ya habían descubierto el inconsciente. Sobre todo -admite- fueron los poetas quienes habrían hecho emerger aquello que era *indecible* o lo que permanecía oculto para la ciencia de su tiempo. Ahora bien, aunque Freud no se introduce directamente en el problema autobiográfico en lo concerniente al género, sin embargo, es de resaltar que su pensamiento, de un modo oblicuo, ha hecho un aporte a la cuestión de la escritura llevándola más allá de los límites propuestos por la filosofía platónica, al entenderla como sublimación: es decir, como la presencia no ya exclusivamente de la voz, sino como la presencia de la pulsión, en la vida intelectual y espiritual del hombre y, en consecuencia, como la emergencia de la sexualidad, perceptible, paradójicamente, en su desexualización.

El pensamiento de las últimas décadas del siglo XX filosófica y psicoanalíticamente, siguió transitando las sendas de la reflexión, la indagación y el cuestionamiento de los conceptos de sujeto y de lenguaje. Así, en lo concerniente a lo filosófico, bajo la influencia, fundamentalmente, de Nietzsche, aparecieron diversos estudios que pusieron de relieve ciertas problemáticas que, necesaria y directamente, se vinculan con la cuestión autobiográfica. Autores como Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Paul de Mann (entre otros) aportaron rigurosos análisis teórico-críticos que condujeron, si no a la aniquilación, sí a la desestabilización del concepto de sujeto y, en consecuencia, de la categoría de autor, habitual y convencionalmente pensada como una entidad que remite a un sujeto empírico. Asimismo, con ellos, surgió una meditación sobre la *escritura* que se distancia de la secundariedad a la que fue sometida –respecto de la palabra hablada– en la concepción platónica. La nueva noción de escritura o texto, remite a una *traza inmotivada* anterior al habla y en el habla, que nos conduce a la exploración de un espacio no lineal, múltiple y disimulado, que marcaría la ausencia original del sujeto de la escritura¹³.

También en el siglo XX, esta vez con Lacan, en el ámbito del psicoanálisis, no solamente se consolida la noción de sujeto escindido que había entrevisto Freud con su estudio sobre el inconsciente, sino también, se llega a una diferente concepción del lenguaje. En definitiva, se podría afirmar que Lacan avanza en el camino trazado por Freud y, sin romper la dialéctica intersubjetiva yo/Otro, coloca al inconsciente en el lugar del Otro. Esta ubicación

¹³ Acerca de la noción de escritura o texto como espacio plural pueden verse, entre otros, los estudios de Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, y Roland Barthes "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona Paidós Comunicación, 1987.

va a resultar fundamental en toda su teorización pues, para él, el del Otro, es el lugar privilegiado desde el que va a emerger tanto el sujeto como el lenguaje.

En síntesis, ante esta puesta en cuestión de los conceptos metafísicos de sujeto y de lenguaje, así como también, del de escritura –entendida desde el punto de vista de su carácter instrumental–, es evidente que, en la actualidad, se ha vuelto problemático no sólo el intento de seguir sosteniendo el carácter ontológico del concepto de autor, sino también el de literatura y, consecuentemente, el de género literario, particularmente el autobiográfico tan implicado con ambos.

Entre los teóricos que podrían encuadrarse en esta línea de pensamiento, pues conducen la cuestión autobiográfica hasta el límite de sus posibilidades, resulta interesante mencionar a Paul De Man quien, en sus estudios, sostiene que considerar la autobiografía como el resultado mimético de un referente es un error. En rigor, para De Man son las figuras, los recursos técnicos del lenguaje los que van a determinar al referente; en tal sentido, la mimesis es un modo de figuración, entre otros, que crea la ilusión de referencialidad. Y es esta figurabilidad del lenguaje la que haría *indecible* la distinción entre autobiografía y ficción. No obstante, el teórico no anula la autobiografía; por el contrario, observa que hay que entenderla no como un género que nos proporcione algún conocimiento de un sujeto, sino como una textualidad dominada por el tropo de la prosopopeya cuya función retórica consiste en dar voz y rostro al sujeto por medio del lenguaje. Así, De Man advierte que por ello comprendemos que “de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y del sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento”, y agrega que “la restauración

de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada”¹⁴

Autobiografía: entre el género literario y el género sexual

Históricamente, uno de los matices que los estudios literarios atribuyeron a los textos escritos por mujeres se ha circunscripto al estatuto de los géneros afines al *autobiográfico*: cartas, diarios íntimos, memorias, autorretrato literario, etc. La lectura de textos de autoras del siglo XIX, como Jane Austen o Charlotte Brönte, han influido en esa atribución.

Sin embargo, desde hace ya algunas décadas, no sin recoger discrepancias y contradicciones, tienen lugar estudios feministas centrados en problemas literarios que, precisamente, parecen poner en tela de juicio tal atribución. Entre ellos, advertimos que algunas investigaciones anglo-americanas, preocupadas por el estudio de estructuras sociales y la lucha de clases en el momento de producción de las obras literarias, así como también, por la reivindicación social y la concientización de la escritora como mujer, han tenido como objetivo la revisión del pasado literario canonizado, con el propósito de mostrar marginaciones, exclusiones o censuras sufridas por la literatura de autoras mujeres. Así, al tomar como materia específica de estudio la autobiografía, ciertos análisis feministas han dado por sentado que se trata de un género estrictamente masculino estableciendo, de este modo, una

¹⁴ De Man, Paul “La autobiografía como desfiguración” en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, op. cit., pág. 113.

correlación directa entre género literario y género sexual tal como lo había hecho el pensamiento patriarcal pero, esta vez, cambiando los términos de la relación. Por ejemplo, Sidonie Smith en su artículo "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" señala que, desde sus orígenes, en el Renacimiento, la autobiografía ha sido un *género androcéntrico* promovido por la ideología patriarcal, al que la mujer puede acceder solamente si se somete a la perspectiva patrilineal. Aunque sigue la línea teórica del feminismo francés en lo que respecta a la postulación de una escritura femenina no-logocéntrica, plural, fluida, descentrada, bisexual, que se opondría a la escritura androcéntrica, Smith no deja de advertir que esta posición –como la de la ideología patriarcal–, reifica a la mujer dejándola, también, fuera de la historia. Asimismo, en cuanto a la praxis autobiográfica, plantea que las mujeres pueden luchar por liberarse de la ideología de la autobiografía tradicional, de su construcción histórica basada en la ideología del yo esencialista; sin embargo, su propuesta se revela como un enunciado que no llega a profundizar los problemas teóricos que el género conlleva. En tal sentido, consideramos que el trabajo de Smith, absolutamente válido en su posición política, no obstante, no logra escapar a un cierto reduccionismo histórico y teórico que la lleva a caer en una postura sexista por inversión¹⁵.

El pensamiento feminista de origen francés –atravesado, como ya hemos mencionado en otro apartado, por teorizaciones postestructuralistas, deconstruccionistas pero, fundamentalmente, por el psicoanálisis–, de un modo indirecto, también ha abordado la cuestión autobiográfica. Hélène Cixous y

¹⁵ Para ahondar en este estudio ver Sidonie Smith, "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, op. cit., p. 93.

Luce Irigaray elaboraron los conceptos de *escritura femenina* y de *parler femme* respectivamente, delineando, en sus estudios, la noción de una economía libidinal específicamente femenina, constituida por flujos, mutiplicidades y heterogeneidades. En rigor, estas teóricas ven, además de la resistencia política de las mujeres a ocupar el lugar de marginalidad que la ideología patriarcal de occidente les ha otorgado —fundamentalmente, en los ámbitos de lo político y lo social—, la posibilidad de singularizarse, autodefinirse, en definitiva, *hablar/escribir* de sí mismas como un modo de autoconstrucción. Una de las premisas básicas de sus investigaciones se refiere al descubrimiento de una asociación metafórica entre el cuerpo de la mujer y la palabra, que las conduce a advertir la relación autoerótica que las une para, en definitiva, exhortar a *escribir con el cuerpo*.

Al respecto, creemos que, aceptar esta perspectiva teórica tal como es planteada, nos llevaría a la sospechosa afirmación de considerar que la escritura femenina es posible si se toma como punto de referencia la *anatomía como destino* —apelando a la premisa freudiana— y, en tal sentido, se constituiría en una *somagrafía* que insoslayablemente nos conduciría al problema de lo autobiográfico¹⁶. En otras palabras, como advierte Elisa Calabrese, al establecerse una zona de contacto entre la escritura, la mujer y su cuerpo, “es evidente que se produce un reingreso del sujeto empírico o autor” que no podría, a nuestro entender, dejar de lado el conflicto de lo autobiográfico¹⁷.

¹⁶ Para una visión panorámica e histórica sobre las diferentes posiciones adoptadas por los feminismos angloamericano y francés respecto de los problemas teóricos literarios, se puede consultar se puede consular el excelente libro de Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

¹⁷ Elisa Calabrese, “Mujeres que novelan la historia”, conferencia dictada en el marco del II Encuentro con América latina: Literatura e Historia. Entre dos finales de siglo realizada en la Universidad de Valencia (España), del 6 al 10 de marzo del 2000, actualmente en prensa para su publicación en Actas.

En el marco de este panorama, resulta interesante recordar que Anne Juranville, refiriéndose a la escritura de mujeres, se ocupa particularmente de géneros con un matiz autobiográfico, como el autorretrato literario, que, en términos convencionales, tiende a desvelar la experiencia interior a partir de un afán de autodescubrimiento y autoafirmación. Por su parte, Juranville lleva a cabo una lectura deconstructiva del género afirmando que el *yo* se borra detrás de la obra y que, en el autorretrato, pasa a designar *un punto de torsión a-topològico*. Sin embargo, y, casi contradictoriamente, esta autora pretende singularizar la escritura autobiográfica de mujeres, diciendo lo siguiente:

“En tanto escribe, una mujer está atrapada en el montaje del autorretrato representativo. Su yo permanece en su obra, marcado siempre, poco o mucho, por el narcisismo: reivindicaciones, “efectos” estéticos, huellas de residuos pasionales (...). La escritura sigue siendo un espejo que funciona bajo la forma perversa de la estética, haciendo atrayente el pasaje al otro lado en el movimiento de báscula siempre posible hacia la idealización”¹⁸

Esta generalización, de por sí, es insuficiente. Aunque parece ser una constante, en autoras mujeres, la tendencia a un tipo de literatura en la que se privilegia a la primera persona, de tono casi confesional, preocupada por una insistente autorreflexión sobre la subjetividad, vemos que la afirmación de Juranville se sustenta más desde una perspectiva cuantitativa que cualitativa. Es decir, entendemos que el narcisismo, la idealización o la articulación de una ideología de la escritura como espejo, no es privativa de las mujeres. Pueden ser rasgos característicos pero que, sin embargo, creemos, no alcanzan para

¹⁸ Juranville, Anne, *La mujer y la melancolía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, pág. 214.

fundamentar epistemológicamente la diferencia que podría existir entre el autorretrato masculino y el femenino.

En términos generales, consideramos que, pese a denunciar lo que Derrida denominó *falologocentrismo*, aludiendo a una serie de ideologías centradas en el falo y en el logos, entendidos como lenguaje y razón, tanto Cixus e Irigaray como Juranville, al plantear una suerte de "determinismo sexual"¹⁹ en la escritura de mujeres, parecen perseverar en el orden de pensamiento esencialista y universalista que caracterizó a la Razón Patriarcal.

Obviamente, este breve panorama que nos sitúa ante los diferentes posicionamientos teóricos feministas respecto de problemas literarios relacionados con la mujer, no pretende ser más que orientativo. No obstante, es importante señalar que, en el marco de la producción literaria contemporánea, escrita por mujeres, hay textos que parecen resistirse, ya no solamente al "falso dilema de la igualdad versus la diferencia" que ha enfrentado la categoría *supuestamente* homogénea de mujer con la categoría, también, *supuestamente* homogénea de hombre, sino también, a la noción de *escritura femenina*²⁰. Estos textos –entre los cuales distinguimos a los de Molloy, Sánchez, Roffé y Mercado– abren una serie de interrogantes sobre la estabilidad del sujeto femenino y del cuerpo femenino; categorías que han sido normadas por el pensamiento patriarcal pero que, hoy por hoy, también están siendo delineadas por los discursos teóricos feministas. Del mismo modo, son textos que transgreden el poder del lenguaje representativo en el que, no obstante, se

¹⁹ Richard, Nelly, "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina" en *Escribir en los bordes*, Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987", Editorial Cuarto Propio, Chile, 1990, pp.46-47.

²⁰ Chantal Mouffe, "Ciudadanía, Estado y Democracia radical" en *Revista de Crítica cultural*, noviembre, 1994, N° 9, pág. 51.

inscriben. Por ello, son políticos e ideológicos; deconstruyen y, al hacerlo, impugnan y se revelan ante un orden conceptual, social y literario, históricamente establecido.

Por último, nos interesa mencionar que, en nuestra opinión, observamos que, por el momento, los actuales posicionamientos teóricos feministas, lejos de resolver las cuestiones que hemos acotado someramente, dan lugar a preguntarse si la *escritura femenina* más que ver con un modo particular de lectura —precisamente, el planteado por el feminismo—, que con la *escritura*.

Primera parte

**Más allá del género: el conflicto de la
sujetividad**

Una literatura menor: el (des) orden de la escritura y del estatuto autobiográfico

Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y que a veces, por propio quehacer, está en peligro de perder la vida.

Marguerite Duras

En nuestra introducción habíamos apuntado que los textos seleccionados para el desarrollo de este trabajo se podrían encuadrar dentro de lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron *literatura menor*. Ahora bien, ¿qué nos induce a reconocer esta inscripción en los textos de Molloy, Roffé, Sánchez y Mercado? Para responder a este interrogante, en principio, no podemos obviar las palabras de los mismos teóricos: "Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor"¹.

En los últimos tiempos del siglo veinte las mujeres han sido ubicadas en los grupos sociales de las llamadas *minorías*; término, éste, pensado no desde una perspectiva cuantitativa sino cualitativa. Fueron los diferentes movimientos feministas los que, en rigor, se han ocupado de resaltar la condición minoritaria de las mujeres denunciando el poder omnímodo de la ideología patriarcal que

¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1978, pág. 28.

durante siglos ha dominado las diferentes esferas de la vida política, social, cultural, etc.

Sin duda, se podría pensar que la elección que hemos realizado de escritoras mujeres (escritoras y mujeres: doble condición de minoría, si nos atenemos al pensamiento de los teóricos), en sí misma, cumpliría con la instancia política que supone y distingue la literatura menor; hecho que implicaría que todas las autoras mujeres escribirían sobre lo mismo y del mismo modo y, en consecuencia, podrían encuadrarse dentro de los márgenes de dicha literatura. Sin embargo, cuando Deleuze y Guattari plantean la cuestión de lo *minoritario* en relación con la literatura advierten que se constituye, fundamentalmente, en la circunstancia donde el idioma mayor se ve "afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización" y, con ello, podemos interpretar que aluden a la instancia política de un tipo de literatura que desequilibra, socava y hace tambalear los principios y los límites representativos de todo sistema dominante (ideológico, social, cultural, etc.) Por consiguiente, asumimos que sus postulados teóricos trascienden cualquier categorización que tomara como eje, exclusivamente, la condición sexual y genérica de quien escribe.

Dentro de este contexto, entendemos que si es posible pensar en una literatura menor desde *En breve cárcel*, *La ingratitud*, *La rompiente* y *En estado de memoria*, es porque estos textos articulan una desterritorialización del concepto tradicional de Literatura al poner en cuestión algunas de las categorías que, naturalmente, han sido consideradas inherentes a ella. Es decir, veremos que la reflexión sobre la *propia escritura* y su práctica —que por cierto, ya hemos considerado relevante en estos textos— va dando lugar al

debilitamiento o, quizá sea más preciso decir, a la puesta en abismo de las convencionales categorías de *autor*, de *personaje*, de *enunciación* y de *género autobiográfico*. Categorías, todas ellas interrelacionadas textualmente entre sí, pero, fundamentalmente, vinculadas con una construcción singular del *sujeto* que se ve transgredido en su carácter metafísico. Dicho en otros términos, observamos que desde esa reflexión sobre la escritura se interpela constantemente al *sujeto* para desmitificarlo e impugnarlo en lo que concierne a la garantía y certeza de su unidad interna y a su capacidad cognoscitiva que le permite distinguir lo verdadero de lo falso, lo real de lo ficticio; y, así, en torno a él se va armando una zona de indiscernibilidad que clausura la posibilidad de una lectura que permita conceptualizarlo definitivamente. En todo caso, podemos pensar en el *sujeto en proceso* descrito por Julia Kristeva, libre de la mecánica de racionalización sistemática que, como apuntamos en nuestra introducción, distinguía al sujeto moderno. Hablar de un sujeto en proceso significa reconocer en él un espacio a-culturizado y, consecuentemente, liberado de determinaciones genérico-sexuales. En rigor, se trata de un sujeto configurado en una dimensión entre lo verbal y lo preverbal, entre lo simbólico y lo imaginario, donde lo pulsional insiste para determinarlo libre, también, de los márgenes del encierro de la lógica de la representación lingüística aunque se sirva de ella².

En síntesis y, parafraseando a Roland Barthes, se podría decir que la escritura pasa a ser el *lugar* donde el escritor (en este caso, la escritora) se

² Para una mayor profundización de los rasgos que definen al *sujeto en proceso*, véase Julia Kristeva, "Le sujet en procès" en *Polylogue*, Éditions du Seuil, París, 1977, p. 55 y ss.

“sumerge y deshace su propia subjetividad”³. Alrededor de esta problemática, surge, entonces el socavamiento de las categorías literarias aludidas anteriormente.

Otra de las características que definen los alcances de la literatura menor está dado por un *uso intensivo* del lenguaje que, en principio, aparece en oposición a un *uso representativo* (extensivo) del mismo. No obstante, es Deleuze quien, en términos filosóficos, define la *intensidad* como “lo que permite la actualización de la Idea; es lo que determina que se exprese espacio-temporalmente, y que se encarne en la extensión y la cualidad” y, agrega que “la intensidad es el límite paradójico de la sensibilidad; paradoja que

³ Barthes, Roland, “Para una semiología cultural”, reportaje publicado en *L'Express* en 1970 y traducido para *Panorama* de Buenos Aires por Conrado Ceretti, en *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 136. En rigor, en esta entrevista Roland Barthes dijo que para el escritor “el lenguaje es un lugar dialéctico donde las cosas se hacen y se deshacen, donde él sumerge y deshace su propia subjetividad”. En pocas palabras pudo reunir una serie de cuestiones que, históricamente, el pensamiento occidental –filosófico, psicoanalítico, lingüístico, antropológico y literario, entre otros– ha interrelacionado entre sí. En cierto modo, Barthes presentó al lenguaje, al mundo y al sujeto como términos que no solamente parecen rozarse, sino además, como términos que se afirman y se autoimplican mutuamente; es decir, hablar sobre cada uno de ellos supone hablar, inevitablemente, de los otros dos. Ahora bien, quienes en algún momento hemos recorrido el camino teórico trazado por este autor, podemos interpretar que en ese “lugar dialéctico” con el que definía al espacio del lenguaje –y que nosotros hemos planteado como *escritura*–, Barthes no aludía estrictamente a los postulados originados por el pensamiento lógico-metafísico. No retomaba la idea de una dialéctica en el sentido platónico, verdadero método del intelecto que –utilizando al lenguaje como instrumento– abriría las puertas de acceso al conocimiento más general. Asimismo, tampoco podríamos decir que nos acerca al esquema dialéctico de Hegel por el cual el juego contrastativo de opuestos (tesis/antítesis) sucesivamente conduciría a la posibilidad de un tercer término (síntesis de los dos primeros) tranquilizadamente racional, formulado en la certeza de las palabras. Mucho menos, opinaríamos que con la definición del lenguaje como un “lugar dialéctico”, Barthes nos conduce a una época anterior a estas concepciones de la *dialéctica*, entendiéndola como la palabra griega que, originalmente, designaba el arte de la conversación. En rigor, haciendo una lectura etimológica de esta palabra, asumimos correr el riesgo de interpretar que este teórico pensó, privilegió y acentuó los aparentes rasgos lógicos espaciales y temporales del *δια*. Traducida, esta preposición, por un lado, invoca un lugar designado por un *a través de* o un *entre* ilocalizables; pero también, por otro, marca un tiempo que descansa en un *durante*. Indiscernibles, indeterminados e indefinibles en sí mismos, los rasgos del *δια* serían los ejes sobre los cuales se podría metaforizar el lugar *sin lugar*, el tiempo *sin tiempo* en donde irrumpe y se asienta un *λογος*, ya no entendido en su sentido convencional, sino a modo de palabra infinita que se tensa entre el decir y el silencio legitimando la emergencia de la paradoja, la contradicción, la ambigüedad, la pluralidad del movimiento incesante del *hacerse* y *deshacerse* de las cosas y de la subjetividad del *escritor*.

se presenta entre los dos usos, empírico y trascendental del lenguaje”⁴. Desde esta perspectiva, consideramos que nuestras autoras hacen un uso intensivo del lenguaje no en el sentido de una ruptura del código de la lengua, sino en la medida en que sus enunciados trabajan, se tensan y se (des)ordenan en el horizonte de ese “límite paradójico” que niega y, al mismo tiempo, asume la representación (del autor, de la enunciación y del género autobiográfico).

Las páginas que siguen pretenden dar cuenta de lo anteriormente expuesto. Por ello, consideramos que es necesario hacer una referencia a la estrategia metodológica privilegiada para abordar las problemáticas mencionadas. Es decir, paralelamente al trabajo con los textos literarios, hemos incluido fragmentos de algunos paratextos (críticas literarias, ponencias a congresos, ensayos, prólogos e, incluso otros textos literarios) escritos por Molloy, Roffé, Sánchez y Mercado, pues en ellos –más allá de que, en algunos casos, respondan a los modos discursivos específicos– se abre, en el plano del sentido, una instancia de *continuidad escritural* que, como veremos, paradójicamente, rompe las fronteras que dividen las clásicas taxonomías discursivas y nos introduce en el conflicto de lo autobiográfico.

⁴ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, pág. 314 y ss.

1. *En breve cárcel* de Silvia Molloy: una retórica del pliegue

"La autobiografía no remite a hechos sino a la articulación de esos hechos, almacenados en la memoria y reproducidos por rememoración y verbalización. El lenguaje es el único medio que me es dado para 'ver' mi existencia. *De cierto modo, ya he sido narrada: narrada por el mismo relato que estoy narrando*"⁵ (el subrayado es nuestro).

Silvia Molloy

Con las palabras del epígrafe que encabeza este apartado, Sylvia Molloy comienza un artículo crítico a propósito de la autobiografía en Victoria Ocampo. Lejos de poner el acento en el problema de los "hechos" para ir delimitando las condiciones previas que darían lugar a la escritura de una existencia vemos que la autora, por una parte, privilegia al poder de la memoria capaz de articularlos y la dimensión del lenguaje como instancia ordenadora desde la cual debe pensarse la cuestión autobiográfica; por otra, abriendo un espacio de reflexión sobre el estatuto autorreferencial del género plantea, en "cierto modo", la autonomía del lenguaje respecto del lugar soberano y absoluto de un yo que narre/escriba las experiencias de una vida pasada. Sin duda, la reflexión de Molloy coloca entre paréntesis al concepto de *autobiografía* que se constituiría,

⁵ Molloy, Silvia "El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo" en *Autobiografía y escritura*, Juan Orbe (comp). Corregidor, Buenos Aires, 1994.

según Lejeune, a partir de la coincidencia de identidad entre el autor, el narrador y el personaje⁶.

Su novela *En breve cárcel*, publicada unos años antes que este artículo, podría considerarse el preludeo ficcional de esta afirmación crítica puesto que, si bien es un texto que no se ajusta a las normas tradicionales del género en lo que respecta a su clasificación, observamos que las informaciones sobre la vida de la autora que se recogen en la portada del libro, permiten establecer una serie de asociaciones con la historia del sujeto textual. Historia que rememora viajes a grandes ciudades; posiblemente París, Nueva York, Buenos Aires –lugares que sabemos presentes en la historia personal de Molloy pues, hablan de su nacimiento, de su doctorado en Letras en la Sorbona, y de su desempeño en Estados Unidos como profesora de literatura hispanoamericana–; “geografías vagas” que textualmente funcionarán como marco del viaje al pasado de la infancia y a los recuerdos de amores perdidos pero, fundamentalmente, como marco del viaje que implica el tránsito por la propia escritura donde, paradójicamente, el carácter de *lo propio* parece diluirse.

Ahora bien, a partir de estas asociaciones y, más allá de ellas, el texto parece instaurar un juego de tensiones entre la *posibilidad* y la *imposibilidad* de la autobiografía. O, más precisamente, parecería instaurar un juego de indeterminación entre el autós y el heterós, el biós y el thanatós, y entre la voz y la grafé que, en principio, no solamente nos conduce al problema y a la búsqueda de identidad (¿quién narra? ¿quién escribe?), sino también, nos sitúa ante la incertidumbre de qué es lo que se está narrando/escribiendo. Desde esta perspectiva, la oposición ficción/autobiografía parece perder su sentido. En

⁶ Lejeune, Philip, *El pacto autobiográfico*, Suplemento Antrophos, op. cit. pág. 78.

otros términos, la autobiografía podría considerarse un *indecidible*, tal como lo plantea Paul De Man en términos derrideanos⁷.

Dicho esto, es importante aclarar que, en el marco de este trabajo, nuestro objetivo se limitará a señalar algunos puntos relevantes que permitirían reflexionar sobre el posible estatuto de lo autobiográfico en *En breve cárcel*, comprometido en el trazado de la *teoría de la escritura* que plantea el texto.

Volviendo a ese juego de indeterminación aludido anteriormente, por el cual se va deconstruyendo tanto la categoría de sujeto cuanto la de género literario, observamos que éste surge a partir de una escritura marcada por lo que podríamos denominar una economía del *pliegue*, noción que puede ser entendida como un operador que impide que los conceptos, las palabras se sustraigan al poder de un sentido único o de un nombre propio⁸. Más aún, abre la multiplicidad del sentido y del sinsentido; es decir, una escritura cuya *legibilidad* estaría marcada por un cierto nivel de *ilegibilidad* pues, como veremos, en diferentes niveles textuales plantea una crisis de la categoría clásica de representación donde, como señala Deleuze, las diferencias aparecen subordinadas a la *identidad* del concepto, a la *oposición* de los predicados, a la *analogía* del juicio y a la *semejanza* de la percepción⁹.

⁷ de Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en Suplemento Anthropos, ob. cit., págs. 113-115.

⁸ Derrida toma la noción mallarmeana de *pliegue* para marcar el efecto que desafía todo intento de conceptualización; efecto que supone siempre una réplica más, un repliegue que posibilita una representación de más o de menos, que desborda el texto, lo reduplica, lo repite y multiplica, remitiéndolo indefinidamente a algo otro. (Cfr. Jacques Derrida, *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975, págs.342 y ss.).

⁹ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, op. cit. pág. 79. Sin duda, vemos que la noción de pliegue no se somete a las exigencias del pensamiento metafísico occidental donde la categoría de *representación* ha sido dominante como puesta en presencia de algo o como sustitución de ese algo originario por otra cosa que se mostraría a través de una imagen (idea).

Es desde esta perspectiva que se impone abordar la cuestión de la enunciación en el texto de Molloy. Advertimos que el relato va articulándose a partir de una voz cuyas características podrían confundirse con las que particularizan la omnisciencia; sin embargo, también podemos reconocer que esta enunciación presenta algunos aspectos singulares que permitirían ir más allá de ella. Esa voz narra en una tercera persona y, así, se distancia de la protagonista. A lo largo de la historia, algunas autobiografías noveladas han utilizado este procedimiento como estrategia útil para enmascarar la identidad del *yo autorial*, por lo que han adoptado las marcas de una *biografía*. No parece ser el caso de esta novela:

La singularidad de esta voz puede pensarse, en principio, desde el conflicto al que nos enfrenta el espacio de la enunciación: *¿Quién habla?*; la pregunta nietzscheana parece insistir en la lectura de cada pasaje textual. La enunciación surge, entonces, como una dimensión atravesada, simultáneamente, por la voz que habla y la *escritura* de la protagonista.

Vayamos el texto:

“ahora escribe porque no sabe que hacer, se exaspera porque no sabe adónde irá a parar *este relato*, de pronto informe” (pág. 19) (el subrayado es nuestro)

Más adelante:

“La historia que pretende narrar se ha alterado. La alteraron el llamado de la mujer que hoy ya no vendrá y los menudos hechos que pueblan el intervalo, que separan ese llamado de *esta frase*” (pág. 19). (el subrayado es nuestro)

Y, por último:

"Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen –querrían componer– una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros" (pág. 68). (el subrayado es nuestro).

Nos detenemos en las palabras "este relato", "esta frase" y "estas líneas" que ofrecen las citas textuales precedentes, puesto que aparecen como expresiones que, aunque permitirían presuponer el recurso a la autorreferencia, abren una zona de indeterminación que obstaculiza la posibilidad de lograr una certeza sobre *quién habla*, o quién, en definitiva, es el poseedor de la escritura¹⁰.

A decir verdad, la enunciación parece adoptar la figura de un pliegue marcado por el doble gesto que, en un primer momento, desplaza hacia el lugar de la ausencia a la autoridad del yo, al mismo tiempo que anula la certeza de un *nombre propio* que garantice la presencia de una identidad; y, en otro, recoge,

¹⁰ Llegados a este punto, cabría preguntarse en qué medida puede sostenerse el concepto de enunciación en el texto de Molloy o, más precisamente, desde qué campo teórico sería pertinente abordarlo. Recordemos que, desde una perspectiva lingüística, en términos generales, no existe enunciación sin un sujeto hablante. En otras palabras, la enunciación concierne a la puesta en escena del sujeto en toda su capacidad individual de producción de discurso. También el psicoanálisis lacaniano –tal como lo hemos apuntado en otro apartado– nos remite a esta problemática a partir de su postulación de una estructura dividida del sujeto, identificando la enunciación con ese *lenguaje primero* del deseo inconsciente que aparece en el registro del decir y no en el de lo dicho (que, según Lacan, pertenece al orden del enunciado) al que, sin embargo, atraviesa provocando que la verdad del sujeto sólo pueda decirse a medias. Vemos que, aunque Lacan se opone a la soberanía del yo como representante máximo de la enunciación, no obstante, mantiene a esta entidad dentro del juego dialéctico en el que la *alteridad*, el *Otro*, pasa a ocupar su lugar; es decir, pasa a ocupar el lugar privilegiado en la constitución de la subjetividad. Ahora bien, ni la lingüística ni el *giro lingüístico* del psicoanálisis lacaniano parecen ser suficientes para dar cuenta de la compleja enunciación que presenta el texto de Molloy. Sin duda, compartimos la idea de Lacan de que el deseo inconsciente está siempre presente en todo acto de lenguaje y, por consiguiente, en toda escritura; sin embargo, advertimos que en *En breve cárcel* si no se rompe totalmente ese juego dialéctico entre el yo y el Otro que propone el teórico, sí parece ser dejado en *suspense*.

en un mismo instante, la voz que habla y la escritura de la protagonista. En consecuencia, como efecto de lectura, este pliegue conduce a impugnar no sólo la relación dialéctica que se daría entre el yo y el otro, sino también, entre la voz y la escritura, pues se convierte en un espacio irreductible a ambas instancias. En todo caso, podría pensarse que estamos frente a esa *habla de escritura* postulada por Blanchot, que trazaría una relación de infinitud y extrañeza donde la *alteridad* no puede subsumirse en los márgenes de la voz o de la escritura, donde la alteridad, en rigor, no desaparece sino que alcanza un orden diferente, en el cual se mantendría "bajo el dominio de lo neutro" y de lo irrepresentable¹¹.

Ahora bien, a partir de la singularidad de esta enunciación –que podría entenderse como una *desenunciación*¹²–, cada frase, cada palabra de *En breve cárcel* articula un proceso de extrañamiento entre el sujeto que escribe y el mismo acontecimiento de escritura. En verdad, es este proceso el que se textualiza sin romper el orden lógico del lenguaje, y ello nos conduce a pensar que, si es posible una autobiografía que conmueva o desestabilice la categoría

¹¹ Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Monte Avila, pág. 315. Es importante recordar que el tema de "otro orden en la escritura" que vaya más allá de lo postulado por la ciencia del lenguaje, ha sido recurrente en el pensamiento que se denomina posmoderno. Si bien sería indicado citar a Derrida, puesto que este teórico, en muchas de sus obras se ha ocupado de esta cuestión (en "La escritura y la diferencia", "La diseminación" y "Espolones" entre otras), al respecto, parece ineludible apelar a la lectura que Michel Foucault hace sobre los textos, precisamente, de Maurice Blanchot. En "El pensamiento de afuera" Foucault también habla de un orden diferente del pensamiento que atraviesa el lenguaje y, por consiguiente, la escritura. El *afuera* (dehors), dice el teórico, es el pensamiento que "se sitúa fuera de toda subjetividad para hacer surgir sus límites como desde el exterior, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no recoger más que su insuperable ausencia" (ver Michel Foucault, "El pensamiento del afuera" en *Entre filosofía y literatura*, Volumen I, Editorial Paidós, Barcelona, 1999, pág. 300).

¹² La palabra *desenunciación* es empleada por Philippe Sollers para designar "la práctica literaria de la escritura [que] pone en evidencia no ya la dualidad enunciado/enunciación, sino, por medio de un desplazamiento, un descentramiento y una disimetría específicos, *el enunciado de la enunciación del enunciado*, o también una infinitud de enunciados y además, estando el verbo 'enunciar' estrechamente ligado a la fase del habla, una *desenunciación* generalizada constatando incesantemente la ausencia de todo sujeto" (los subrayados son del autor) (Cfr. Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-Textos, Valencia, 1978, pág.149).

de representación, de reflejo y de mimesis que, como principio, asume, ésta no sería más que la historia, ya no solamente de la vida, sino de la propia escritura.

Ese extrañamiento que se establece como relación entre el sujeto y la escritura es puesto en escena desde diferentes estados de la protagonista. Uno de ellos, estaría dado por la experiencia de desconocimiento que nos sitúa ante un interrogante: ¿es el sujeto textual el que escribe, o es la escritura la que va produciendo y, consecuentemente, determinando al sujeto textual? Y, por otra parte, aceptando provisoriamente la segunda de las opciones mencionadas ¿cómo se podría graduar la participación del sujeto autoral? Si recordamos el fragmento que hemos extraído de su artículo crítico, vemos que Molloy dice: “el lenguaje es el único medio que me es dado para ver mi existencia”. Y esta afirmación que, en alguna medida podría responder a los interrogantes precedentes, parece repetirse en varios pasajes de la novela.

Volvamos al texto:

“Se mira en lo que escribe, en lo que acaba de escribir. Así leía: para distanciar, no para vivir mundos; la lectura era tan cerrada como su vida. En los libros veía representaciones, actitudes que luego imitaba en sus juegos con plena conciencia de la duplicación: ella era ella imitando” (págs. 29-30)

Y en otro lugar:

“Sabe otra cosa: que no escribe para conocerse, que no escribe para permanecer, que no escribe para hacerse daño. A medida que avanza se desdibuja en estas historias, se ve sentada ante una mesa absurdamente chica ante un cielo absurdamente azul: se ve escribir.” (pág. 24)

En efecto, vemos que también en el texto literario aparece el tema de la mirada que suscitaría la posibilidad de reconocimiento: "se mira en lo que escribe", "se ve escribir" pero, en esa escritura, paradójicamente, sólo queda lugar para las "palabras que pasan" sin que ella pueda detenerlas (más adelante, retomaremos la problematización del lenguaje que propone el texto). Ahora, nos interesa señalar que estos momentos textuales podrían indicar que, ciertamente, se proyecta una doble estructura especular: primero, la de la autora (Molloy) en relación con protagonista de la novela; y, después, la de la protagonista con *la otra* que alcanza a ver en su propia escritura. Pero, sin embargo, advertimos que esta doble estructura no está marcando caminos paralelos. Por el contrario, cuando leemos ambos textos (el crítico y el literario), observamos que la posible autobiografía pasaría a constituirse, entonces, dentro y fuera de la superficie textual, y el lenguaje, se convierte en la figura dominante que (d)enuncia, en cierto modo, su imposibilidad. Quizás, una cita textual podría ilustrar más claramente esta interpretación:

"No puede describir su propia voz, no puede oírse, sólo oye las palabras que anota. Ve el gráfico de una voz —la suya—, ve la arquitectura que va estableciendo, siente el placer físico que le proporciona la palabra por un momento justa, luego reemplazable, pero ignora el tono. [...] De su voz —la que habla y tendría que saber entonar— sólo conoce la ausencia, los momentos en que no consigue imponer a su boca el esfuerzo de formar una palabra; momentos en que se ahoga, en que acusa, con todo el cuerpo, una violencia que reconoce pero que no entiende". (pág. 37)

El movimiento de un juego sinestésico que se da entre lo visual y lo sonoro, es decir, la polaridad entrelazada que surge entre ver/oír, grafé/voz,

palabra/tono, presenta ese estado de desconocimiento que, por una parte, fisura la identidad autobiográfica y, por otra, marca la emergencia de una relación oscilante entre la presencia y la ausencia de las palabras, de un lenguaje que, en definitiva, pueda percibirse como propio. Incluso, se podría afirmar que la pulsión escópica teorizada por Lacan –como deseo de encontrar al Otro que nos devuelva la mirada y, así, nos abra un espacio de identificación– fracasa, pues la voz que se dibuja en las palabras que la protagonista anota, la voz propia, es indescriptible e inaudible¹³. Es una voz que se reconoce ausente. Solamente se oyen las palabras que se ven (*escritas*); es decir, solamente la voz de las palabras tiene lugar en la escritura. Una vez más, la presencia de *algo*, esa *habla de escritura* que parece llegar desde la dimensión insondable de ese *pensamiento del afuera* reconocido por Foucault como un pensamiento "que se sitúa fuera de toda subjetividad"¹⁴

Otro de los momentos que marcarían esa relación entre el sujeto y la escritura estaría dado, paradójicamente, por una experiencia de disolución del sujeto. Sigamos con otro pasaje textual:

"Sin embargo, se escribirá una y otra vez, sin punto fijo, sin personaje fijo, sin saber adónde va. Se pregunta si es miedo o impotencia, si teme morir escribiendo –incrustar una anécdota y luego desaparecer– o si, de manera más directa, no consigue escribir. Sigue rondando una misma *grieta*, marcando los perfiles de un mismo vacío" (pág. 20)

¹³ Sobre la pulsión escópica a partir de la cual el sujeto dirige su deseo al Otro para ser reconocido por él, véase J. Lacan, Seminario XI *Los cuatro conceptos del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 79.

¹⁴ Foucault, Michel, "El pensamiento del afuera" en *Entre filosofía y literatura*, Editorial Paidós, Barcelona, 1999, págs. 299-300.

Si anteriormente habíamos planteado una suerte de desenunciación que ponía en cuestión al sujeto autobiográfico, ahora, ante el proceso de escritura, se tematiza su desaparición, su vacuidad. En efecto, si el texto de Molloy, en un principio, nos situó frente a lo que podemos interpretar como la muerte del sujeto de la enunciación, ahora, directamente, ante el acto de escribir, nos instala en la figuración de la muerte del sujeto del enunciado. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que estamos lejos de la certeza de Blanchot, cuando afirmaba –a propósito de Kafka–, un escribir para no morir, con la esperanza de no hundirse¹⁵. Molloy, por el contrario, parece marcar el encuentro entre la escritura y la pulsión de muerte; o, quizás, sea más preciso decir que realiza una *mise en abîme* del sujeto histórico, metafísico donde, entrelazado en el deseo de suicidio que persigue a la protagonista –anunciado en varios pasajes de la novela– surge la escritura como *autotanatografía*¹⁶.

Por último, una experiencia de "exaltación" que emerge en el mismo momento del acto escritural: "Anota como si escribiera una carta sin destinatario, con exaltación: no quiere detener *las palabras que siente pasar, sólo quiere rozarlas mientras caen, dejar que la lleven*" (págs. 66-67) (el subrayado es nuestro). Se podría decir que este momento alude a un tipo de lenguaje que no sólo impugna, sino que trasciende toda concepción lingüística. En principio, advertimos que se trata de un lenguaje que se plantea autónomo respecto del yo, rompiendo la concepción ideológica del lenguaje como espejo, abriendo grietas en la superficie de la representación. Pero, además, no solo se

¹⁵ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2ª edición, 1992, pág. 57

¹⁶ En tanto la pulsión de muerte conduce a la autodestrucción, la muerte se produce como *autotanatografía* (Cfr. Jacques Derrida, *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*, México, Siglo Veintiuno editores, 1986, pág. 136).

trata de su autonomía sino, fundamentalmente, de su poder. Molloy atribuye al lenguaje una fuerza que se despliega en el juego de una dinámica de seducción. La seducción de las palabras, "sin sujeto de enunciación ni enunciado", como diría Baudrillard, cuya función principal, en este caso, sería atraer y asumir la tarea de dominar el espacio escritural¹⁷. La utopía en el lenguaje¹⁸

Sin fronteras: el juego del pliegue

Una vez disuelto el autós como categoría referencial, creemos que es importante marcar que la novela de Molloy también nos sitúa ante la cuestión de qué es lo que se narra o, en definitiva, qué es lo que se escribe. Y este interrogante encuentra su respuesta en la superficie textual bajo la forma de una experiencia de incertidumbre provocada por la reflexión sobre la historia real y la historia imaginada. Es decir, no estamos ante un texto que plantee una ilusión hipostática, por la cual la ficción se transformaría en realidad, aunque tampoco, ante una realidad convertida en ficción. Dicho en otras palabras, la experiencia de incertidumbre del personaje permite leer la articulación de otro pliegue que va transformando al texto en el espacio de una encrucijada, en un

¹⁷ Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1998, pág. 51.

¹⁸ Nos referimos al concepto de *utopía* tal como es pensado por Patrizia Calefato; es decir, no como algo "negativo e irrealizable, sino al contrario, como algo que ya vive en el hablar común, precisamente en aquellas 'zonas' en las que la diferencia es disonancia incommensurable, exceso, herejía, posibilidad para el hablante de salir de su situación de mero reproductor y homologador de sentido". (Cfr. Patrizia Calefato, "Génesis del sentido y horizonte de lo femenino" en Giulia Colaizzi, ed. *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 109.

punto neurálgico en el que se vuelven indiscernibles las fronteras entre la ficción y la realidad vivida: "Comienza a escribir una historia que no la deja: quería olvidarla, quería fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora" (pág. 13). Quizás, sea más preciso utilizar una metáfora de guerra y decir que ficción y realidad encuentran, en *En breve cárcel*, su zona de combate en la que luchan por dominar el terreno de la producción textual. Ahora bien, en el marco de este pliegue, y a partir del pasaje textual, resulta inevitable preguntarnos sobre el papel que juega la memoria. ¿Es la memoria un mecanismo que se pone en marcha para *articular* los hechos que *almacena*, tal como lo señaló Molloy en el artículo crítico citado anteriormente, recordándonos la concepción clásica de la autobiografía? El texto parece ir más allá de esta afirmación o, por lo menos, nos permite profundizarla si enfocamos la cuestión desde la "*articulación*" que plantea. Sin duda, podemos pensar que este término, en un punto, puede remitir al concepto de *relato histórico* por el cual los hechos serían narrados, recortados y ordenados según un tiempo cronológico lineal y que, como señala Hayden White, implicaría una idea o "el deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida"¹⁹. En cierto modo, este modelo de historia, en este caso, individual, es refutado cuando la autora dice: "*De cierto modo, ya he sido narrada: narrada por el mismo relato que estoy narrando*". Evidentemente, el tiempo presente de la narración/escritura impide toda idea de cierre, de conclusividad.

Es esta última afirmación la que parece actualizar la escritura de *En breve cárcel*. Así, el texto llega a alcanzar la figurabilidad de ese "espacio intermedio"

¹⁹ White, Hayden, "El valor de la narrativa" en *El contenido de la forma*, Editorial Paidós,

en el que se desarrolla la escritura para poner en escena, en definitiva, ese *entre* de la ficción y la realidad: espacio "inseguro", definido como un "sitio abismado por lo que lo rodea"; zona de riesgo que anuncia, paradójicamente, la plenitud de la vacuidad²⁰. Espacio de la escritura que supone, ya no la historia lineal, sino otro tiempo. Un *tiempo virtual* actualizado en ella; el tiempo de una multiplicidad que recoge lo heterogéneo, lo divergente²¹

Volvamos al texto:

"Quería caer del buen lado: que la historia no invada este lugar, que no la corra, que no se la lleve desprovista de palabras, que no la ahogue, que no la estrelle. Al caer se ve escribiendo en el vacío que le ofrece la ventana, para cubrir el relato y negarle, por un momento, la entrada."
(pág. 69)

La cita precedente parece ubicarnos en un momento de decisión dentro del proceso de escritura. Momento quizá, clave, donde en un doble movimiento de atracción y de expulsión, los vestigios de la historia real y la fantasía de la ficción se esfuerzan por apropiarse del espacio de la letra. En otros términos, de esta cita textual surge, nuevamente, la imagen del pliegue; esta vez, como el

Barcelona, 1992.

²⁰ En lo que respecta a la delimitación teórica de esta noción, nos remitimos al pensamiento de Jacques Derrida. En un intento de definición, el teórico señala al espacio del *entre* como un lugar que no existe, el lugar de un no-lugar, espacio de intervalo que se opone a toda clasificación regida por oposiciones binarias. Lugar que no tiene ningún sentido pleno en sí mismo en el que se inscribe la lógica del *himen* y que adquiere el carácter de un intervalo, de un lugar que no existe, de ficción, de simulacro que no tiene una esencia determinada; por ello, es el lugar de la *diseminación* que no explota el horizonte semántico de las palabras sino que las hace estallar. (Cfr. Jacques Derrida, *La diseminación*, op. cit. págs.335 y ss.).

²¹ Recordemos que para Deleuze lo virtual no se confunde con lo posible sino que es algo real esperando que se cumplan determinadas condiciones que permitan su actualización. Acerca del "tiempo virtual y actual" como multiplicidad, tal como el autor interpreta la gigantesca memoria postulada por Bergson, lugar donde los recuerdos puros tienen una coexistencia virtual, consultar Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987, pág. 41 y ss.

punto de cruce entre una realidad thanática que quiere imponerse en las palabras como calco, copia, penetrar y dominar el territorio de la página para dar forma a las leyes del discurso, y la ficción, ese "intersticio de las imágenes" —como diría Michel Foucault²²— o de la representación, queriendo revelarse insistentemente como su "conjuro". Es así que emerge el texto/encrucijada donde los "nombres reales" se declaran disimulados. Citamos:

"...reconoce que al transcribir ordena y se permite cambiar nombres pero pretende dilucidar en un plano que sabe de antemano inseguro, un episodio cuyas posibilidades ignora, cuyos antecedentes fluctúan, y que querría definitivo. Manoseo, toqueteo circunstancial: ronda, alude, para no nombrar con nombres reales —los que usa la realidad, los que ahora ha disimulado—, apenas roza lo que se le escapa" (pág. 20)

Texto/encrucijada donde las anécdotas verdaderas no son *copiadas* sino aludidas a través de la furia, el dolor y el miedo; donde la memoria insiste para atraer fragmentos de la infancia y, también, los recuerdos de otros pues, "el relato privado no existe"; memoria que va operando como el ordenador de lo que la letra pretende transcribir. Texto/encrucijada donde las historias de amor no son más que *versiones* ya escritas por otra mujer; versiones que se confunden en el horizonte del deseo amoroso y la necesidad de venganza. Texto/encrucijada en el que la protagonista, en un mismo instante, "se escribe" y "se desdibuja" en las palabras que escribe y, como con sus amantes, se esfuerza por convertirse en *personaje* para registrar y alterar la historia, la realidad vivida. Texto/encrucijada que recoge imágenes de viejos poemas

²² Foucault, Michel, op. cit., pág. 303.

archivados y de sueños, de voces familiares y voces de amantes. Finalmente, texto/encrucijada en el que se reúnen esos "pequeños acontecimientos" de los que hablaba Nietzsche en Zaratustra, a partir de los cuales emerge, en cada palabra y en cada pensamiento, la fuerza de la pluralidad silenciosa del sentido.²³

Epílogo

Recordemos que, según su artículo crítico, para Molloy, si es posible la autobiografía, ella estaría dada por el relato que se está narrando. Es decir, no es el yo el que da cuerpo a la escritura del yo; es la escritura la que da cuerpo al yo, a las voces de ese yo que no son ajenas a las voces de otros, al recuerdo y al olvido, a las huellas del deseo atravesados por el goce.

Volvamos una vez más al texto:

"Ella también, ella que escribe surge, como tantos *dioses*, de juegos de palabras y de lo que las palabras [...] muestran y esconden. Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado, producto de un adulterio entre ella y sus palabras, y –por fin– apenas empieza a *conocerse*" (es subrayado es nuestro) (pág. 150)

Ahora bien, ¿cómo pensar el género autobiográfico desde esta cita que marca el final del texto? ¿estamos ante una *vuelta de tuerca* respecto de la

²³ Nietzsche, Friedrich, "De los grandes acontecimientos" en *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1976, pág. 92.

concepción de la escritura que habíamos reconocido, en el transcurso de este trabajo, como tanatografía?; es decir, ¿en última instancia, Molloy asume el *escribir para no morir* de Blanchot? Ciertamente, opinamos que sí; se puede hablar de un giro en la propuesta textual. No obstante, el *escribir* de Blanchot, en el caso de Molloy, se transforma en un *escribir(se)* que, de algún modo, hace pasar al sujeto que escribe de una existencia mítica (la de los dioses) al logos del conócete a ti mismo y, consecuentemente, convoca a la autobiografía. Pero quizás, otra posible respuesta a los interrogantes planteados –que, en rigor, completa lo anteriormente dicho– la encontremos en las palabras de Claude Simón, cuando dice: “Jamás se escribe algo que haya ocurrido antes, sino lo que ocurre en el presente de la escritura”. “Lo que ocurre”. Eso que en *En breve cárcel* es, precisamente, el acontecimiento de la escritura como deseo, como goce, como extravío y búsqueda, rondando siempre la figura fantasmal del yo, condenado a aparecer y a desaparecer, a refugiarse en la prisión de las palabras.

2. *La ingratitud* de Matilde Sánchez: un viaje al solo hablado

“toda escritura es una carta de amor, el texto no es más que un pretexto literario amoroso a la búsqueda de un destinatario”

Carne Riera

En su opera prima, *La ingratitud*, Matilde Sánchez narra el acontecimiento del *viaje* de la protagonista hacia otro país, Alemania. Pero este acontecimiento textual trasciende los márgenes de lo meramente ficcional cuando advertimos que, en realidad, también puede ser entendido como un dato autobiográfico. Diferentes paratextos cumplen la función de revelar que ese acontecimiento –el viaje a ese lejano país–, puede interpretarse desde esta perspectiva. En la solapa de la novela, nosotros, los lectores, tomamos conocimiento de que Sánchez –crítica literaria, además de traductora– residió en Alemania para estudiar el idioma, becada por el Instituto Goethe. Agregándose, además, una coincidencia de fechas, la textual y la real del viaje: 1986. Emerge, entonces, una inevitable asociación –si se quiere– ingenua entre la identidad de la protagonista de la novela y la de la autora. Pero esta asociación deja de ser banal cuando advertimos que, en la solapa de otro libro, la de su última novela –*La canción de las ciudades*– se informa que de los *diarios* personales de la autora, escritos durante esa estadía surgió, precisamente, la escritura de *La ingratitud* y, en el prólogo de este texto,

Sánchez declara que uno de los capítulos de su nuevo libro, el de *Berlín*, "relee y agrega comentarios" a su primera novela²⁴.

Ciertamente, estos datos e informaciones que parecen revestir el carácter de indicios –cuya funcionalidad estaría dirigida a ubicar al lector respecto de la vida de la autora, así como también, sobre la trayectoria de su obra–, en rigor, nos introducen en una suerte de operación de lectura marcada por una estructura laberíntica que dispersa la seguridad de un texto único, haciendo de *La ingratitud* un espacio intertextual donde adquiere relevancia la escritura de otro texto: el *diario* personal de la autora, conduciéndonos a la incertidumbre del interrogante ¿cuál ha sido en comienzo de la escritura de esta novela?. Al mismo tiempo, si *La ingratitud* es un intertexto privilegiado por ser, en cierto modo, *releído* y *re-escrito* en uno de los capítulos de la última novela de Sánchez, ¿dónde ubicar el final de *La ingratitud*?

Todo parece indicar que, en un movimiento giratorio, siempre volvemos al diario personal, íntimo que la convención, tradicionalmente, pretendería no ficcional pues su material consistiría en una selección de las más significativas vivencias diarias de un referente real –la autora– cuya identidad es indudable, verificable. Además, estaría garantizada por la ley de propiedad que imprime el nombre propio. Dicho en otras palabras, consistiría en la representación verbal, mimética y consciente, de la vida *real* de una persona *real*²⁵. No obstante, aún atendiendo a lo normado por esta convención que exaltaría la *verdad* de lo que se narra, es imposible no presuponer una parte de *ficción* en el diario personal regida, en todo caso, por el carácter metafórico o, más precisamente, retórico

²⁴ Sánchez, Matilde *La canción de las ciudades*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1999, pág. 7.

²⁵ Convención que, epistemológicamente, se asienta en una fundamentación metafísica de la escritura autobiográfica, enraizada en una cierta noción de sujeto.

del lenguaje en el sentido nietzscheano; es decir, como un lenguaje que no se corresponde en absoluto con las esencias originales, incapaz de acceder al ser de las cosas, y para el cual la realidad es inaprehensible²⁶. Desde esta perspectiva, podemos considerar que en todo proceso de escritura –incluida la que se pretende estrictamente autobiográfica– *algo* se resiste a la voluntad totalizadora de la representación; *algo* emerge manifestando y distorsionando tanto al yo que dice yo cuanto a la realidad expresada por él.

En definitiva, parece legítimo preguntarnos ¿existe un comienzo de la escritura de ficción y, en consecuencia, un final? ¿es en los bordes de la ambigüedad de lo real y de lo ficcional donde los hilos de la escritura se van tejiendo indefinidamente, reconstituyéndose y regenerándose al dar la *apariencia*, algunas veces, de un sometimiento a los moldes taxonómicos de los géneros y, otras, de una sublevación que los destruya? ¿en qué medida puede sostenerse la categoría de género autobiográfico –cuyo eje se encuentra en la concepción de un sujeto metafísico fundamentado en el yo y en la *razón*– dentro del terreno inestable de una escritura que se resiste a la representación y a la conceptualización abriéndose a la pluralidad de géneros?

Sería imposible dar respuestas definitivas a estos interrogantes; sería imposible, en síntesis, medir el grado de ficción en el diario personal de Matilde Sánchez; así como también, sería imposible establecer las zonas estrictamente autobiográficas de *La ingratitud*.

²⁶ Nietzsche, Friedrich, *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Valencia, Teorema, 1980, pág. 13. Sin duda, el filósofo se aleja de la concepción metafísica de *metáfora* como figura retórica cuya característica principal estaría en la aplicación a una cosa de una palabra que pertenece a otra cosa.

El viaje como forma de iniciar una correspondencia

En *La ingratitud* el motivo del viaje aparece vinculado a una situación de extranjería entrelazada con el tema del exilio político que rodea la construcción no solamente de la protagonista de la novela, sino también, de otros personajes. Pero para ella, el viaje que se va relatando adquiere un sentido particular. Deja de ser, exclusivamente, el motivo que justificaría la emergencia de una serie de cartas dirigidas a otro; en principio, a su padre –figura que, como veremos, para la mujer de *La ingratitud* es relevante en el proceso de su escritura. Es así que emerge el "¡Viaje como forma de iniciar una correspondencia!" (pág. 143). Una primera lectura –si se quiere– literal de este enunciado nos indica que el viaje sería la forma de iniciar una comunicación epistolar. Aún, aceptándola, el texto nos obliga a trascender esta interpretación.

El viaje, en rigor, marca el inicio de una "correspondencia" que no nos remite simplemente al intercambio de cartas entre dos personas. Así como tampoco, si recordamos el sentido del famoso poema baudeleriano, se trata de una "correspondencia" que pretenda establecer una relación intrínseca entre el mundo –dibujado por el poeta como un "bosque de símbolos"– y el lenguaje. La comparación que distingue el carácter de ese enunciado, más que expresar un estado de semejanza, de proporcionar la estabilidad de la analogía, parece ofrecer la condición de posibilidad de una homologación. Es decir, en *La ingratitud*, el viaje homologado al inicio de una correspondencia es, ante todo, la travesía, el tránsito hacia la búsqueda de un lenguaje en el que la protagonista pueda encontrar respuestas; más precisamente, hacia la búsqueda

de una escritura que permita hablar (y, en tal sentido, que le reenvíe) de la historia familiar, de la historia colectiva, de las historias del exilio. Pero también y, fundamentalmente, el viaje y la correspondencia serán el inicio de una búsqueda de sí misma en la propia escritura de las cartas que —como veremos— en la trayectoria que sigue la novela, van perdiendo su estatuto convencional.

En tal sentido, vemos que Sánchez va transgrediendo, en diferentes niveles textuales, los límites que las normativas tradicionales han decretado constitutivas del género epistolar. Para deslindar los alcances del gesto transgresivo, en principio, debemos señalar que desde el punto de vista estructural el texto está dividido en tres partes. En la final —y, aparentemente, haciendo referencia a la trayectoria de la correspondencia entre la protagonista y su padre—, aparece un título: "*La verdaderamente última*". Sin embargo, este último capítulo, en rigor, esta última carta (¿dirigida a su padre? más adelante intentaremos responder a esta pregunta) que nunca llegará a su destino, no va a respetar las convenciones del género; es decir, no presenta a un destinatario definido por un nombre, ni una dirección, ni el saludo de cortesía final, sino apenas, una fecha con la que concluye la novela: "1986".

Por lo tanto, podría decirse que la funcionalidad de este título radicaría en ser un indicio que nos conduce a pensar todo el texto —incluyendo la primera y la segunda parte— como una sucesión de cartas transgredidas en cuanto a su fórmula tradicional. En tal sentido, no indicaría la potencialidad y el valor inaugural de un límite que nos colocaría frente a las puertas de un verdadero comienzo (el del último capítulo, el de la última carta); por el contrario, ese título nos interpela para remitirnos a una lectura global de *La ingratitud*, a la lectura de cartas anteriores, a otras escrituras, en definitiva, a la extensión de un juego

intertextual donde ese título adquiere el carácter de un *injerto* subvirtiendo, precisamente, la normativa que establece la autoridad de su jerarquía, determinante sobre la unicidad de cualquier texto. Aquí, el título es un operador textual que marca la apertura a la multiplicidad del sentido, a la presencia de la heterogeneidad de textos en ausencia fisurando, de este modo, el poder de una lectura lineal que garantice un comienzo ubicado en la parte más alta de la página, un centro y un final de la escritura²⁷.

Ahora bien, esta sucesión —que se presenta marcada por la fragmentariedad expuesta a partir del nivel gráfico: los espacios en blanco del papel, silencios que hablarían de la interrupción de la correspondencia— tampoco responde al trayecto habitual de las cartas donde los corresponsales son al menos dos. No hay contestación a las cartas de la protagonista; son cartas sin respuestas; el “contrato perverso de las cartas” (pág. 60) que exige a dos corresponsales ha sido roto por el silencio impuesto por la muerte del padre. Es una sucesión que solamente traza un camino de ida, donde esas cartas—fragmentos aparecen como espacios inconclusos, cortados e inconexos que se entrechocan, se combinan, se encajan y desencajan, anulan la formalización del género epistolar aspirando, no obstante, a la ilusión de un diálogo que emerge en la escritura como ausente, aplazado, diferido pero que, sin embargo, es un diálogo que puede rescatar a la que escribe de su “total desamparo” (pág. 113).

²⁷ Acerca de la noción de *injerto*, tal como la empleamos nosotros en relación con la cuestión del título, véase el magistral ensayo de Jacques Derrida, “La doble sesión”, en *La diseminación*, op. cit., pp. 263—427. Nos parece importante señalar que, desde esta perspectiva —y, vinculándolo con lo expuesto al inicio de nuestro análisis— el injerto, como operación textual, también nos permitiría desbordar los márgenes de *La ingratitud* para llevarnos no solamente a el diario íntimo de Sánchez, sino también, a la escritura de su última novela, *La canción de las ciudades*, en donde retoma el tema de las cartas perdidas, errantes, cartas que jamás llegaron a su destinatario (Cfr. Matilde Sánchez, op. cit., pág. 102)

Sobre la base de estas transgresiones surgen interrogantes alrededor de la cuestión de la *escritura* y, en el marco de un discurso reflexivo, la mujer de *La ingratitud* dice:

"Finalmente era la disyuntiva de los géneros. La diferencia entre las cartas y la escritura: escribir para el otro o escribir para uno mismo. Los tonos distintos cuando uno debe contar forzosamente de tal o cual manera para ser oído, y el libre rumor de escribir para sí, en voz baja, como quien piensa." (pág. 39)

Aunque esta cita nos ubica en el contexto de un discurso autorreferencial pues refiere un momento decisivo de todo escritor, un momento insoslayable de elección que lo obligaría a ajustarse a las limitaciones de formas narrativas canonizadas, observamos que la propuesta textual, en rigor, va a ir más allá de ese momento. En otras palabras, vemos que *La ingratitud* es un texto que va a deconstruir esa posibilidad de elección disolviendo, en cierto modo, la disyuntiva. Porque es la escritura misma la que, en su proceso de producción, va a ir transgrediendo los límites genéricos e instalando la paradoja que recorre todo el texto, donde escribir cartas será, en realidad, poner en escena el fluir de una escritura ilimitada, infinita, libre de toda normativa²⁸. Donde escribir para el

²⁸ Sabemos que las teóricas feministas francesas, Luce Irigaray y Hélène Cixous, han visto en las escrituras que subvierten los modelos, leyes o sistemas representativos, el rasgo fundamental de lo femenino. Este rasgo que, según las autoras, funcionaría a modo de desestabilizador del orden del discurso masculino, sin embargo, tal como señala principalmente Cixous, no excluiría a textos escritos por hombres. En rigor, la inscripción genérica, en esta concepción de una escritura femenina no hablaría de una inscripción sexual; marcaría, en todo caso, la posibilidad de destruir la dicotomía de los sexos. Al respecto, estamos de acuerdo con Sigrid Weigel cuando ve en estas posiciones un intento de "feminización de la cultura" (Cfr. Sigrid Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres" en *Estética feminista*, Barcelona, Icaria Editorial, 1986, pág. 93). Más adelante, en el transcurso de esta tesis retomaremos la problemática de la "escritura femenina" tal como es planteada por las autoras

otro, – en principio, para su padre ausente– será asumir, al mismo tiempo, la paradoja de escribir para *sí mismo*²⁹.

La travesía del soliloquio

La estrategia fundamental sobre la cual se articula la paradoja a la que aludimos más arriba vamos a encontrarla, principalmente, en el registro de la enunciación. Casi al final de la novela, la mujer que escribe va a anticipar que "Se acerca, por lo demás, el fin del soliloquio..." (p. 149). Sabemos, entonces, que esa sucesión de esas cartas–fragmentos que constituyen *La ingratitud* ha estado gobernada por una enunciación singular, cuya operatividad –como veremos– estará dirigida a poner en escena –o, más precisamente, *en abîme*– un movimiento deconstructivo de la constitución del sujeto metafísico occidental cuya condición de existencia se inscribe en una lógica binaria donde adquiere relevancia la estructura *otro*³⁰. En rigor, se trataría de una enunciación

francesas; no obstante, en este punto nos interesa señalar que sus posiciones, al menos en el marco de los textos que trabajamos, presentan un margen de inestabilidad.

²⁹ Se trata de la paradoja del lenguaje, llamada también de la "regresión indefinida" por Frege, quien advierte que: "Cuando se unen palabras de la manera habitual aquello de lo que se quiere hablar es su referencia. Pero puede ocurrir también que se quiera hablar de las palabras mismas o de su sentido [...] Si se quiere hablar del sentido de la expresión 'A' basta con usar sencillamente la función del sentido de la expresión 'A'". Vemos que Frege alude a la distinción que existe entre una proposición y su sentido, y hace que yo nunca pueda decir el sentido de lo que digo, aunque este sentido puede ser, a su vez, el objeto de una nueva proposición cuyo sentido no digo de nuevo, y así, sucesivamente. (Cfr. Frege "Sentido y referencia" en *Estudios sobre semántica*, Ariel, Barcelona, 1971, pág. 53).

³⁰ Llegados a este punto es indispensable advertir que la *estructura otro* ha sido de capital importancia en el pensamiento filosófico sobre la constitución del sujeto. Sin profundizar en cada una de las posiciones filosóficas al respecto –pues, no solamente sería imposible en el marco de este trabajo e innecesario en el de sus objetivos, sino que, además, sería una tarea que nos excedería– sí nos interesa mencionar que Hegel, en su análisis de la autoconciencia ubica al Otro como la condición de existencia de la conciencia de sí marcando, fundamentalmente, una relación de reciprocidad de las conciencias entre sí (Cfr. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, pág. 116, traducción de W. Roces). Sartre –distanciándose, en cierto modo, de

que podríamos considerar en el marco de lo que Kristeva denominó movimiento de *negatividad* caracterizado por el poder de articular en la palabra lo posible y lo imposible, lo existente y lo no existente, lo real y la ficción. Movimiento que está fuera de la lógica del habla, de la representación, pero que, sin embargo, no tiene otra salida que inscribirse en ella para atravesarla y excederla. En tal sentido, la enunciación de *La ingratitud* va dibujando un recorrido que, por momentos, asume la dialéctica yo/otro constitutiva del sujeto y, en otros, nos sitúa en los umbrales de su transgresión³¹.

Hegel— centra su teoría del Otro en el análisis de la mirada y de relaciones concretas como el amor, el lenguaje, la indiferencia, el deseo, fundando un paso del Otro al Nosotros en la dimensión tanto de sujeto como objeto, pero incapaz de tomar conciencia de sí mismo como subjetividad colectiva o “unificada” (Cfr. Sartre, “El Para-Otro”, en *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1966, pág. 529). Aunque podríamos apuntar otras posiciones filosóficas sobre esta cuestión, tales como las de Husserl, Heidegger, o Levinàs entre otros, nos interesó mencionar las de Hegel y Sartre pues sus teorizaciones han sido relevantes en otro campo disciplinario que, a nuestro juicio, es insoslayable: el psicoanálisis. En su teoría de la intersubjetividad Lacan, con su noción del Otro retoma la idea freudiana de Inconsciente, pero también, el movimiento de la dialéctica de la conciencia hegeliana en lo que respecta al ordenamiento de la dinámica del deseo. Asimismo, en la elaboración de su teoría de *la mirada*—fundamental en el llamado *estadio del espejo*—, Lacan reconoce la deuda que a este respecto mantiene con el pensamiento sartreano más allá de los cuestionamientos que el filósofo dirigió al psicoanálisis de su tiempo (Cfr. J. Lacan, Seminario XI. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* op. cit., pág. 135). Podríamos agregar que, más allá de este reconocimiento y de los diferentes lugares epistemológicos sobre los cuales se recortan los pensamientos de Sartre y Lacan, sus teorías comparten la premisa *soy lenguaje*, aunque uno y otro pongan en tela de juicio, precisamente, al lenguaje. Lacan, cuando advierte que la verdad sólo puede ser dicha a medias, que el sujeto mismo está “puesto en entredicho” en el significante (Cfr. J. Lacan, “Posición del inconsciente” en *Escritos 2* op. cit. pág. 808); y Sartre cuando manifiesta que “desde que me expreso, no puedo más que conjeturar el sentido de lo que expreso, es decir, el sentido de lo que soy, en suma, puesto que, en esta perspectiva, expresar y ser se identifican” (Cfr. Sartre, op. cit. pág. 466).

³¹ Sabemos que cuando Julia Kristeva elaboró este concepto para su teoría del texto poético—englobando en lo poético también a la prosa— realizó un interesante recorrido por diferentes teorías del concepto de negación desde los griegos, pasando por Hegel, hasta llegar a Sigmund Freud. Observa que este concepto ha sido considerado dentro de los márgenes de la razón (aún en Freud quien, preocupado por el sujeto racional, presupone el advenimiento del inconsciente en la palabra lógica y, en consecuencia, en la negación lógica). Con su concepto de *negatividad* Kristeva se aleja de estas concepciones para plantear *otra lógica* en la que se pueda asumir y afirmar los contrarios sin oposición, pero también, sin síntesis (como pretendería la dialéctica hegeliana); por lo cual, se constituiría en una operación fundamentalmente positiva. Aunque en la elaboración de este concepto la teórica apela a textos literarios que rompen la lógica del habla (su sintaxis, su morfología, su semántica), entendemos que la negatividad también es susceptible de pensarse a partir de escrituras que, aparentemente, respetan dicha lógica. Tal es el caso de *La ingratitud* en donde observamos que esta operación se manifiesta en la escritura del juego de tensiones que afirma la presencia simultánea del yo y del otro alcanzando un plano de indeterminación en el que, consecuentemente, la autobiografía emerge y se borra bajo el estatuto de lo que sería —en palabras de Kristeva— un “inobservable”. Sobre el concepto de

De hecho, sabemos que el *soliloquio*, en términos generales, es un modo de representación del yo que supone, en este caso, no solamente hablar, sino también, *escribir para otro*, real y presente como ausencia; es decir, para el padre de la protagonista, destinatario de esas cartas-fragmentos (que por momentos se acercan al *diario íntimo* o a las *memorias*). Pero, en realidad, observamos que en este texto el *solo hablado* efectúa un movimiento transgresivo respecto de la oposición dialéctica yo/otro –reducido éste al estado de objeto de deseo de establecer una comunicación.

Y ello es así pues, el soliloquio, además de convocar la presencia de un diálogo con el *otro* ausente, al mismo tiempo abre la posibilidad de iniciar el "viaje solitario" como una forma de "escribir para uno mismo" donde ese *uno mismo* es explorado, investigado y cuestionado: "...el viaje también iba a adquirir otro sentido para mí, dejaría de ser la huida arbitraria para convertirse en búsqueda" (pág. 35). En definitiva, se trataría de un soliloquio donde –igual que en el diálogo– "hablar es oírse" –tal como advierte Derrida, a propósito del sujeto moderno en general, y fenomenológico, trascendental husserliano en particular; es decir, un sujeto consciente, en el que rige el primado de la voz por tener una relación de proximidad esencial con el pensamiento³². Pero además, agregaríamos que para la mujer de *La ingratitud* el soliloquio es, fundamentalmente, *escribirse*.

Ahora bien, paradójicamente, observamos que, en esta búsqueda el soliloquio que se materializa en el cuerpo de la escritura opera como una *línea*

negatividad, véase Julia Kristeva, "Poesía y negatividad" en *Semiótica 2* Editorial Fundamentos, Madrid, 1981, págs. 55 – 93)

³² Sobre la cuestión del primado de la voz en el pensamiento moderno, véase Jacques Derrida, "La palabra soplada" en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, pág. 244, así como también, *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos, 1995, pág. 138

de fuga por la que se va desterritorializando la categoría de sujeto donde el yo se sostiene como su fundamento, afectando, de este modo, el juego dialéctico con el *otro*³³. Entonces, aparece otra forma de exilio en el que ya no se toma el viaje textual/*real*, sólo como una referencia privilegiada por cuanto implica especialmente el distanciamiento que, de alguna manera, expresa la pérdida del país propio. Es también el exilio de una forma pronominal que la sostenga pues, la mujer de *La ingratitud*, para hablar de sí misma en esas cartas/fragmentos, va pasando de una primera a una tercera persona y, por momentos, a una primera persona plural³⁴. Es el exilio, también, de la certidumbre, del poder de esencialización que puede otorgar un *nombre propio* pues las cartas-fragmentos que nos sitúan en el juego de una sospecha sobre su posible destinatario, al mismo tiempo, nos dejan en la ignorancia sobre su remitente³⁵.

En efecto, la posibilidad de encontrarse de la mujer de *La ingratitud* parece consistir, paradójicamente, en alejarse y perderse más allá de los límites de una identidad asegurada por la unicidad de un yo que diga yo o por la referencia a un nombre propio pero, también, en la resistencia a aceptar el destino de una identidad literaria femenina que la constituiría en heredera inexorable de la

³³ Acerca del movimiento de *desterritorialización*, véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Ediciones Coyoacán, 1994. En relación con la construcción de la subjetividad me interesa aclarar que este movimiento —presente también en los otros tres textos trabajados en esta tesis— no está referido al código lingüístico sino, más bien, es a partir de este mismo código desde el cual se va a regir la desterritorialización del concepto de sujeto.

³⁴ Sin duda, este desplazamiento pronominal en el marco del soliloquio, rompe la "instancia de yo como referente [y como] instancia de discurso que contiene yo, como referido" (Cfr. Émile Benveniste "La naturaleza de los pronombres" en *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI Editores, México, 1971, pág. 173)

³⁵ Respecto de la cuestión del *nombre propio* en cuanto a su poder de esencialización, ver Roland Barthes, "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1972.

escritura woolfiana : "...era preciso salir de ese yo que me imponía en cada línea el tono lírico. ¡Ah!, la manía lírica..." (pág. 35). Asimismo, surge la crítica y el rechazo a asumir una identificación genérica/sexual a partir de un *lenguaje común* entre las mujeres. Lenguaje que, definido por la ideología patriarcal, adeptos a universalizar, a esencializar y a conceptualizar dentro del marco de la oposición binaria verdad/mentira, ha sido ubicado en el orden del segundo de estos términos:

"Las mujeres no suelen hablar de aquello que pasa, sino casi con exclusividad de aquello que les pasa. Son capaces de pasar horas disertando sobre fenómenos afectivos, sentimentales, hablar del espíritu en forma contundente, como si se tratara de un objeto. [...] las mujeres emplean su propia historia personal para desentrañar y comprender la oscuridad del mundo. Se trata del arte de la tergiversación, arte que supone que en el interior de la mayoría de las mujeres repta un novelista taimado, perverso. [...] Las mujeres convierten todo en palabras y conocen al dedillo el manejo del suspenso y la falsa pista. Mienten, tergiversan, cambian los signos de las cosas, con la mejor de las voluntades logran que la palabra 'juro' constituya el acto de mentir" (págs. 39-40)

Sin un lenguaje que le otorgue tal identidad genérico-sexual ni una identidad literaria, la mujer de *La ingratitud* se sumerge en un sentimiento de extrañamiento, de extranjería: "Creo estar deshaciéndome de mi propia historia para convertirme en *alguien* ajeno a sí mismo. Sí, sí, tal cosa es posible" (el subrayado es nuestro) (pág. 121).

En el marco de esta revelación del indefinido *alguien*, el soliloquio de la protagonista —que al mismo tiempo suscita y exilia al yo de la escritura— va elaborándose a través del diferente juego de relaciones que se establece a

partir de las figuraciones de la *alteridad*. Como hemos señalado más arriba, la presencia/ausencia del padre alcanza la categoría de *otro/objeto* en tanto supuesto destinatario de las "cartas de despedida", "cartas inconcebibles", "cartas irreconocibles". Objeto de una *comunicación* frustrada, imposible, la figura paterna encarna al padre edípico al que hay que obedecer. Es el que marca la ley que obliga a encontrar o, más precisamente, a buscar "una historia de aventuras positivas" desplegadas en un orden de escritura convencional, un esquema que diera cuenta de su estadía en Alemania "según peripecias, fracasos, éxitos, persecución y logro de objetivos". El *otro*, su padre, se convierte así en un objeto de seducción, pero también, de sometimiento. Seducción y sometimiento que, en última instancia, esconden una demanda de reconocimiento ("Sólo una intriga me haría digna: con ella podría atraparlo, seducirlo, someterlo a la espera." pág. 38). Como señala Lacan, la demanda es demanda de una presencia o de una ausencia pero, ante todo es una demanda de amor que viene a evocar la carencia, la falta de ser radical del deseo³⁶.

Ahora bien, en su soliloquio la protagonista va describiendo características de otros exiliados refiriendo algunas de sus experiencias; ellos son: los mejicanos, las africanas, la Polaca y el Turco (con quien mantenía una relación amorosa). Todos ellos, personajes provenientes de países que –como el propio– han sido sometidos al horror de las dictaduras y con los que comparte el desgarramiento de la situación de exilio, de extranjería. No obstante, es únicamente en la figura del Turco donde se puede establecer un vínculo de identificación que conduce a la mujer de *La ingratitud* a afirmar: "En realidad, yo

³⁶ Lacan, Jacques "La significación del falo" en *Escritos 2*, Argentina, Siglo Veintiuno, 1987, pág. 670.

soy otra turca. La última persona en este lugar, envuelta en el silencio, el terror, sin documentos probatorios, sin papeles, sin un número siquiera, en la madriguera lógica de sus ideas" (pág. 60). En principio, este *otro* pasa a convertirse en *otro yo mismo*; otro visto como un sujeto representante de la soledad, del aislamiento y del silencio propios del exilio:

"...él se había mostrado como el compañero ideal con quien aprender a estar sola. Quiero decir, su compañía siempre se me había presentado como un tránsito hacia la reclusión, la mudez, el total ocultamiento" (pág. 52)

Si bien en la producción de la subjetividad aparecen estas relaciones dialécticas con *otros* (el padre, los exiliado, el Turco) abriendo una dimensión que aspira a configurar una *unidad*, por una necesidad de reconocimiento o por identificación, el soliloquio de la protagonista da cuenta de la presencia de un *Otro* envuelto en la figura de una *Voz* extraña al yo:

"El corresponsal –yo misma si es que lograba borrar me, convertir mi mano cierta que se desplaza trabajosamente de izquierda a derecha sobre el papel finlandés en *la voz anónima de viene de algún lugar*– llegaría a interesarse en la invención" (pág. 35) (el subrayado es nuestro)

Pero esta voz llega desde un *afuera* que, paradójicamente, remite a un *adentro* y no es asimilable al habla común; sin embargo, habla y con ella se establece

otro diálogo: "La voz responde con apagados gemidos a mis preguntas; un abrupto ruido metálico pone fin a nuestra conversación" (pág. 119). En cierto modo, se trata de una voz *silenciosa*³⁷ que adquiere la condición de lo extraño, de lo extranjero al yo y no se somete a las formas del lenguaje articulado de la comunicación. No obstante, es una voz que se hace escuchar como *falta* convocando el "programa de silencio" del personaje que desea exiliarse del yo para poder *hablar*, en definitiva, –y fuera del orden del habla– de lo indecible:

"Lamentablemente todo va ordenándose alrededor de uno... Esto quizá se deba, sencillamente, a que somos seres parlantes. Por eso enmudecer es la primera condición para permanecer al margen" (pág. 98).

Para concluir vemos que, en la novela de Sánchez, en definitiva, se puso en *escritura* ese "programa de silencio" que, entendido como un *no decir que habla*³⁸, se va deslizado entre los límites del sentido que crean la zona indiscernible donde *La ingratitud* se conecta con el *diario íntimo*, con el *prólogo* de otra novela y con *otra novela*; donde emergen cartas–fragmentos dirigidas a un destinatario oscilante entre el yo y el otro y, donde el lenguaje, guiado por una voz, se distancia de toda inscripción genérico–sexual. Silencio que habla de

³⁷ Sobre la voz *silenciosa* que aparece en el texto de Matilde Sánchez me remito a la definición que de ella hace Maurice Blanchot ubicándola en una instancia que se supone un más allá del sujeto y más allá del lenguaje: "La voz que habla sin palabra, silenciosamente, por el silencio del grito, tiende a ser, aun cuando fuese la más interior, tan sólo la voz de nadie: ¿Quién habla cuando habla la voz? Aquello no se ubica en ninguna parte, ni en la naturaleza ni en la cultura, sino que se manifiesta en un espacio de redoblamiento, de eco y resonancia donde no es alguien, sino ese espacio desconocido [...] el que habla sin palabra" (Cfr. Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Monte Avila Editores, Caracas, 1970, pág. 414).

³⁸ Heidegger, Martin, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988, pág. 155.

lo indecible del sujeto pero también, dejar de entrever su desplazamiento al contexto histórico y socio-político al alude el texto. Nos referimos al *silencio dictatorial* impuesto por regímenes políticos que obligan a *hablar*, paradójicamente, desde otro silencio, el del exilio que condena a la pérdida de identidad y a la experiencia ("sensación") de salir de los goznes de la realidad, para dejar, al sujeto, sin un destino y sin un lugar: "El mundo perdía los límites entre interior y exterior..." (pág. 50).

3. *La rompiente* de Reina Roffé: una voz (rota) contra las voces dominantes

dice lo que dice y además más y otra cosa

Alejandra Pizarnik

En el año 1995, en el marco de un congreso realizado en la Universidad de Valencia, Reina Roffé presentó una ponencia en la que se refirió a su novela *La rompiente*, publicada en 1987, para abordar la cuestión de la escritura de mujeres partiendo de su propia experiencia. Allí, la autora manifiesta lo siguiente:

“Desde dónde escribo. Decía antes que con este imperativo comencé *La rompiente*. Más allá o más acá de cualquier teoría, *me preocupaba especialmente encontrar una voz, o mejor, el esplendor de una voz capaz de articular los diferentes aspectos de la novela* y que pudiera hablar oponiéndose al discurso dominante. Encontrar una voz alternativa con la cual pudiera enunciar un discurso propio y una versión autónoma del cuerpo. Voz-mujer que se convirtiera en sujeto activo³⁹ (el subrayado es nuestro)

Sin duda, estas palabras que podrían situarnos, simplemente, en el nivel de *intencionalidad* de la escritora a la hora de decidir sobre qué escribir en el

³⁹ Reina Roffé, “Itinerario de una escritura. ¿Desde dónde escribimos las mujeres?”, ponencia expuesta en el marco del Congreso: *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura española y latinoamericana*, Comp. Sonia Mattalía y Milagros Aleza, realizado en la Universidad de Valencia, publicado en actas en el año 1995, pág. 15.

marco de la ficción, nos incitan a establecer un lazo de asociación entre la autora y la protagonista de *La rompiente*. Es decir, el declarado deseo de encontrar una voz desde dónde escribir, no solamente expresa un momento decisivo en el proceso de producción de la escritura de Roffé, sino también, coincide con la búsqueda del personaje que ella construye –que, como ya hemos señalado en nuestra introducción, es escritora. A partir de este vínculo asociativo entre sujeto autoral y sujeto textual –aún asumiendo que *La rompiente* es presentada y es leída como una novela– consideramos que se podría pensar (o, más precisamente, *sospechar*) que el texto es susceptible de una lectura en exceso promovida, precisamente, por una escritura que se traza bajo la clave de lo que hemos dado a llamar una *huella autobiográfica*. Debemos mencionar que, tal como la entendemos, la noción de *huella* no expresa su sentido habitual por el cual sería una inscripción posterior y presente (la novela) que remitiría a un original previo y ausente (la autobiografía).

Pensamos esta noción en el sentido que le atribuye Derrida, es decir, como la condición de posibilidad de la desaparición de toda referencia originaria, de hacer tambalear la concepción lineal del tiempo, así como también, condición de posibilidad de la desestabilización de todo recurso centrado en la lógica de la identidad. En tal sentido, la huella instaaura un juego infinito donde cuestiona, transgrede y, al mismo tiempo, convoca, solicita al género novela entendida como ficción desde una perspectiva convencional, es decir, como producto de una imaginación creadora (la novela de Roffé y –como veremos– la del personaje de Roffé). Juego infinito, también, en el que aparece y desaparece el yo autobiográfico sin un lugar, un punto preciso, delimitado que, no obstante, hace su entrada, emerge y se borra a sí mismo en la

superficie textual de *La rompiente*⁴⁰. Transgresión y convocatoria, entonces, que exceden la oposición novela/autobiografía y, en su trayecto, van dislocando al concepto de autor pues nos sitúan en un nivel de indiscernibilidad respecto de Roffé y su personaje.

Escribir(se)

En el contexto de este exilio observamos que, como en la novela de Matilde Sánchez, *La rompiente* de Reina Roffé nos va situando ante el conflicto que plantea la necesidad de elegir un modelo de escritura; es decir, nos enfrenta a la “disyuntiva de los géneros”. Pero, en este caso, no se trata simplemente de una reflexión sobre este problema sino de la fuerza de una irrupción que toma cuerpo en la escritura. Es así que, en principio, observando el entramado textual de *La rompiente*, vemos que está constituido por una pluralidad de fragmentos encadenados y heterogéneos dando cuerpo a lo que —utilizando una metáfora de Deleuze—, podemos denominar una escritura rizomática de la subjetividad⁴¹.

⁴⁰ Tal como lo entiende Derrida, el pensamiento de la huella supone una lógica distinta de la lógica tradicional articulando un sometimiento de todos los conceptos clásicos a través de una operación de “tachadura”. Se trata de la lógica de la *différance* que se centra en la escena del juego de lo impensado, del inconsciente, de la escritura, poniendo en tela de juicio toda idea de comienzo y de fin, de presencia absoluta, de conciencia y, por consiguiente, cuestionando la idea moderna de sujeto. (Cfr. Jacques Derrida “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” en *La escritura y la diferencia*, op. cit. pág. 338)

⁴¹ Recordemos que la noción de *rizoma* ha sido una metáfora postulada por Deleuze y Guattari en oposición a otra, la de una estructura arbórea que expresa una lógica binaria, dicotómica y jerarquizante, dominante en el pensamiento occidental. Según estos autores, el rizoma expresa, fundamentalmente, la categoría de *multiplicidad*. En rigor, el rizoma es una multiplicidad, un conjunto de líneas heterogéneas sin comienzo ni fin, desjerarquizadas e interconectadas, pero

En efecto, los diálogos imaginarios, las cartas, un diario, una biografía, una autobiografía, la novela escrita por la protagonista, los recuerdos de la infancia, entendidos todos éstos como diferentes estratos de formalización textual, abren una multiplicidad de líneas semánticas que indican, al mismo tiempo, las múltiples entradas a la construcción o, más precisamente, a la deconstrucción de la subjetividad. Hablamos de deconstrucción pero podríamos decir, en este caso, *rompiente* pues, este término, más que a una ruptura absoluta o a una destrucción, parece aludir a una desestabilización de la subjetividad.⁴²

Roffé va articulando esta desestabilización, esta rompiente, tomando como punto de referencia a una subjetividad capturada en un juego de tensiones donde la protagonista del texto asume, tanto la pérdida y la búsqueda de una identidad, cuanto la pérdida y la búsqueda de un lenguaje. En rigor, se trata de la construcción de una subjetividad que emerge inscripta en un determinado contexto histórico; se trata, en concreto, del Proceso Militar de los años setenta en la Argentina. Dicha subjetividad se encuentra, entonces, exiliada de la certeza del yo entendido como fundamento de identidad, pero además, exiliada de un lenguaje que garantice su representación. Así, dentro de este marco –como veremos–, se produce la puesta en escena de la *otra*

susceptibles de ser rotas a través de líneas de fuga que se conectan con otras multiplicidades. Es así que, respecto de la organización del lenguaje, el rizoma puede exponer y denunciar el vínculo de los distintos enunciados (políticos, económicos, sociales, biológicos, etc) con el sistema de poder que los emplea; así, socava la lengua principal yendo más allá de la semántica o la sintaxis, para abrir la lengua a otras dimensiones, incluso, a registros no lingüísticos. (Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Ediciones Coyoacán, 1994).

⁴² Sin duda, cuando planteamos la desestabilización de la subjetividad nos referimos, específicamente, a la desestabilización del sujeto cuyo fundamento se encuentra en el *ego cogito* cartesiano, punto de partida de la problemática del sujeto de la metafísica moderna y presupuesto a partir del cual Descartes sitúa la certeza fundamental del *yo soy, yo existo*. Sujeto indubitable que se afirma y se experimenta en la conciencia del pensamiento siendo el eje sobre el cual girará el conocimiento del mundo.

historia en la que van a inscribirse los rastros de una experiencia de mujer signada por el desamparo, por la indigencia, por sentimientos de frustración y de derrota, pero también y, simultáneamente, los rastros de una experiencia atravesada por el deseo de encontrar una voz que inaugure e implique una instancia de reconocimiento⁴³.

Ahora bien, las estrategias que van operando esa rompiente de la subjetividad se detectan en el proceso textual a partir de algunos elementos que van correspondiéndose estructuralmente con las tres partes en que está dividida la novela. Estos elementos son: en primer lugar, la instancia conflictiva de la enunciación; seguidamente, la construcción de un personaje alrededor del "nombre falso" que implica la escritura de una novela dentro de la novela y, por último, el nombre propio como homónimo.

En cuanto a la enunciación, vemos que –tal como en la novela de Silvia Molloy–, ineludiblemente, nos encontramos otra vez con la pregunta nietzscheana: ¿Quién habla? Este interrogante va a admitir diferentes respuestas a lo largo de nuestro itinerario de lectura. Por un lado, advertimos que se transgrede la convención tradicional de las novelas pues nos enfrentamos a la presencia de una primera persona interpelando constantemente a un "tú" y haciendo referencia a un relato previo de aquel.

⁴³ Es interesante recordar que algunas críticas han visto la posibilidad de contar y, en consecuencia, de leer *otra historia* en la literatura escrita por mujeres. En tal sentido, Sonia Mattalía cuando se refiere particularmente a textos latinoamericanos escritos por mujeres en la siniestra década de los 80 dice que "se consolida una producción que, descentrada de la denuncia enfática de la 'condición femenina', se ha concentrado en la Historia sin más, para repensarla, para reescribirla, eso sí: desde otro espacio, desde otras voces, desde otros ámbitos. Esta evidencia quita a la Historia su mayúscula y la ubica en el terreno de la letra 'pequeña' para decir lo que la tradición letrada masculina no dijo: las otras tradiciones (orales, de puertas adentro, de escrituras no monumentales que van desde las recetas de cocina a las letras de la música popular, al bolero, al tango, o a los géneros desgajados de 'lo literario', la novela cursi, la policial, la revista de modas, las cartas, el testimonio", véase Sonia Mattalía *El saber de las otras: hablan las mujeres* en Congreso: *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura española y latinoamericana*, Comp. Sonia Mattalía y Milagros Aleza op. cit. pág. 29.

Relato que no aparece en el texto pero que, paradójicamente, sería el comienzo no escrito de la novela⁴⁴. Es esta primera persona la que surge dominando el espacio de la enunciación, la que interpela, la que sabe todo o, al menos, todo lo que la protagonista le ha contado y confesado anteriormente. En definitiva, es esta interpelación la que va determinando el posible contexto situacional de un diálogo que, en sí mismo, supondría una relación de intercambio, de comunicación con el otro y, por consiguiente, de reconocimiento.

Sin embargo, lejos de esta posibilidad, a medida que avanzamos en la lectura del texto podemos advertir algo desconcertante: que esa primera persona, en realidad, es una no-persona. No alcanza el rango de un personaje, sino que va adquiriendo el estatuto de una voz que *sabe* lo que siente o ha sentido la protagonista a partir su llegada al exilio. En rigor, el diálogo, más allá de que por momentos se percibe como un monólogo de esta voz que repite las

⁴⁴ Con el texto de Molloy habíamos ingresado en el problema del momento *final* de la *escritura* (que suponía un *comienzo*), implicando en ella los límites indiscernibles que parecían emerger entre la escritura crítica y la literaria. También con la novela de Matilde Sánchez abordamos, en nuestra interpretación, la cuestión del *comienzo* de la escritura desde su diario personal y la del final (diríamos, provisorio y, probablemente inconcluso) en fragmentos de su última novela. No obstante, es el texto de Roffé el que nos enfrenta explícitamente a esta cuestión y, en consecuencia, consideramos necesario precisar algunos puntos relacionados con la cuestión del *comienzo*. En uno de sus ensayos, Noé Jitrik reflexiona sobre la escritura y se ocupa, particularmente, de esta cuestión. Reconociendo pero, al mismo tiempo, dejando de lado el carácter instrumental y gráfico de la escritura, Jitrik plantea la idea del *comienzo* de la escritura asociada intrínsecamente con lo que denomina *lo previo* (como instancia *no escrita*, pero susceptible de serlo), constituido por un sistema de saberes adquiridos de diferente modo, y por una masa de imágenes en desorden, "en estado de inmanencia en lo que respecta a una escritura probable de ellas". Asimismo, vemos que Jitrik ubica ese comienzo, también, en el sentido que ofrece la conocida *página en blanco* señalando, por otra parte, que "El blanco no sólo está al comienzo de la escritura [...] está en la escritura misma, en los signos, entre los signos, en las líneas, en los márgenes. Una página se puede llenar: nunca será llenada del todo porque si lo fuera no se distinguiría nada, no habría escritura; lo que permite hablar de escritura es, justamente, su irreductibilidad que, a su turno, es condición de los visible" Cfr. Noé Jitrik, *Del orden de la escritura y Un primer despliegue de nociones sobre escritura*, textos inéditos presentados en el Seminario dictado por el autor en el marco de la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata). Es esta última afirmación la que, particularmente, nos interesa pues, la novela de Roffé refiere un comienzo de la historia no escrito, un comienzo *en blanco* en el que converge otro comienzo (también en blanco), el de la *escritura*. Comienzo imposible, en rigor, atópico, alógico, singularizado por el blanco cuyo sentido, atendiendo a las palabras de Jitrik, operaría en el movimiento perpetuo que marca la continuidad insistente de la escritura.

confidencias de la protagonista, adquiere rasgos peculiares. Deja de ser la estrategia convencional realista que reforzaría la posibilidad de verosimilitud. Entre esa voz anónima y la voz de la protagonista sin identidad –pues en esta primera parte del texto no tiene nombre–, asistimos a un diálogo desde el que podemos pensar al simulacro en el sentido que le otorga Deleuze. Es decir, sin una voz sostenida y contenida por la categoría de identidad, el diálogo se presenta como una afirmación de máscaras, baile de voces que dan lugar a pensar en una enunciación compartida y confusa, en la que parece diluirse la posibilidad de encontrar la "voz verdadera"⁴⁵.

Este efecto de simulacro desaparece cuando esa voz anónima se desenmascara y afirma: "Yo simplemente transcribo" (pág. 28). En este punto, llegamos a la conclusión de que esa voz ajena, extraña, no es más que la construcción de un *otro imaginario*. Es decir, una estrategia de la protagonista que, al no poder hacerse cargo de su propia voz, la objetiva, la convierte en *otra*⁴⁶. Lo singular de esta construcción está en que cumple una triple

⁴⁵ Recordemos que Gilles Deleuze piensa el *simulacro* desde la subversión del mundo representativo que ya había planteado Nietzsche invirtiendo la carga negativa que le había atribuido la concepción platónica. Sobre esta cuestión, Deleuze advierte que invertir el platonismo significa "mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los íconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción Esencia–Apariencia, o Modelo–Copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación. [...] El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega *el original, la copia, el modelo, y la reproducción*. [...] La semejanza (y la identidad) subsiste, pero es producida como efecto exterior del simulacro. [...] Que lo Mismo y lo Semejante sean simulados no significa que sean apariencias o ilusiones. La simulación designa la potencia de producir un *efecto*. Pero no solamente en el sentido causal [...] Es en el sentido de *signo*, salido de un proceso de señalación; y es en el sentido de *indumentaria* o más bien de máscara, expresando un proceso de ocultamiento donde, tras cada máscara, una más..." (Cfr. Gilles Deleuze, "Simulacro y filosofía antigua" en *Lógica del sentido*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1989, págs. 264–264).

⁴⁶ Al respecto, resulta interesante recordar las palabras de Nicolás Rosa al señalar que "cuando el yo se escribe a sí mismo como otro originando el acto autobiográfico, adviene un hecho singular que trastorna el contrato de escritura: no es otro el que se aleja como él (Tercero), es yo quien se dice como él" advirtiendo, asimismo, que esta singularidad es fundante de la autobiografía que "marca la profunda exterioridad del sujeto en su máxima interioridad que instaura a su propio yo como otro, como él, como *objeto*, en el propio espacio de su escritura" (Cfr. Nicolás Rosa, *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990, págs. 51–52)

funcionalidad. Por una parte, vemos que asume la actividad de "transcribir" y, en tal sentido, este verbo va a marcar un punto de cruce, un punto pliegue, en el que se funden la voz de la protagonista y la escritura de su novela dentro de la ficción. Por otra, ese otro imaginario pasa a ser el dispositivo que abre la posibilidad de "romper la violencia del silencio", que la convoca a hablar sobre su biografía, a leer y a comentar "una misma y única novela", a releer en voz alta su diario. Y por último, la funcionalidad de ese *otro imaginario* radicaría en mostrar la presencia de la paradoja del silencio que consiste e insiste en dejarse oír *en y por* una voz extraña, extranjera, que en ciertos momentos se somete a las formas de las palabras pero, en otros, aparece como una voz interior que profiere un diálogo particular, *fuera* de las palabras:

¿Puede alguien saber cuál es el instante preciso en que explotará algunas de las minas con las que se va cargando? Dice –aun sabiendo que la voz interior sólo puede ser respondida por el eco (...) ¿Es el eco una respuesta válida, acaso puede alcanzarle el sonido de su voz? (pág. 115)

En rigor, esta cita textual nos sitúa ante una reflexión que instala el problema del lenguaje, provocando un giro en la figura del interlocutor que hemos visto hasta el momento. La construcción de ese otro imaginario que hipotéticamente serviría para oír –o, más precisamente, oírse–, permitiendo abrir una posibilidad de reconocimiento, fracasa. Esa otra voz, presencia sin identidad, extraña, extranjera, no le devuelve "su voz"; por el contrario, *neutra*, habla silenciosamente. Si, como dice Blanchot, lo *desconocido* es un neutro que no se puede pensar desde ningún género, así como tampoco puede ajustarse a

las categorías de sujeto ni de objeto, ni subordinarse al orden lógico de las palabras, permaneciendo ajeno a las determinaciones de lo cultural, la voz que construye Roffé, sin duda, podría pensarse desde esta perspectiva ⁴⁷.

Ahora bien, la figuración de este interlocutor permite proyectar, junto con la crisis de la subjetividad, el tema de la incomunicación, envueltos ambos en el acontecimiento del exilio. Pero, una vez más, no hablamos únicamente del exilio real, geográfico, sino, además, del exilio de las *palabras* en el que aparece inmerso el personaje: "Signo, semiótica o gramática gestuales son modos de saludo, guiño, abrazo, que ya no sirven para comunicarme aquí, allá, en la superficie y en la hondura" (p. 24).

Entre la ficción y la realidad

En la segunda parte de la novela ese otro imaginario se convierte en un figurado oyente pues, precisamente, es la protagonista quien se apodera de la enunciación al leer y comentar la novela que no termina de escribir y que insiste en "borronear". Así, nos introduce en "el abismo de una historia". Una historia: la de la ficción dentro de la ficción, pero también, la "historia verdadera" filtrándose e inscribiéndose en ambas ficciones; en la de Roffé, y en la de la protagonista del texto de Roffé. El constante juego de desplazamientos identificatorios, tanto de personajes como de situaciones, es el que nos permite

⁴⁷ Para una profundización de *lo neutro* véase Maurice Blanchot, "Rene Char y el pensamiento de lo neutro" en *El diálogo inconcluso*, op. cit. pág. 469 y ss.

afirmar esta inscripción:

La verdadera historia comenzó de otra manera [...] este dato real me pareció inverosímil, presuntuoso —como usted dice—, poco atractivo para mis ingenuas ambiciones de originalidad. Preferí disfrazar los hechos, rasgar las vestiduras, abismar la mentira, sucumbir a la seducción del juego edificar un casino de humo (pág. 39)

Es importante señalar que Roffé pone en juego dos problemas diferentes. Por un lado, la cuestión de cómo hablar del horror, del miedo, de lo indecible, es decir, del Proceso Militar de los años 70 en la Argentina. Por otro, la incertidumbre de cómo establecer, en literatura, las fronteras que puedan dividir la ficción de la realidad; tema que, sin duda, en este caso, envuelve la cuestión autobiográfica. En *La rompiente*, estos problemas parecen resolverse. Porque es imposible hablar de los hechos tal como fueron; la “realidad” es inaccesible para un lenguaje que pretenda representarla en su verdad, es inexpressable; no obstante, el lenguaje se impone al silencio y el disfraz, la metáfora *dicen* lo imposible de esa realidad, recogiendo en la materia verbal los fragmentos que se filtran en la escritura. Porque no hay ni autobiografía, ni novela. En todo caso, una escritura fragmentaria en la que se condensan las huellas de lo autobiográfico y de lo ficcional en la búsqueda de “un lenguaje” propio, una voz, que los condense; posiblemente, la búsqueda confesada por Roffé y, en un mismo gesto de escritura, la búsqueda de la protagonista de *La rompiente*.

Hartazgo dijo sentir cuando busca en los originales de su novela algo ¿un lenguaje? que la recompense de los balbuceos macarrónicos. Eufemismos, asegura, hay en cada página. Abstracciones, dispara, para que toda

articulación fracase. Mentiras afirma. Miedos innombrables, coquetea. Lastre de un deseo despedazado. Me traba, dice, como ese idioma que no termina de armarse en mi boca (pág. 30)

Ahora bien, si respecto de la primera parte observábamos que la presencia de un otro imaginario era insuficiente como instancia que permitiera acceder al reconocimiento de la identidad, en la segunda, por su parte, se continúa con esta problemática, pero desde otro lugar. En efecto, la búsqueda de la identidad, de una voz propia, toma el camino de la construcción del personaje de ficción. Otra máscara, otra voz, que circula en la materialidad significativa de un "nombre falso", como estrategia de aparición y desaparición del personaje creado y, al mismo tiempo, del yo escribiente. Es decir, la posibilidad de nombrarse emerge a partir de la puesta en escena de *otro nombre*; "Rahab", figura definida textualmente como "una experta en el arte de la simulación" (pág. 46).

Aunque su función estaría dirigida a borrar toda traza biográfica, no obstante, este nombre falso permite establecer algunos lazos de semejanzas. En principio, entre el personaje bíblico, Rahab, que no habló y simuló no saber dónde estaban los espías de David que fueron a Jericó, y la protagonista que (en la "historia verdadera"), durante una razzia en un bar, salvó a un amigo de caer en manos de la policía. Pero también, puesto que este nombre falso es el adoptado por el personaje creado en la ficción, personaje que se "relamía con la idea de ser una simple aparición", Rahab, es el nombre que lo conecta con la protagonista que escribe la novela quien, precisamente, decía desconocer su identidad.

Más allá de este juego de asociaciones, pensamos que la puesta en escena del nombre falso revela el simulacro de la identidad, y da lugar a la emergencia de un *otro* configurado bajo la estructura del *fantasma* capaz de asegurar esos "estados de repetición" de los que habla la protagonista. En el contexto de esta escritura, hablar de repetición no supone apelar a la lógica de la semejanza subordinada a las exigencias de la identidad. Por el contrario, la repetición que se encuadra en la diferencia de los nombres va a determinar la relación entre el yo y el otro, entre la protagonista y el personaje creado por ella. Relación que excluye la posibilidad de pensarlas a una como el original y a la otra como su derivado, a una dentro de la historia de la ficción y a la otra en el marco de la "historia verdadera". En todo caso, Roffé parece deconstruir tales oposiciones y, al hacerlo, el texto parece afirmar que, si es posible la identidad, ésta no sería más que otra máscara.

En la última parte de *La rompiente*, se insiste en la cuestión del nombre. Pero ya no se trata del nombre falso, sino del *nombre propio*. Si bien aparece como el "verdadero", paradójicamente, es *no propio*; se trata, en realidad, es del nombre de su abuela: "Ela"; personaje que marca el inicio de una genealogía familiar condenada a una historia de persecuciones y exilios.

La Ela ha mencionado su nombre, ha dicho cuánto ha de sufrir (...) Sugiere que la Ela estaba hablando de sí misma, ya que ambas llevan el mismo nombre. Sin embargo, es inquietante que los demás hayan interpretado esas palabras como referidas a usted (pág. 98)

La iterabilidad va a ser el rasgo singular de este homónimo. Es decir, prestándonos a un juego de asociaciones, vemos que el nombre Ela, por similitud fónica, nos acerca a la palabra *ella*. Pero también, en virtud de un desplazamiento semántico, Ela no es solamente el nombre que dice *ella* remitiéndonos a una tercera persona sino que, además, parece nombrar la figura de *otra*. Desde esta perspectiva, el homónimo va perdiendo su estatuto, se resiste a la posibilidad de repetir lo mismo, marca una línea de fuga a partir de la cual se disemina el principio de identidad encasillado en él. En otras palabras, hecho homónimo, el nombre ya no otorga una garantía de identidad, en todo caso, se escapa de ella, la fisura, apunta a su indeterminación, hace evidente, entonces, que su inscripción en *La rompiente* pone de manifiesto su adecuación a la estructura de una *huella* donde se condensan no solamente el yo y la otra (su abuela), sino también, tiempos diferentes, lugares diferentes, sufrimientos, exilios y persecuciones diferentes.

Espacio y tiempo del exilio: los intersticios de la escritura

Como hemos apuntado anteriormente, *La rompiente* nos interroga sobre la posibilidad de la *escritura*, habida cuenta del referente histórico al que remite, en la década del setenta, época de persecuciones políticas e ideológicas en la Argentina. Época de silencios. La situación de *exilio* con la que comienza el texto, obviamente, evoca esta circunstancia histórica pero, además, abre el camino hacia una línea de lectura que –sin excluirla– va más allá de ella. Es

decir, el exilio ya no sólo refiere un momento histórico-político que lo pueda determinar como *otro* espacio geográfico que designe un *fuera-de-lugar* pues, la protagonista: "No había llegado a una ciudad, sino a un estado mental" (pág. 17). En rigor, aquí, el espacio del exilio no supone un lugar de *exterioridad* sino el de una dimensión que se constituye en una zona de tránsito, de pasaje, donde se juega una *rompiente* que borra la certeza de los límites precisos del espacio y de una subjetividad instaurada sobre la estabilidad del yo. Se trataría, entonces, de ese lugar que en el texto se señala como "perfecto para personas sin raíces o asqueadas de la absurda entelequia de la identidad; un espacio intergaláctico que no pertenece a ninguna parte (pág. 17)". Ni adentro, ni afuera; el exilio parece marcar el lugar de un no-lugar, el del intermedio, el del margen, el del entre⁴⁸.

Entonces, es el viaje al exilio el que nos sitúa y nos habla de la llegada a un lugar que no existe, un lugar imposible; y por imposible, atópico. Es en este *fuera-del-espacio* donde se funda la pérdida de identidad que conduce a la interrogación, la indagación y el cuestionamiento sobre la existencia y el ser que va a atravesar todo el texto configurando, de este modo, una subjetividad singular. Es decir, este sujeto del exilio es alguien en tránsito entre lo que *ha sido* y lo que posiblemente *será*; alguien oscilando en una zona de pasaje entre el ser y el no-ser, emergiendo suspendido en la indeterminación de un impasse.

En definitiva, podría decirse que el exilio va a instaurar *otra lógica* desde la que se va a contar y a escribir la *otra historia*. Esa que se articulará *entre* el yo y el otro, *entre* la ficción y la realidad, *entre* la voz y el silencio. Bajo esta *otra*

⁴⁸ Acerca de la noción de *entre*, véase nota 16 de esta primera parte

lógica, la de un extrañamiento que parece delimitar un modo de ser y de estar—en—el—mundo *diferente* se proyecta, además, un estado del exilio que rompe la linealidad del tiempo. En rigor, puede verse que, en la última parte del texto, la sensación del desarraigo ya no se recoge desde el traslado espacial con el que se inicia *La rompiente*. Al rememorarse un tiempo posterior al exilio político y geográfico que remite a un espacio delimitado como el país *propio*, en las perturbadoras figuras del “laberinto” y de las “encrucijadas” que hablan de las huellas dejadas por una historia de persecuciones, infortunios y sufrimientos se contiene, asimismo, un sentimiento de *ajenidad*. La evocación de una no pertenencia al lugar natal, familiar, revela un sentido de atemporalidad en el estado de exilio que expresa la disolución de los límites cronológicos que hablarían de un *después* del destierro. Dicho en otras palabras, no existe una correspondencia exacta que nos permita establecer un cuadro paradigmático donde el tiempo del exilio sea el único que pueda aludir directamente al ámbito de lo de lo ajeno y de lo desconocido pues, el tiempo del regreso, de la vuelta al país propio, no logra revertir esta situación; por el contrario, continúa y conserva las huellas de la condición anterior: esa *lógica* de extrañamiento que marcará definitivamente al sujeto.

“... idearía un laberinto complicadísimo con estas calles archiconocidas y que a veces, después de varios días de encierro, se me hacen extrañas. Andaría en zigzag, sorteando encrucijadas cada vez más difíciles; y cuando todo rostro conocido se desvaneciera, dedicaría mi alma entera a buscar una salida. Los caminos fáciles la desubican; del laberinto es de donde puede salir, tal vez porque vive integrada con la existencia, una existencia entrenada para recorrer pasadizos oscuros” (págs. 110-111)

Sobre la base de esta experiencia del exilio que cuestiona las categorías convencionales de espacio y de tiempo, Roiffé va delineando un sujeto cuyo rasgo definitorio se focalizaría en su apartamiento, su exclusión de toda semántica de pertenencia. No obstante, observamos que en esta instancia del ser, la pertenencia a ninguna aparte, emerge, sin embargo, un espacio privado que cobra singular relevancia: la "casa-isla". Este lugar que, tradicionalmente, ha sido el ámbito que el imaginario social ha aceptado como *natural* de las mujeres y que organizó en torno de las relaciones afectivas, es decir, de los sentimientos amorosos, los vínculos de pareja o familiares, en *La rompiente* pasa a significar el lugar que permite trazar y condensar la experiencia del exilio:

"Advertir ahora que se protege de algo que trasciende las pequeñas o grandes cuestiones personales, se le ocurre como otra batalla y de las más humillantes. La humillación la coloca ahora en la necesaria casa-isla (...), pero la isla cada vez más se transforma en un infierno privado donde se debate consigo misma. No hay discusión más encarnizada y violenta que la que una puede tener en la soledad de un cuarto" (pág. 113)

La "casa-isla" revela, nombra y, en definitiva, envuelve al exilio. Se convierte en el significante que dibuja, contiene y recorre el mapa de los sentimientos, recuerdos y emociones que van configurando un estado que somete al sujeto a la condena de la soledad, a la incomunicación y al aislamiento más absoluto ("...la historia se ha convertido en el pretexto ideal para mantener las puertas cerradas: hacerme insensible al mundo exterior" pág. 113) Y, en este sentido, la "casa-isla" también es ese lugar en el que va a

jugarse la experiencia de la "humillación", de la "indigencia" y del "desamparo" del exilio articulada junto con la experiencia de una escritura que Roffé deja interpretar como un "infierno privado" en el que se escapa la posibilidad de decir *yo*, en donde las *palabras* –en su vacuidad- revelan su imposibilidad de *nombrar*, en el que se filtra, disfrazado, el horror de algunos fragmentos de *realidad*

Para concluir, nos interesa mencionar que Reina Roffé –en la ponencia a la que hemos aludido al comienzo de este apartado– reflexiona sobre la mujer y la escritura o, quizás, sea más preciso decir que indica el *lugar* de la mujer en la escritura y advierte que se trata de un: "Lugar ciertamente incómodo, donde la incertidumbre reina, donde cada frase se erige en línea de fuerza que funciona como una puesta en orden interior frente a las pocas certezas exteriores; resistencia íntima, poder secreto que genera *otra* escritura" (el subrayado es de la autora) (pág. 14)⁴⁹. Y al generarla cuenta –diríamos nosotros–, desde un silencio que rompe las voces autoritarias de la Junta Militar, *otra historia*.

⁴⁹ Roffé, Reina "Itinerario de una escritura. ¿Desde dónde escribimos las mujeres?", op. cit. pág. 14.

4. *En estado de memoria* de Tununa Mercado: la escritura como repetición de diferencias y ausencias

"Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. (...) Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página". (el subrayado es nuestro)

Jorge Luis Borges

Este epígrafe que toma algunas palabras del texto *Borges y yo*, nos interesó para introducir la compleja relación que se establece entre la construcción de la subjetividad y la escritura autobiográfica que presenta *En estado de memoria* de Tununa Mercado. Ahora bien, antes de abordar directamente esta relación, entendemos que es necesario referirnos a algunas cuestiones que implican la problemática del género literario.

Desde un primer acercamiento, si pensamos el título como protocolo, otorgándole una funcionalidad para orientar (condicionar, pactar) al lector en el marco de un orden de lectura vemos que, en el caso del texto de Mercado, remite directamente a uno de los géneros afines al autobiográfico: *las memorias*. Por otra parte, y en términos generales, podemos observar que el texto respeta las convenciones de dicho género, pues está narrado en primera persona y evoca algunas de las experiencias de una vida ocurridas en el pasado. Asimismo, debemos mencionar que hay paratextos que llevarían a

pensar en el carácter no ficcional de *En estado de memoria*; nos referimos, específicamente, a la relación que se puede establecer entre los datos biográficos de la autora expuestos en la solapa del libro –en la que se da una “escueta cronología de su vida” indicando sus estadías en Córdoba, Buenos Aires, Francia y México, lugares privilegiados, también, por la narradora que aparece en el texto– y, además, por las palabras expuestas en la portada con las que se afirma que la escritura de Tununa Mercado “evoca su destino personal que, como muchos otros destinos paralelos o convergentes, ha transitado un camino de ida y vuelta: el del exilio y del retorno”. Junto con estos datos que aparecen *fuera* del texto pero que obligan al lector a leerlos *dentro* de él, surge la cuestión del *nombre propio* como firma autorizada –precisamente– por la categoría de autor, pero también, como sujeto textual: “Tununa”. En tal sentido, los datos biográficos, las experiencias narradas y el nombre propio, vendrían a honrar las premisas básicas propias del género.

Siguiendo con una línea tradicional de lectura sobre la cuestión genérica, si acordamos con la reflexión que realiza Karl J. Weintraub sobre las características –no definitivas ni rígidas– que podrían diferenciar a la autobiografía de las memorias, es decir, sobre el acento que el autobiógrafo pone en la manifestación de las experiencias de su propia vida interior, en contraposición a la mirada del escritor de memorias que “se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos que al de los interiores [...] y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos”, podríamos decir que, *En estado de memoria*, en cierto sentido, asume esta característica⁵⁰. Los relatos que estructuran el texto –divididos, cada uno de ellos, por un título particular que los

⁵⁰ Weintraub, Karl J. “Autobiografía y conciencia histórica” en *La autobiografía y sus problemas*

singulariza—, van marcando la trayectoria del recuerdo de la narradora en el que adquieren relevancia, en carácter de detonantes, las pequeñas historias que hablan sobre las experiencias de *otros* en los que ella, a veces, se coloca en el papel de *testigo* y que, al mismo tiempo, la conducen a reflexionar sobre su propia experiencia. Así, vemos que en diferentes relatos van apareciendo, entre otras, la figura de Cindal, un hombre que la narradora conoció en la antesala de un consultorio psiquiátrico; la del amigo Mario Usabiaga (a quien Mercado le dedica *En estado de Memoria*); la del español Ovidio Gondi exiliado en México; también un niño que la narradora conoció durante su infancia, llamado Elvio; y, en uno de sus regresos a la Argentina, emerge la "imagen ominosa del general Menéndez"⁵¹.

Desde esta perspectiva, el texto de Mercado asumiría las normativas del género; sin embargo, su escritura nos conduce a una lectura que va más allá de él. Hasta el momento, en el transcurso de este trabajo y, respecto de la problematización del género, hemos podido observar cómo en los textos de Molloy, Sánchez y Roffé operaba el estatuto de lo autobiográfico en el marco de la ficción a partir del juego de pliegues, transgresiones y huellas, comprometiendo e impugnando al *yo* de la escritura, al abrir una zona indiscernible entre los límites normativos que dividen la novela de la autobiografía. Ahora, en *En estado de memoria*, vemos que aparece la misma problemática pero desde otro lugar. Utilizando una metáfora, podríamos afirmar

teóricos, Suplementos Antrophos, op. cit. pág. 19.

⁵¹ Por la dedicatoria y por el conocimiento que tenemos de la reciente historia Argentina, sabemos que Mario Usabiaga y el general Menéndez son personas *reales*. Estos datos nos conducen a pensar que, probablemente, todas las figuras que aparecen en el texto podrían revestir este carácter.

que en este texto emerge una escritura que produce una *implosión* del género enfrentándonos, directamente, al espacio incierto de la memoria.

En un ensayo escrito en 1992, dos años después de la publicación de *En estado de memoria*, Tununa Mercado dice:

“Me desperté de uno de esos sueños de escritura con una frase aislada que parecía clausurar el texto nocturno: ‘la escritura no es otra cosa que la memoria’. La repetí, la di vueltas, eliminé el segundo artículo *la* y dije: ‘*la escritura no es otra cosa que memoria*’, fui y vine de un punto a otro de la cadena y *sentí que estaba encadenada, que si esa era mi relación con la escritura yo terminaría por ser una línea de texto, delgada y consumida, víctima de exacción y desmenuzamiento*. [...] tuve la certeza de que los núcleos que ofrece la memoria para la evocación están encerrados vivos, esperando que uno venga a liberarlos. [...] Entré en esa cámara oscura y absolutamente ocupada de olvido, sustantivo olvido, sin hacer pie, sin poder medir mi estatura ni asentar mi volumen en ningún sitio mientras ese elemento mudo no fuera espacio a recorrer, mientras él no fuera resonancia que reflejara los ecos de mi demanda”⁵².

Hemos subrayado ‘*la escritura no es otra cosa que memoria*’ y *sentí que estaba encadenada, que si esa era mi relación con la escritura yo terminaría por ser una línea de texto, delgada y consumida, víctima de exacción y desmenuzamiento* pues, con estas palabras, la autora nos habla no solamente de su experiencia escritural, sino también, de su concepción de la escritura. En rigor, nos sitúa en el espacio de esa implosión a la que hicimos referencia anteriormente, donde estallan los límites que permiten establecer taxonomías genéricas y donde estalla, también, la autoridad del sujeto que escribe. Y es,

⁵² Mercado, Tununa, “Línea de horizonte” en *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo

particularmente, en *En estado de memoria*, el texto de Mercado que nos permite acercarnos directamente a esa implosión teorizada en el ensayo citado.

En efecto, aunque se podría marcar un lazo de *identidad* entre el yo textual y el yo de autora pensados, el uno, como sujeto del enunciado y el otro, como sujeto de la enunciación, sin embargo, advertimos que la escritura de Tununa Mercado, se encarga de deconstruir esta ilusión identificatoria y lo hace, precisamente, desde la problematización de la subjetividad y de la *escritura*.

La escritura es memoria

En un primer nivel de análisis, *En estado de memoria* nos introduce en el complejo horizonte de la *temporalidad* desde el cual puede pensarse la categoría de sujeto en relación con el *estado de memoria*. Esta relación puesta en juego en la superficie textual, en principio, parece articular la emergencia de un yo *biográfico* instalado en un tiempo pasado –el de la infancia, el del exilio y el de sus regresos–, recuperado por la memoria de un yo que se configura en el tiempo presente de la escritura.

Pero la memoria depositada en el cuerpo de la letra va activando un *tiempo de repetición* que, si bien parece introducirnos en el deseo de revivir las experiencias del pasado –marcando, precisamente, la coexistencia de ese *posible* pasado y del presente–, no se somete a la repetición de lo mismo, sino

que se sustrae de ella. Es una repetición que trae algo nuevo, diferente, singular; repetición subversiva, transgresiva –diría Deleuze inspirado en el eterno retorno nietszcheano– que rechaza la representación de un tiempo original y, en la creación de fantasmas, disfraces y simulacros, hace que la *diferencia* quede comprendida en ella⁵³. El tiempo de repetición, entonces, no puede circunscribirse exclusivamente a encadenar y a poner en escena la representación mimética, especular, de los mismos momentos del pasado porque es el tiempo de una escritura o, más precisamente, el tiempo de la escritura que, de acuerdo con lo afirmado por Mercado, sería el de la memoria. Memoria, entendida como experiencia de *repetición* que se niega a ajustarse a los tramos sucesivos de una cronología dominados por un sujeto consciente que escriba⁵⁴. Memoria, vista como esa “cámara oscura” que, como advierte Mercado en el ensayo citado –y como algunos autores han señalado– se funda en el *olvido*⁵⁵. Permittiéndonos un ejercicio silogístico diríamos, entonces, que en el olvido, también la escritura encuentra su fundamento imbricado en la

⁵³ Sobre esta noción de *repetición*, véase Gilles Deleuze, “Introducción. Repetición y diferencia” en *Diferencia y repetición*, op. cit. págs. 43 y ss.

⁵⁴ Cuando nos referimos a ese *tiempo de repetición* que singulariza la escritura y la memoria, además de apelar a las teorizaciones de Deleuze, también podríamos hacer referencia al *tiempo construido* del que nos habla Franco Rella a propósito del ‘pasado recobrado’ de Proust, entendido como tiempo del inconsciente donde el pasado, en rigor, nunca existió, nunca fue presente. En palabras de Rella “El tiempo de la repetición que la lógica del inconsciente descubre es el tiempo de la actualización y es un tiempo *construido*. El pasado se presenta siempre como perdido o como indiferenciado presente y por eso sus efectos son incontrolables, o bien meras reliquias” (subrayado del autor) (Cfr. Franco Rella, *El silencio y las palabras*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, pág. 77)

⁵⁵ Es insoslayable asociar la metáfora de oscuridad de Mercado respecto de la memoria, con las metáforas filosóficas de Maurice Blanchot cuando nos habla sobre el vínculo entre la memoria y el olvido diciendo que: “El olvido es el sol, la memoria brilla por reflejo, reflejando el olvido y sacando en esta reflexión luz –maravilla y claridad– del olvido” (Cfr. Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, op. cit. pág. 490). Desde una perspectiva psicoanalítica, pero que no es ajena a la metáfora de Blanchot, también Nicolás Rosa nos introduce en esta relación, y advierte que “El olvido es la condición lógica de la memoria y de su rememoración y su efectuación tiene una condición imaginaria quiasmática: cuando más se quiere recordar más se olvida, y cuando más se olvida más se recuerda (Cfr. Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, op. cit. pág. 57).

experiencia de un tiempo de repetición; es decir, como “una experiencia nueva que se presenta de improviso en el centellar del pasado olvidado en el presente”⁵⁶

Así, observamos que en uno de los textos, titulado *Celdillas*, surge la problematización de la escritura/memoria entrelazada en una relación compleja con la *realidad* y el *pasado*. En él, Mercado habla sobre su propia experiencia de escritura o, más precisamente –y, arriesgándonos a la incertidumbre de la tautología–, memoraliza la experiencia de la escritura que es la de la memoria. Y es sobre la base de un espacio configurado por el interminable juego de la “metáfora” de la “metáfora” desde la cual va a articularse esa compleja relación⁵⁷

Observamos que en este texto la metáfora de las *celdillas* de un panal va a marcar un modelo, una superficie alineada donde pueden reconocerse y ordenarse los elementos de la naturaleza, de las cosas y los acontecimientos de la propia historia, describibles en su estructura, en sus esquemas básicos, en sus conexiones. Así, Mercado advierte que “la realidad entera se presentaba distribuida en módulos entrelazados entre sí formando vastas secuencias de materia” (pág. 87). En verdad, surge la memoria de *signos materiales* que la afectaban, tales como “la flor de lavanda”, especies de “hongos”, una “granada china”⁵⁸. También, las visiones de frisos y fotografías que la impulsan a recorrer

⁵⁶ Nos remitimos a ese *centellar del pasado olvidado* del que habla Franco Rella cuando se refiere a la memoria individual pensada desde el eterno retorno nietzscheano. (Cfr. Franco Rella, *El silencio y las palabras*, op. cit. pág. 118).

⁵⁷ Nuestros entrecuillados y cursivas pretenden distinguir la posición que asumimos respecto del concepto de metáfora y que se puede confrontar en la nota 26 de esta primera parte.

⁵⁸ Aludimos a los *signos materiales* o sensibles de los que habla Deleuze, sobre los cuales afirma que pueden producir impresiones o exaltaciones por su efecto inmediato. Signos cuya “cualidad no aparece ya como una propiedad del objeto que la posee, sino como el signo de un objeto *distinto*, que hemos de intentar descifrar con el precio de un esfuerzo que en cualquier

"las zonas oscuras de la memoria" que van trazando las cavidades de las celdillas en las que se puede descubrir su "marca siniestra", la de fascismo nazi, la del terror, la de la muerte.

Pero comprendida en ésta, aparece otra metáfora, la del *efecto celdilla* donde Mercado parece ubicar la escritura/memoria. Escritura que, en rigor, daría lugar a la emergencia de *otra realidad* en la que circula e insiste la primera, aunque exiliada de sus límites precisos. Dicho en otras palabras, se trata de *otra realidad* constituida y afectada, por esos "núcleos que ofrece la memoria" cargados de sensaciones moduladas por la capacidad de "ver", "oír", "tocar", y que, no obstante, son imposibles de aprehender en la lógica racional del lenguaje. Escritura/memoria donde se produce y reposa la iluminación y el velamiento de la realidad⁵⁹:

"Espacios de encaje, cadenas que se aparean, combinatoria incesante de lo cóncavo y lo convexo, de geometrías en las que una línea disparada por el lápiz y al azar sobre el papel se repliega, espontánea, sobre sí misma y convoca a otra a encerrarse en su interior y aun a otra a rodearla y a reproducir, a su vez, con otras líneas quebradas en medio círculo, formaciones similares en un desarrollo creciente, *constituían mi manía perpetua de encerrar y abrir, de difractar y refractar las partículas de lo real*" (pág. 87) (el subrayado es nuestro)

momento puede fracasar" (el subrayado es del autor) (Cfr. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Editorial Anagrama, tercera edición, 1995, pág. 20).

⁵⁹ Llegados a este punto, creemos que es interesante recordar que, sobre la escritura, Tununa Mercado en uno de sus ensayos dijo lo siguiente: "La escritura, el exilio de la escritura, es una exploración que ignora los resquicios en los que habrá de entrar y las trampas que le tenderá el simple trazo sobre el papel; avanza como inmigrante en un país ajeno. Una imagen abre sus puertas y la deja pasar. La escritura rastrea ese territorio, avanza con sus linternas y, de pronto, cae en una emboscada. Eso es lo que me pasó con el texto "Celdillas" de *En estado de memoria*" (Cfr. Tununa Mercado, "Samovar en casa provinciana" en *La letra de lo mínimo*, op. cit., pág. 23)

En el último de los relatos que componen este texto, *El muro*, Tununa Mercado vuelve al *estado de memoria* poniendo en escena, una vez más, a lo que ya podríamos denominar el *estado de escritura*. Si bien el texto relata algunos de los momentos del regreso a Buenos Aires después del último exilio, el paseo por sus calles, el deseo de acercarse a la última casa habitada por ella con su familia donde “el fragmento de realidad tenía una contundencia insoslayable” (pág. 190), es a partir de la imagen del muro frente a la ventana de su nuevo departamento, desde donde se va a escribir el *estado de escritura*. Telón de fondo mudo, pero también, paradójicamente, paisaje lleno de inscripciones a descifrar desde donde surgía el imperativo de leer una “imagen clave” que contuviera algún “saber”, la superficie del muro marca un espacio singular. Doble metáfora, entonces, en la que puede leerse la convergencia y simultaneidad de dos sentidos: en el primero, el muro pasa a designar el espacio vacío sobre el que se puede *escribir*, en el segundo, convoca la presencia de la página en blanco cargada de silencios que hablan del comienzo de la escritura. Muro, en definitiva, que como tal, se va derrumbando paulatinamente cuando hace su aparición la *escritura* entrelazada, ahora, con la letra:

“Con caracteres pequeños, caligrafía desgarrada y desde el ángulo superior izquierdo empecé a escribir. La pluma rasgó la superficie y se adelantó, desde entonces, con un trazado incierto, produciendo pequeños cúmulos de textos. Se disparó en haces o se enroscó en eses (...); como si el terror a la superficie ilimitada la condicionara, fue creando zonas de reserva, señuelos de referencia a los que podía volver si se perdía. El protocolo se fue llenando en varios sentidos, con textos y sobretexos en líneas y entrelíneas, dejando áreas vacías y configurando representaciones más allá de su propia pertinencia; la

pluma se apoyaba sobre su punta o se deslizaba de canto, era punzón o gubia, sin prever de qué manera podía yo eludir el carácter efímero de sus incisiones" (pág.196)

Con este extenso fragmento que, prácticamente, marcaría el final de *En estado de memoria* podría sintetizarse el largo recorrido de la escritura/memoria donde, en cierto modo, "la escritura se cita a sí misma desdoblándose, cita su historia, sus producciones, su *continuidad oculta*" (el subrayado en nuestro)⁶⁰.

Es esta escritura/memoria la que articula la experiencia del exilio donde el espacio se impone al sujeto en la forma de la exterioridad dada como un espacio radicalmente *otro*. Primero Francia, después México marcan el fuera-de-lugar; pero, paradójicamente, estos países que podrían representar lugares seguros, en el plano del sentido expresan un *sin país*, fundan una indecible sensación de extranjería. Experiencia del exilio, también, donde el tiempo no respeta los límites de la cronología; más precisamente, el tiempo del exilio que cobra cuerpo en la escritura es un "sin tiempo [...] estancia sin estaciones" (pág. 30) configurado por "un paréntesis que no cuenta en ningún devenir" (pág. 29). El *paréntesis* revela una demora, una detención, una interrupción que subvierte el tiempo vulgar desviándolo de la linealidad segura descrita por el calendario ya que "el frío no llega, el presente nunca pasa al futuro" (pág. 30). Desde esta perspectiva, el del exilio parece ser un tiempo que implica la *espera* donde el sujeto parece capturado y eternizado; tiempo que ni siquiera el retorno al país propio podrá deconstruir: "...uno se cree un poco tonto

⁶⁰ Sobre la noción de *escritura citatoria*, véase Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, op. cit. pág. 153.

por creer que esos pequeños rituales de acomodamiento en el suelo argentino van a salvarnos del estruendo de la identidad perdida" (pág. 38). En rigor, el del exilio parece ser un tiempo que se escapa de sus goznes, el tiempo-Aion del que habla Deleuze, eterno e instantáneo a la vez⁶¹.

En síntesis, vemos que desde esta escritura/memoria Mercado ha puesto en escena la construcción –o, quizás, sea más preciso decir, el *centellar*– de esos "pequeños cúmulos de textos" evocadores del exilio personal y colectivo, de los regresos al país propio, de escenas de la infancia, de la experiencia de escribir, de la aparición de imágenes fantasmáticas, de sentimientos, percepciones, de "estados de indigencia", de "riesgo", de "intemperie", de "desvalimiento"; en fin, rastros y restos de la memoria que se instalan en la materialidad de la letra para dar cuerpo a una escritura que –como veremos más adelante– (de)enuncia una suerte de autonomía respecto del yo que escribe yo.

El centellar de una subjetividad fugitiva

En el trayecto de lectura efectuado sobre la *escritura* en las páginas precedentes, siempre ha estado –podría decirse– en estado latente la cuestión del sujeto. La paradoja se instala si recordamos que este texto, donde

⁶¹ El problema del tiempo, visto desde el acontecimiento del exilio en el texto de Tununa Mercado, puede pensarse a partir de la concepción del tiempo-Aion que postula Deleuze inspirado en la filosofía estoica. En rigor, se trata de un tiempo como pura forma vacía, eterno e instantáneo; pero su instante es utópico, falta en su propio lugar, es una instancia paradójica que "pervierte el presente en futuro y pasado insistentes". (Cfr. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989, ps. 172, 173).

reconocíamos las pautas convencionales del género memorialístico, lo hace estallar, al demoler la categoría tradicional de sujeto autobiográfico cuando, desde el mismo texto, se plantea la existencia de una escritura que no se asienta en su instrumentalidad, que va más allá de la posibilidad del grafo que *representaría* al sujeto empírico que escribe sobre algunos momentos de su vida. Así, cabría preguntarse cuál es el estatuto del sujeto que nos ofrece el texto. A decir verdad, la concepción de la escritura que presenta Mercado vuelve compleja la posibilidad de asumir un pacto de lectura a partir del cual reconozcamos, simplemente, la presencia del sujeto autobiográfico en relación de identificación y de isomorfismo con el sujeto autorial. Tenemos la impresión de que este problema se podría resolver de un modo fácil, apelando a la categoría –hoy por hoy– clásica de *sujeto textual* en cuyo volumen enunciativo se condensarían y dominarían, las huellas de los sujetos antes mencionados. Sin embargo, opinamos que *En estado de memoria* también nos permite ir más acá y más allá de él. Dicho en otros términos, es en la escritura misma donde el sujeto textual encuentra su punto de referencia (que nos obliga a hablar de él como un constructo) y su impugnación. Es ella, la escritura, la que diseña su oblicuidad trascendiendo el poder de todo biografismo, la que se adelanta a la mano que escribe y arrastra detrás de sí al sujeto. Y, en tal sentido, lo produce en un derrotero significativo que desautoriza la soberanía del yo para proclamar el juego dialéctico donde el sujeto textual, sin abandonar al yo que se hace cargo de la enunciación, se funda y se construye en las figuraciones del *otro*.

Una de estas figuraciones se presenta cuando Mercado afirma que el sujeto que escribe va ordenando en el papel lo que le dicta la escritura: "Durante el exilio escribí textos eróticos pero no porque buscara escribirlos: ellos se

ponían sobre el papel y se encadenaban con bastante soltura, sin yo convocarlos" (pág. 147)⁶². Vemos, entonces, que Mercado postula la existencia de una escritura que en un mismo gesto traza y borra el poder de la primera persona transgrediendo las leyes del género autobiográfico gobernado por el principio de identidad⁶³. Se trata, en definitiva, de esas "incisiones" que anuncian la presencia de un *otro* configurado, podríamos decir, como *sujeto de la escritura* o sujeto del inconsciente donador de la letra, anónimo, impersonal, neutro, y, en consecuencia, resistente a colocarse en la dimensión de un binarismo temporal establecido por los límites del pasado y el presente⁶⁴.

En otras palabras, el yo escribiente parece ir deconstruyéndose a sí mismo pero, lejos de borrarse o anularse, se extravía en la búsqueda de un autorreconocimiento horadando las zonas oscuras de la memoria para producir

⁶² Sin duda, Mercado hace referencia a *Canon de alcoba* texto que, como *En estado de memoria*, está constituido por pequeños relatos imposibles de clasificar dentro del género del cuento tradicional. (Cfr. Tununa Mercado, *Canon de alcoba*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1988).

⁶³ Resulta interesante observar cómo, desde el mismo texto, Tununa Mercado remite a la deconstrucción del género autobiográfico a partir de la cuestión del autor en relación con su obra. Relación problemática en la medida en que la autora afirma que no domina el texto. Sobre ella, nos parece interesante recordar la postura de Derrida, quien afirma que "Escribir es retirarse. [...] Caer lejos del lenguaje de uno mismo, emanciparlo o desampararlo, dejarlo caminar solo y desprovisto. Dejar la palabra [...] Dejar la palabra es no estar ahí más que para cederle el paso, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada. Respecto a la obra, el escritor es a la vez todo y nada" (Cfr. Jacques Derrida, "Edmond Jabès y la cuestión del libro" en *La escritura y la diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 96, 97).

⁶⁴ A nuestro juicio, es Derrida quien quizá, con mayor claridad habló sobre el *sujeto de la escritura* señalando que "Sólo llegamos a estar escritos escribiendo, por medio de la instancia que ya desde siempre vigila en nosotros la percepción, sea interna o externa"; y, más adelante agrega que "El sujeto de la escritura es un sistema de relaciones entre las capas: [...], de lo psíquico, de la sociedad, del mundo. En el interior de esta escena, la simplicidad puntual del sujeto clásico desaparece (Cfr. Jacques Derrida, "Freud y la escena de la escritura" en *La escritura y la Diferencia* op. cit. pág. 311). Ahora bien, más allá de las diferencias epistemológicas y de las fuertes polémicas que los han distinguido, opinamos que tanto el psicoanálisis lacaniano cuanto la deconstrucción derrideana adoptan una posición similar respecto de esta problemática. Sabemos que Lacan ha llevado a un primer plano de su reflexión estas cuestiones indicando que cabría considerar al sujeto como el *destinatario de la letra*, de la escritura trazada por el Otro inconsciente pues, en rigor, es ella la que lo hace advenir como tal, bajo la condición de estar siempre escindido, castrado, producido en y por el significante por lo cual siempre será un *efecto*. En cierto sentido, vemos que Mercado enuncia el poder de este sujeto de la escritura o sujeto del inconsciente en el que se devalúa la presencia del yo.

un sujeto en crisis, atravesado por un movimiento de oscilación donde el peso del *otro* se va imponiendo al *yo*, entrelazado en un juego de máscaras pronominales,

Son varios los relatos que aluden a este sujeto en crisis donde el *yo* pierde su soberanía en el espacio de la subjetividad. Uno de ellos, más precisamente, el primero, revela un sentimiento de incertidumbre respecto del propio *yo* generado, en primer lugar, por una situación de exilio que no se *remedia* con el retorno al país. En este relato, titulado *La enfermedad*, se narran algunas de las experiencias con terapias psiquiátricas y psicoanalíticas creándose una línea de sentido de la cual podemos inferir una asociación semántica entre los efectos que produce el exilio y los síntomas de locura. "Cindal", el personaje que acaba suicidándose, marca la presencia de *otro real*, un semejante con quien se abre una paradójica posibilidad de identificación pues, si bien es cierto que hablar de él, de *otro*, en alguna medida, implica la posibilidad de hablar de sí misma, en rigor, esa posibilidad se quiebra al poner en escena la máscara del *impersonal*: "La persona [...]; busca, fundamentalmente, estar en un grupo, pertenecer a la grey, pensando tal vez con razón, que esa pertenencia puede alejar de ella la locura o, por lo menos, la incertidumbre" (pág. 21). La memoria (la escritura) va recogiendo ese *estado* de enfermedad, la sensación de una no pertenencia, de una marginalidad en la que convergen el *estado* de exilio y el *estado* de locura. En síntesis, el *estado* marcado por una identidad que, en el deseo de encontrarse, surge perdida en el espacio incierto de un lenguaje que no puede otorgarle un lugar preciso. Exilio y locura, estados de límites extremos que, en definitiva, marcan la abolición del sujeto o su puesta en abismo en la desposesión del *yo* y de las palabras.

La identidad perdida, exiliada de sí misma, que en algunos relatos avanza recorriendo quizás, más directamente, el camino propuesto por ese juego de máscaras pronominales al que hicimos referencia más arriba, va dando lugar, al mismo tiempo, a la construcción de la figura del *doblo* materializada en la pesadez y la certeza de la nominación lingüística como *otra*:

"...y cuando llegué a casa estaba desdoblada, quería decir yo y decía *ella* y rogaba que volvieran a unirme, que me restituyeran al casillero del que provenía y en el que había estado hasta ese momento con tanta despreocupación como inconsciencia; costó muchísimo volverme a mí, o sacarme de mí, una *otra* que entrevía y a la que no podía acceder y todavía *una otra más* que no me soltaba, sin saber yo distinguir entre la otra que había que ahuyentar y la mía que debía retener" (pág. 17) (el subrayado es nuestro)

Evidentemente, la nominación pronominal que puede dar —en la presencia de un *doblo infinito*, redoblándose insistentemente en el signo— un espacio al sujeto en el registro del lenguaje, el simbólico⁶⁵, diría Lacan, parece insuficiente. Pues, más allá de ella, la *otra* se insinúa como una figura fantasmática, significante del significante, actuante y deseante, ajena y propia a ese yo que va desplazándose y, en su movimiento, se repite lingüísticamente como *ella* para, en última instancia, desconocerse y reconocerse como *alteridad*. Figura fantasmática que, en su trayectoria, marca la *falta de ser* y la existencia evanescente del sujeto en las trampas del lenguaje, e interviene en el campo de

⁶⁵ Cuando hablamos de *registro simbólico* nos referimos al registro del lenguaje tal como es pensado por Lacan y por Kristeva, inspirada en la teoría de aquel.

tensiones de la subjetividad participando como dominante y dominada y, por ello mismo, imposible de delimitar⁶⁶.

En otros momentos textuales, Tununa Mercado vuelve a presentar a la *otra* pero formalizándola de manera distinta. Podemos observar que en *La especie furtiva* esa *otra* adquiere la consistencia de una "imagen", de un "signo transeúnte" que es ubicado *fuera* del lenguaje articulado de las palabras. Aquí, la memoria salta a una escena de amor infantil donde el recuerdo de un "contacto" corporal, de una reunión de manos con *otro* niño, promueve una sensación de "fusión" originando la emergencia de la "especie furtiva" sensible a la visión como un "resplandor extraño que lastimaba, curiosamente, con más dolor, a medida que se apagaba" (pág. 96). Ni *otra* real, ni *otra* lingüística, esta especie es la *otra fantasmática*; fantasma de fusión que se ve en circunstancias especiales de la vida narrada –en el del regreso a la Argentina, en la cercanía de la muerte de alguien– alcanzando también la categoría de un *doble* cuya función no parece estar dirigida a repetir una identidad sino a marcar una diferencia. Aunque, en principio, esta figura es recreada textualmente como una *imagen* perceptible a los ojos, Tununa Mercado la completa otorgándole una característica particular. Es también una voz, *otra voz* que resuena :

"La especie furtiva con desdoblamiento tiene una construcción discernible: una voz interior, levemente separada de la mía propia, formando una suerte de sonido aura a su alrededor, me dice, en una circunstancia

⁶⁶ Aludimos a la noción de fantasma de Lacan que, como Freud, vio en ella la configuración de *otra escena* en la que el sujeto se relaciona con el inconsciente y con el deseo; o, más precisamente, con el deseo del Otro. En rigor, Lacan advierte que "se sabe que el deseo más exactamente se sostiene gracias a un fantasma, uno de cuyos pies por lo menos está en el Otro, y precisamente, el que cuenta, incluso y sobre todo si le ocurre que cojea (Cfr. Jacques Lacan, "Kant y Sade", *Escritos 2*, op. cit. pág. 760) En definitiva, es el fantasma lo que da cuerpo al yo (je) sometido a la represión originaria que lo limita a una existencia evanescente en el acto de enunciación.

inesperada, una verdad. A veces la dice mediante el recurso de la duda (...) Otras, de una manera directa y punzante..." (pág. 103).

Podemos ver que la construcción de la subjetividad presentada en este texto afirma y trasciende la relación dual yo/otro. En realidad, parece postular una estructura triádica descentrada donde cada uno de sus términos –el yo (simbólico), el *otro* (real y necesario) y la *especie furtiva* (imaginaria)–, lejos de afirmar el principio de identidad, se fusionan para dar lugar al sujeto de la *diferencia* que lo afirma como ficción.

Por último, nos interesa apuntar que, con *En estado de memoria* hemos podido ingresar en esa zona de la escritura que revela el instante paradójico donde el género autobiográfico, se afirma y se disuelve, desde la puesta en cuestión del sujeto moderno y del lenguaje que pueda representarlo.

5. Anotaciones inconclusas

No cabe duda de que los textos de Molloy, Sánchez, Roffé y Mecado leídos a la luz de los paratextos seleccionados nos permitirían plantear su clasificación en el marco de lo que habitualmente entendemos como *novela autobiográfica*. Aceptar sin condicionamientos tal clasificación implica mantenernos en la dimensión de un pensamiento lógico–metafísico (que, como hemos visto, ha sido deconstruido, desestabilizado por los mismos textos).

En tal sentido, si bien, en sí misma, dicha taxonomía parecería contener la estructura de un oxímoron por la cual se daría la imposible afirmación simultánea de ambos términos (novela/autobiografía), en rigor, sabemos que convencionalmente se alude a otra clase de relación: la relación de subordinación de los alcances de la escritura autobiográfica (que se pretende *verdadera*), al orden de la ficcionalidad. En otras palabras, desde esta perspectiva la autobiografía pasaría a constituirse en el complemento de la ficción conservándose, de este modo, los límites de una lógica binaria, opositiva y jerarquizante que, ineludiblemente, orienta hacia una línea de lectura en la que adquiere relevancia el concepto tradicional de Literatura.

En efecto, aunque es cierto que tal lectura es, no sólo posible, sino casi *natural* –habida cuenta del condicionamiento histórico, cultural y lingüístico al que estamos sujetos– no lo es menos el hecho de ver que la interrelación que hemos mostrado entre los textos y paratextos de nuestras autoras, de algún modo, nos obligan a ubicarnos en una posición donde resulta complejo seguir pensando los conceptos tradicionales de Literatura y de género autobiográfico sin visualizar, si no, su aniquilamiento, sí su estado de *precariedad*. Y, con ello,

no queremos otorgarles a estos conceptos un sentido degradante, sino acentuar su situación de provisoriedad. Así, por sobre el concepto de Literatura, creemos que *En breve cárcel*, *La ingratitud*, *La rompiente* y *En estado de memoria*, imponen hablar de escrituras que, aún manteniéndose dentro de los límites del signo, del lenguaje representacional y de la literatura, al mismo tiempo, los impugna.

Es obvio que intentar conceptualizar o dar una definición absoluta de la *escritura* sería no sólo contradictorio, sino también, imposible pues, como dice Roland Barthes, de ella sólo hay una tratado: la escritura misma⁶⁷. En todo caso, podríamos decir que se trata de una producción significativa que, referida a los textos de nuestras autoras, consiste en poner en *crisis* la lógica de una serie de antinomias. Dicho de otro modo, tal producción significativa, en su insistencia e insaturabilidad, ostenta el poder de presentar el juego de la afirmación simultánea de lo real y de lo ficticio, de la verdad y de la mentira, del pasado, del presente y del futuro, de la vida y de la muerte. Lo cierto es que la desestabilización de todas estas antinomias se va generando, fundamentalmente, a partir de la conmoción de otra: la del autor y del personaje que, como hemos podido observar, nos conduce a la construcción de un sujeto en crisis que, en la experiencia de escritura convoca, pero también, excede y diluye la cuestión autobiográfica.

¿Quiénes escriben? ¿quienes hablan? ¿las autoras? ¿sus personajes? ¿unas y otras, unidas por el lazo de la identidad que la escritura en un doble movimiento teje e interpela para, en última instancia, disolverlo? Éstos son los interrogantes que atraviesan con porfía nuestra lectura de los textos de Molloy,

⁶⁷ Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo veintiuno editores, pág. 14.

Sánchez, Roffé y Mercado; y, sin embargo, imposibles de responder porque al poner en escena la escritura de la escritura (ese espejo tautológico) y el acto de escribir, trascienden la indubitable y tranquilizadora categoría moderna de sujeto que nos podría ofrecer una certeza sobre quién escribe. En realidad, la única evidencia que es posible reconocer es que, en los textos de nuestras autoras se va articulando la posibilidad de un sujeto construido más acá y más allá de las relaciones dialécticas entre el *yo* y el *otro*. El vínculo que se establece entre las protagonistas de estas narraciones con otros personajes y consigo mismas, aparece determinado por relaciones de identificación entre uno y otro; pero, asimismo, vemos surgir relaciones de coincidencia y, más aún, de fusión, alrededor de un movimiento que desplaza el histórico poderío del *yo* hacia el poderío del *Otro* que, en algunos momentos textuales, aparece como un *otro yo* mismo interiorizado. No obstante, al relatar la singular experiencia de la escritura, Molloy, Sánchez, Roffé y Mercado dan lugar a la emergencia de *Otro* diferente, alejado de identificaciones o fusiones, libre de las determinaciones del sentido racional solidificado por el discurso.

Resulta interesante observar que ese *Otro* que emerge en los textos de nuestras autoras, en esa experiencia de escritura que se relata, adquiere el carácter de una Voz anónima, enigmática; una voz que no llega a articular palabras y, en tal sentido, no puede confundirse con el pensamiento *propio*, con la conciencia. La teorización contemporánea ha reflexionado sobre esta Voz que parece abrir una grieta en el sujeto separándolo de su *yo*, abismándolo al fondo del autodesconocimiento. Sin ir más lejos, podemos pensar en la formulación teórica ofrecida por Maurice Blanchot cuando plantea la experiencia de la escritura fuera del marco de cualquier relación objetiva o subjetiva que

implicaría una posibilidad de identificación y de fusión, respectivamente. En rigor, Blanchot advierte sobre una relación de tercer género, *neutra*, en la que el Otro ya no es reconocible en el juego dialéctico que se puede establecer entre sujeto/objeto o sujeto/sujeto, sino en la figurabilidad de una Voz extraña, misteriosa, que habla desde el silencio, fuera del orden lógico del lenguaje (como también Heidegger querría) e instalada en la dimensión del Afuera, de “Lo inidentificable, lo sin ‘Yo’, lo sin nombre, la presencia de lo inaccesible”⁶⁸.

Por su parte, el psicoanálisis –sin pretender homologar esta perspectiva de análisis con la teorización de Blanchot– ha dado un nombre preciso a la dimensión del Otro: *el inconsciente*. Sabemos que para Lacan, ese Gran Otro es “testimonio de un saber [que, no obstante], en gran parte escapa al ser que habla”. En tal sentido, es evidente que cuando afirma que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, sin duda, no se refiere al lenguaje de la comunicación. En realidad, en uno de sus seminarios Lacan explica que el inconsciente, el Otro, “está hecho de la lengua” cuyos afectos y efectos nos llegan pero “van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar”⁶⁹. En definitiva, la lengua es lo que no puede confundirse con el lenguaje, lo que llega del Otro, y lo que nosotros nos atreveríamos a traducir (interpretar) con el nombre de Voz.

Experiencia de la escritura que, entonces, se sustenta en la irrupción del Otro hecho Voz, y en la que se desvanece el yo perdiéndose, de este modo, el fundamento del concepto moderno de sujeto y, consecuentemente, el de autobiografía. Para decirlo con otras palabras, experiencia de escritura que se

⁶⁸ Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, op. cit. pág. 127.

⁶⁹ Lacan, Jacques, *Seminario Aún*, pág. 167.

inicia con el deseo impersonal que, en su fluir, al mismo tiempo busca, solicita y niega al yo, al nombre propio, para encontrar, en su trayectoria al Otro irrepresentable, indecible, extranjero, cuyo lugar se sitúa *fuera* de toda racionalidad y de toda identidad.

Dicho esto, cabe preguntarnos si, en este contexto es posible seguir hablando de sujeto y de *autobiografía*, cuando tales conceptos tradicionalmente afirman el dominio absoluto del yo. Los textos de nuestras autoras los transgreden a tal punto que nos han llevado a reconocer esa crisis del sujeto mencionada en varios pasajes de este trabajo, y a pensar que la autobiografía ya no podría ser entendida desde las escrituras del yo sino, paradójicamente, desde la escritura de ese Otro que emerge fuera del horizonte de toda dialéctica (sin anularla) y que nos conduciría a postular una suerte de *heterografía*. Quizás, no sería demasiado aventurado pensar estos conceptos (el de sujeto y el de autobiografía) desde lo que Derrida llamó *estrategia paleonímica*; es decir, conservarlos como viejos nombres que serían susceptibles de revestir nuevos conceptos⁷⁰. Un *sujeto* que, de contener al yo, se trataría de un yo diseminado, plural —como lo solicitaba Nietzsche—; un yo que hable de su multiplicidad y heterogeneidad, en definitiva, despersonalizado. Un sujeto que, al mismo tiempo, asuma, reconozca y exprese en él la presencia insondable del Otro (esa *tercera persona* de Blanchot o el *inconsciente* del psicoanálisis) que se impone y desposee a nuestras autoras (¿a sus personajes?) del poder de decir Yo. De igual modo, en correlación con este sujeto, una *autobiografía* que lo contenga y, consecuentemente, se constituya en la escritura de esa Voz silenciosa que se

⁷⁰ Derrida, Jaques, *Posiciones*, op. cit. págs. 92-93.

desliza en los trazos de la letra derrumbando al yo para volver a construirlo, no obstante, diferente.

Perturbador, no cabe duda. Liberador, también. Experimentar la posibilidad de escribir(se) desde el más absoluto autodesconocimiento, desde la más angustiante despersonalización. *Una mujer, una escritora*. La fuerza del *indefinido* parece abrir un nuevo horizonte⁷¹

⁷¹ En nuestras consideraciones finales retomaremos estas cuestiones para vincularlas con lo que de ellas se ha dicho desde la teorización feminista. Particularmente, con los trabajos de Cixous e Irigaray, quienes han formulado los conceptos "hablar mujer" y de "escritura femenina" desarrollados más allá de las determinaciones codificadas del lenguaje, y a los cuales han visto como actos subversivos ejercidos contra el orden patriarcal.

Segunda parte

Escribir(se) el cuerpo

Breves aclaraciones

En esta segunda parte de nuestro trabajo nos proponemos abordar, en los textos de Molloy, Sánchez, Roffé y Mercado, otra de las problemáticas que hemos anunciado en nuestra introducción: *el cuerpo*. En rigor, nos acercaremos nuevamente a la crisis de la subjetividad que hemos intentado mostrar en la primera parte pero, esta vez, desde la puesta en escritura del *cuerpo propio* que, en estos textos es, al mismo tiempo, una puesta en abismo. Para ello, consideramos que antes de ingresar directamente en la textualización del cuerpo es necesario, por una parte, esbozar someramente el lugar que ha ocupado en diferentes momentos de la historia del pensamiento occidental. Por otra, avanzar en lo que respecta a lo que los estudios feministas han elaborado sobre el tema del cuerpo, tratando de reconocer la incidencia ejercida en ellos por el citado pensamiento.

Una aproximación al pensamiento sobre el cuerpo

Si hiciéramos un breve recorrido por lo que del cuerpo se ha dicho en el ámbito filosófico, podríamos observar que, en términos generales, entidades como el alma, el espíritu, la razón, la conciencia o la idea han funcionado como realidades superiores respecto de él imponiéndole sus reglas. En tal sentido, cuando en otro momento de este trabajo mencionamos las características que configuraron al sujeto moderno, cartesiano, hicimos una alusión al privilegio

otorgado a la *res cogitans* por sobre la *res extensa*. Es decir, acentuamos el carácter definitorio que la razón ilustrada dio al pensamiento, rechazando, negando (o, al menos, ocultando) al *cuerpo* como parámetro desde el cual la subjetividad sería susceptible de ser pensada. Son pocos los autores que se han ocupado de la corporalidad y de su relevante importancia en la configuración del sujeto.

Entre los filósofos que podrían mencionarse, como muy bien advierte Marta López Gil, surgen los nombres de Sartre con su distinción entre conciencia y cuerpo, de Husserl y su postulación de un cuerpo viviente y un cuerpo físico o de Heidegger quien, de acuerdo con esta autora, se acerca al *ser corporalmente* con su noción de Dasein como ser-en-el-mundo¹. No obstante, como advierte López Gil, el nombre de Merleau-Ponty es insoslayable. Sabemos que este filósofo, en el marco de la fenomenología, advirtió que no sólo poseemos un cuerpo que se reduce a lo físico y del cual se ocuparía la medicina, sino que *somos* un cuerpo, lo sentimos, por lo cual se constituye en una fuente de intencionalidades que nos proyecta a las cosas, da sentido al mundo y a nuestra existencia. En una de sus obras más importantes, el autor dice: "El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo, es, por el contrario, el único modo que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne"². Se podría decir que con esta afirmación, se perfila en la filosofía de Merleau no sólo una ruptura

¹ Para un acercamiento más directo a la reflexión de esta autora sobre el papel que juega el cuerpo en el pensamiento de los filósofos mencionados, véase "El cuerpo, relecturas de ayer y de hoy" en López Gil, Marta, *El cuerpo, el sujeto, la condición de la mujer*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, pág. 161.

² Merleau-Ponty, Maurice *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 178.

respecto de algunos de los dualismos tradicionales que han regido al pensamiento filosófico, tales como Cultura/Naturaleza o sujeto/objeto, en los que el cuerpo ha sido ubicado jerárquicamente en el segundo de estos términos. Ahora bien, no es nuestra intención ahondar en el pensamiento de Merleau –pues, en primer lugar, no poseemos las armas necesarias para ello y, por otra parte, excedería nuestro propósito. Si nos interesa observar que este filósofo pensó al cuerpo no como objeto sino como sujeto de la percepción pues, según sus afirmaciones, percibimos a través de la carne, de los órganos sensoriales; en otras palabras, el cuerpo ve y siente, sin dejar de ser visible y sensible. Desde esta perspectiva, la conciencia merleupontyana es una conciencia encarnada; es decir, está investida y apoyada por la corporalidad. Cabe señalar, además, que en lo que respecta a la sexualidad no la distingue del cuerpo; éste no es un mero conductor de aquella. No obstante, advierte que no se debe –como lo hizo el psicoanálisis– reducir la existencia a la sexualidad. Coimplicados, cuerpo y sexualidad van a esbozar formas de existencia mundana. Sin duda, con esta concepción, Merleau–Ponty abrió la posibilidad de pensar al cuerpo como una entidad que expresa, habla (concepción del cuerpo como lenguaje) de una *existencia simbólica*. Para decirlo con sus propias palabras, “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna”³.

En las últimas décadas del siglo veinte, desde diferentes perspectivas, el pensamiento occidental ha acentuado su preocupación por el estatuto simbólico del cuerpo, convirtiéndose éste en un tema recurrente. Un apartado especial

³ Citado por Marta López Gil en *El cuerpo, el sujeto, la condición de la mujer*, op. cit. pág. 154.

merece Michel Foucault quien, en muchos de sus ensayos, se ha ocupado del cuerpo señalando que no es únicamente un organismo biológico sino que, además, es un lugar en el que se graban las huellas de la cultura y de la historia y, en consecuencia, llega a ser una referencia que, más allá de distinguir anatómicamente a las personas, habla de su condición social⁴. Más aún, podríamos decir que la singularidad introducida por este autor se encuentra en haber analizado al cuerpo en el marco de relaciones de poder a las que, precisamente, no es ajeno, sino por el contrario, por las que está atravesado, configurado y sometido. En efecto, en uno de sus estudios más importantes, *Vigilar y castigar*, publicado por primera vez en 1975 y punto cardinal en el desarrollo de su elaboración teórica, Foucault se ocupa del tema de la criminalidad, y dice que “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; [agregando que] las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él más signos”⁵. No cabe duda que, con esta afirmación, Foucault toma distancia de los “cuerpos liberados” postulados por la revolución sexual de los años 60. Posteriormente, siguiendo en la línea de análisis emprendida, publica su *Historia de la sexualidad* en la que continúa su estudio del cuerpo; en este caso, a partir del dispositivo discursivo, precisamente, de la sexualidad. Resulta interesante observar que, como Merleau-Ponty, Foucault no hace una distinción entre cuerpo y sexualidad y aborda esta cuestión ya no solamente desde el punto de vista del *poder*, sino también, del *saber*, abordaje que le

⁴ Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia” trad. De Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, en *El discurso del poder*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983, pág.140.

⁵ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1996, págs 32–33.

permitirá hablar de “cuerpos disciplinados”, “cuerpos controlados” y “cuerpos productivos”.

Dicho esto, es evidente que –más allá de las diferencias epistemológicas que los distinguen– las filosofías de Merleau–Ponty y Foucault han sido relevantes a la hora de pensar el cuerpo desde una perspectiva cultural e histórica⁶. No obstante, en tal sentido, ambos filósofos dejaron de lado la instancia del cuerpo que ya había abordado el psicoanálisis freudiano a principios del siglo veinte cuando lo vinculó con el inconsciente; más precisamente, con la dimensión de las pulsiones, con el fluir anárquico del deseo y sus fantasmas⁷. Aunque tampoco es éste el lugar para ahondar en lo teorizado por el psicoanálisis en lo que respecta al tema en cuestión, es necesario apuntar algunas de sus consideraciones.

Cuando Freud dice que el sexo (cuerpo) anatómico es lo que está definido en el momento del nacimiento, acompañado de una bisexualidad psíquica en ambos sexos, para advertir inmediatamente después que, por efecto de la estructura edípica familiar se elabora un proceso de identificaciones que conducen a producir identidades sexuales diferentes (masculina o femenina), es indudable que se mantiene en el terreno de la división dicotómica

⁶ Recordemos que para Merleau–Ponty el cuerpo es temporal y espacial, está sujeto a cambios y surge de la relación con las cosas y con los demás; en síntesis, el filósofo dice “yo soy–en–el–espacio y en–el–tiempo, mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca” (Merleau–Ponty, Maurice, en *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975, pág. 164).

⁷ En el ensayo citado, Marta López Gil critica a Merleau el haber ignorado que existe un inconsciente irreductible a toda visibilidad. Dicho en tales términos, coincidimos con esta crítica y la extenderíamos también a Foucault. No obstante, no podemos dejar de mencionar que, aunque no habla de inconsciente, en su *Fenomenología de la percepción* Merleau–Ponty reconoce que en una parte de la existencia hay *algo* que no se puede fijar, que se escapa al pensamiento y, por consiguiente, no se puede expresar en palabras. También Foucault en *El pensamiento del afuera* nos acerca a un *pensar impensado*, irreductible al lenguaje. En tal sentido, si dejamos de lado su inscripción estrictamente psicoanalítica, se podría decir que estos filósofos han planteado la existencia de un inconsciente (¿diferente?) que, aún hoy, creemos, sigue siendo un misterioso (y seductor) continente por recorrer, (¿por construir?).

Naturaleza/Cultura. Ahora bien, es interesante observar que al presentar su teoría de las pulsiones, entendidas como un espacio liminar que está entre lo mental y lo físico, entre lo animal y lo humano, tal como lo advierte en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Freud parece romper con tales dicotomías, fundamentalmente, con el dualismo mente-cuerpo. En otras palabras, a pesar de las ambigüedades o contradicciones que algunos de sus críticos han apuntado –no sin justificaciones–, entre los innumerables méritos de Freud está el haber descubierto un inconsciente que no solamente permite hablar de un sujeto escindido (para decirlo en términos lacanianos) sino que, además, revela en razón del inconsciente que las fronteras entre cuerpo y mente muchas veces son borrosas⁸.

Por último, no podemos dejar de mencionar la importancia del pensamiento freudiano en lo que respecta a la cuestión de la mujer. Es cierto que la asociación que Freud estableció entre la mujer y la naturaleza, así como también, su teoría de la castración –que referida a aquella consistía, en última instancia, en ubicarla en una posición de inferioridad respecto del hombre– han sido elaboraciones fuertemente criticadas por ciertas corrientes feministas. No obstante, es innegable que sus estudios sobre la sexualidad, particularmente, la de la mujer, abrió un amplio campo de análisis no solamente entre sus seguidores, sino también, en la teorización del feminismo. En otras palabras, al afirmar, en su época, que era poco lo que se sabía sobre la sexualidad de la mujer –por lo cual se podría hablar de ella como un *continente negro*– pero, también, al abrir el famoso interrogante *¿Qué quiere una mujer?*, sin duda, Freud puso en discurso, le dio existencia a un problema soslayado hasta el

⁸ Recordemos su famoso análisis sobre el cuerpo de la *histérica*.

momento. Paralelamente, señaló una vía de estudio de la que se hicieron eco diferentes disciplinas más allá de las posibles adhesiones que pudo haber generado su teoría.

El cuerpo: algunas consideraciones feministas

En los últimos años, el tema del cuerpo vinculado al problema de la identidad sexual y social ha sido una cuestión de capital importancia en el ámbito de los estudios feministas. Surgieron, entonces, diversas líneas de análisis dirigidas, por un lado, a investigar los fundamentos, las bases epistemológicas que condujeron al discurso dominante, androcéntrico y falologocéntrico (en términos derrideanos) a ubicar jerárquicamente a la mujer en un lugar de inferioridad respecto del hombre; por otro, a buscar las soluciones que reviertan esta situación⁹.

Una de estas líneas se preocupó, específicamente, del cuerpo a partir de la problematización de las categorías de sexo y de género, introduciendo en el debate –una vez más– la lucha dicotómica entre Naturaleza y Cultura. Las diversas posiciones adoptadas frente a este problema llevaron a diferentes conclusiones y a encarnadas polémicas que aún hoy parecen no alcanzar una postura única. Hay quienes sostienen que el género (ya sea masculino o femenino) es un constructo cultural establecido desde la división anatómica de los sexos; desde esta perspectiva, la identidad sexual sería, en definitiva, la que

⁹ En este apartado del trabajo no nos ocuparemos de las posibles soluciones pues nos interesa, fundamentalmente, abrir el panorama de los planteos teóricos que sentaron las bases para el abordaje del tema.

determina los roles socio-culturales que van a definir la identidad genérica. Por ejemplo, sabemos que la antropóloga Gayle Rubin ha afirmado que el soporte de la identidad de género –históricamente, y en el ámbito de las sociedades occidentales–, se encuentra en la identidad de sexo biológico. De este modo, puede permanecer intacta la topología sexual basada en la polaridad femenino/masculino dentro de lo que la autora denomina el *sistema sexo/género*; es decir, un "conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas"¹⁰. Desde esta perspectiva, los cuerpos aparecen organizados simbólicamente, culturalmente, dentro de lo masculino o de lo femenino, por lo cual la sexualidad humana se ve ajustada al marco de un orden establecido: el de la heterosexualidad (impuesta y regulada por la moral judeo-cristiana). Orden que, hasta no hace muchos años, parecía tener el estatuto de insoslayable¹¹. Según esta postura, parecería confirmarse la conocida teoría freudiana que sostiene que la anatomía marcaría un destino.

Posiciones contrarias a ésta –aunque dentro de la misma línea de análisis–, las encontramos en quienes afirman que no solamente el género es un constructo, sino que el sexo también lo es. Silvia Tuber, por ejemplo, dice que *la mujer* es una construcción teórica organizada a partir de formaciones discursivas institucionales e históricas que producen efectos imaginarios dentro del orden social. Específicamente, la autora afirma que:

¹⁰ Gayle Rubin, *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*. Nueva Antropología. Vol VIII, Núm. 30, México, Noviembre 1986, pág. 30.

¹¹ Silvia Tuber, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Ediciones El arquero, Madrid, 1988, pág. 227.

"No podemos sostener que los conceptos de mujer y feminidad se refieren a entidades (ya sea naturales o sociales) que tengan alguna existencia real, sino a construcciones teóricas. Se trata de significantes y no de meros ecos de una sexuación biológica o de categorías sociológicas. El concepto de mujer no puede separarse de los símbolos estructurantes de la feminidad. Las nociones teóricas y las representaciones de la mujer están constituidas por elementos simbólicos, culturales"¹².

Aunque en términos generales podríamos suscribir la afirmación de Tuber, sin embargo, consideramos que a la luz de prácticas como el travestismo o el transformismo, el concepto de feminidad sí podría separarse del concepto de mujer, así como también, el de masculinidad del concepto de hombre.

En esta dirección de pensamiento parece encaminarse Judith Butler quien por su parte, en principio, también enfoca el análisis del sexo y del género desde la misma posición que Tuber. No obstante, se diferencia de ésta y avanza en la problematización de estas cuestiones al plantear explícitamente que se debe deconstruir la categoría de género, fundamentando esta operación a partir de la asunción y el reconocimiento de la existencia de diferentes prácticas sexuales (heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad) que "funcionan como sitios para la intervención, revelación y desplazamiento" del "marco reificado de la relación binaria disyuntiva y asimétrica de masculino/femenino"¹³. En síntesis, para Butler, tanto el género como el sexo son efectos, construcciones de ficciones discursivas reguladas por las relaciones de poder que infunden las ciencias biológicas.

¹² *Ibíd*, pág. 194.

¹³ Butler, Judith, "Sujetos de sexo/género/deseo" en *Feminismos literarios*, Compilación de textos y bibliografía a cargo de Neus Carbonell y Meri Torras, Madrid, Editorial Arco/libros, 1999, págs. 74 y ss.

Vemos, entonces, que Tuber y Butler apuntan a la construcción simbólica del cuerpo y del género. Es decir, los consideran productos de las formaciones discursivas, institucionales e históricas imbricadas en relaciones de poder y de saber; por lo cual —más allá de las críticas de las que ha sido objeto (sobre todo por Butler)—, la deuda que mantienen tanto ellas como otras feministas con el pensamiento foucaultiano es innegable.

Otra línea de investigación ha sido la introducida por los estudios del feminismo francés. En la introducción general a este trabajo habíamos señalado que este feminismo estaba fuertemente atravesado por el psicoanálisis y la deconstrucción. En consecuencia, sus teorizaciones sobre el cuerpo y su vínculo con el conflicto de la identidad van a recorrer un camino diferente al que hemos visto hasta el momento, aunque sin excluir el problema de lo cultural.

Así, observamos que una de las figuras relevantes de esta corriente, Luce Irigaray en uno de sus textos más importantes, *Speculum, de la otra mujer*¹⁴, denuncia al discurso androcéntrico que ubica a la mujer en la posición de imagen especular en la cual lo masculino refleja su imagen negativa. Dicho de otro modo, rechaza las categorías de sujeto y de lo Otro (pensado éste desde la perspectiva de Beauvoir) por considerarlas masculinas, falocéntricas, dirigidas a excluir y a silenciar a las mujeres, a lo femenino. En concreto, Irigaray, apelando a la distinción lacaniana de lo imaginario, lo simbólico y lo real, ubica la verdadera feminidad, es decir, los deseos estrictamente femeninos en un espacio pre-lingüístico, pre-simbólico, fuera de las delimitaciones del discurso falocéntrico dominante y, consecuentemente, en un discurso más cercano al cuerpo. Al mismo tiempo, diferencia al cuerpo de las mujeres del de

¹⁴ Irigaray, Luce, *Speculum, de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978.

los hombres al señalar que ellas son el sexo que no es "uno" porque, en definitiva, es un sexo que se distancia, que queda fuera de los límites que para él se han delineado desde los discursos masculinos. Y, en tal sentido, es un sexo que no puede pensarse. El cuerpo de la mujer, para esta teórica, es el sexo que habla de la ausencia (de la falta, de lo *real*) y de lo múltiple¹⁵.

Finalmente, nos interesa hacer referencia a Julia Kristeva, no sin antes hacer unas breves aclaraciones. En consonancia con su insistente preocupación y elaboración teóricas sobre la mujer y lo femenino y, más allá de polémicas, debates y acusaciones, se ha considerado a Julia Kristeva como una de las representantes del feminismo francés. Sin embargo, ella misma en numerosos reportajes se ha encargado, si no de rechazar categóricamente dicha representación, sí de puntualizar que en muchos de sus trabajos se ha ocupado de la cuestión de la mujer dentro de una línea de estudio, quizás, más amplia, pues toma como eje problemático el tema de la *marginalidad*. Dicho esto, su inserción en el orden del feminismo francés estaría justificada, en este trabajo, más por la afinidad teórica y por su preocupación sobre la mujer —que conducen, evidentemente, a asociarlos—, que por una posición militante.

Siguiendo categorías del psicoanálisis lacaniano, vemos que Julia Kristeva reconoce un orden pre-verbal al que va a denominar *semiótico*, constituido por las pulsiones, por la afectividad y por el deseo, al que va a vincular con lo femenino. No obstante, se diferencia de Irigaray al decir que este orden no está separado de lo *simbólico* sino, por el contrario, actúa, insiste en él aunque no se representa. Posteriormente, Kristeva va a asociar lo semiótico, más que con lo femenino, con la experiencia del cuerpo materno que, según la

¹⁵ Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982.

autora, ha sido la experiencia más reprimida por los discursos patriarcales debido a que, desde ella, se podrían deconstruir todos los dualismos que han distinguido y caracterizado al pensamiento racional (Naturaleza/cultura, hombre/mujer, cuerpo/lenguaje, imaginario/simbólico, etc.). En rigor, Kristeva dice: "Llamaremos 'maternal' al principio ambivalente que, por una parte, depende de la especie y, por otra, de la catástrofe de identidad que hace que el Nombre propio caiga en ese innombrable que imaginamos como la feminidad, el no lenguaje o el cuerpo"¹⁶.

Hasta aquí, hemos podido acercarnos a algunas de las posiciones que han tomado como objeto de estudio al cuerpo y al género. Nuestro propósito no ha sido otro que el de aproximarnos a ellas con el fin de introducirnos en la problematización del cuerpo en los textos de Mercado, Sánchez, Roffé y Molloy. Textos que, como veremos, parecen deconstruir la posibilidad de hablar de un *cuerpo de mujer* para, en todo caso, permitir hablar de cuerpos desderritorializados, nómades, que solamente pueden ser escritos en el marco de una *literatura menor*. Sin duda, el cuerpo se ha convertido en un terreno difícil de recorrer que abre y, seguramente, seguirá abriendo interrogantes en el pensamiento contemporáneo.

¹⁶ Kristeva, Julia, "Stabat mater" en *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1993, págs. 209-210.

1. El cuerpo del exilio I: los límites de la desnudez, de la carencia y de la imagen en el espejo

Parte de su cuerpo había huido, la otra parte era sólo el desánimo. Comprendió que se había perdido de sí misma, que únicamente la recorría una irreparable fragilidad. Era otra.

Diamela Eltit

En la primera parte de nuestro trabajo nos acercamos a la experiencia del exilio en *En estado de memoria* de Tununa Mercado. En rigor, nos acercamos a diferentes exilios. Sucintamente, aludimos a los exilios *reales* –políticos y geográficos, con sus respectivos regresos a la Argentina– que la memoria (la escritura) recogió para expresar sentimientos de desarraigo, de desamparo y de despojo. No obstante, advertimos que Mercado nos conducía progresivamente a reconocer y a atravesar la experiencia de *otro exilio*: un fuera–de–lugar que se reveló como el espacio de la inestabilidad del yo y de la incertidumbre del lenguaje; en definitiva, el espacio de la crisis de la subjetividad. Una vez más, el texto nos lleva a hablar de esta crisis pero, ahora, desde la deconstrucción del *cuerpo propio*, un cuerpo de mujer.

Hablamos de deconstrucción pues Tununa Mercado nos aleja de la concepción del cuerpo entendido como el lugar en el que se inscriben las marcas de la cultura, o sea, como ese espacio de *representación* útil para establecer –universalmente y con el propósito de totalizar– la diferencia de *identidades* sociales y psicológicas entre los sexos y, consecuentemente, entre los géneros femenino y masculino. Ahora bien, uno de los instrumentos que –a

lo largo de la historia— ha contribuido en la marcación de pautas representacionales sobre los sujetos en lo concerniente a su condición sexual, estética, social y cultural, es la *vestimenta*. Vinculada específicamente con la mujer, puede decirse que la ideología patriarcal ha destacado el valor simbólico de la *vestimenta* en detrimento de su valor de uso, al convertirla en un asistente directo de la belleza corporal y de la sexualidad. En otras palabras, sabemos que en relación con el cuerpo de mujer, tradicionalmente, se ha otorgado una singular importancia a la cuestión de la *vestimenta* y del *desnudo* en tanto herramientas de seducción que colaboran en su configuración de *objeto* —y no de *sujeto*— respecto de la mirada del hombre; objeto de deseo, de apropiación, de intercambio, de veneración, etc. Por consiguiente, si en principio se podría pensar que la *vestimenta* se constituye en un arma de seducción de la mujer, en el fondo se podría pensar que consiste en ser una exigencia social más a la que se ve sometida.

En distintos momentos textuales Mercado plantea el tema de la *vestimenta*: cuando recuerda sus disfraces infantiles —la “hormiguita viajera”, “la gitana”, la “mariposa”— y las ropas que le regalaban sus amigas o la heredada de los muertos; también, cuando articula frases que recogen un discurso típicamente femenino: “no tengo qué ponerme” (pág. 49), admitiendo que esta frase surgía independientemente de que los armarios estuvieran llenos o vacíos. No obstante, veremos que la experiencia del cuerpo y su relación con la *vestimenta* adquiere un carácter singular al introducirse la cuestión de los *límites*. La *vestimenta* y la *desnudez* (que no se confunde con el *desnudo*)¹⁷

¹⁷ Como dice Marta López Gil, el *desnudo* se distingue de la *desnudez* en que también puede ser una *vestimenta*, tal como sucede, por ejemplo, en las playas nudistas donde aparece convertido en uniforme (Marta López Gil, *El cuerpo, el sujeto, la condición femenina*, op. cit. pág.187).

van a ir más allá de la tradicional lógica opositiva que las comprende, y nos permiten descubrir un cuerpo diferente, exiliado tanto de la tiranía de pautas simbólico-culturales que lo ponen al servicio de lo social cuanto de determinaciones anatómicas.

Vayamos al texto:

"Nadie, en ninguna de las terapias de engaño en las que me vi mezclada, me dio una explicación acerca de mis relaciones ambiguas con la ropa, probablemente el objeto en el que se encarnan los términos de la carencia, el despojo y la desnudez. La desnudez propia de las pesadillas para mí era una circunstancia natural de la vigilia. No es exagerado afirmar que de manera permanente me encuentro en condición de indigencia vestimentaria, 'no tengo qué ponerme' es el enunciado certero que habla de ese estado. Y estar así, haber llegado hasta allí, es algo límite, más allá está el abismo" (págs. 48-49) (el subrayado es nuestro)

En principio, es de destacar que a partir de esta cita textual se puede interpretar que Mercado desafía, transgrede los límites impuestos por una lógica racional por la cual la ropa pasaría a significar simplemente un elemento exterior utilizado para cubrir, proteger y ocultar un interior: el cuerpo desnudo. En efecto, vemos que las palabras de la autora parecen ir más allá de las fronteras de esta significación. Pero no sólo transgrede las fronteras correspondientes a las estructuras binarias exterior/interior o dentro/fuera, sino también, las de lo visible y lo invisible, las de lo material y lo inmaterial. Y tampoco se trata de un proceso que invertiría los términos de tales estructuras sino de la instauración de un

espacio que las desorganiza. Se trata, en concreto, del espacio de *otra lógica*¹⁸, la de lo indecible, la que no se deja atrapar en ninguno de los términos de estas oposiciones; un espacio que los trasciende para hablar de la fusión de los contrarios y, en consecuencia, permite que la "ropa" pierda su estricta significación de objeto para, paradójicamente, "encarnar" (también, paradójicamente) sentimientos de "carencia, de despojo y de desnudez".

La transgresión de límites en la significación se traduce, entonces, en un cuerpo de mujer que toma la forma de una *figura de envolvimiento*¹⁹ con el poder de implicar lo heterogéneo (objetos y sentimientos) y, de este modo, romper su carácter de oposición. Se convierte, así, en un cuerpo extraño, extranjero, e inaprehensible, singularizado por una *desnudez* y una *carencia* que no se ajustan a sus significaciones habituales.

En efecto, en cuanto a la desnudez observamos que Mercado plantea algo diferente; es algo que no podemos asociar a la ausencia de un vestido, pero tampoco, a la presencia de un cuerpo sólido, material, orgánico, visible; es una desnudez revestida de otro sentido; "...ni despierta ni dormida se ha cumplido nunca para mí el sueño de una forma cerrada que me incluya, un vestido, en una palabra, que cubra mi desnudez y que me devuelva una imagen

¹⁸ Se trataría de la lógica —o más precisamente de la topológica— del *himen* elaborada por Derrida para pensar la cuestión del límite, del margen. Con ella, el teórico hace referencia a ese espacio que, trascendiendo el problema interioridad/exterioridad, suprime la heterogeneidad de dos lugares, de dos términos diferentes (pensados desde la lógica binaria). En tal sentido, el autor dice que "Gracias a la confusión y a la continuidad del himen, no a pesar del él, se inscribe una diferencia (pura e impura) sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles" (Cfr. Jacques Derrida, *La diseminación*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975, págs. 317-318).

¹⁹ Entendemos las *figuras de envolvimiento* en el sentido que les da Deleuze, es decir, como instancias de *implicación* —determinadas por las cosas, las personas y los nombres— de las que "se saca algo que tiene otra forma por completo distinta, algo de distinta naturaleza, contenido desmesurado" (Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 120-121).

'completa' en la luna del espejo" (pág. 49). Si leemos esta última cita textual junto con la que antes hemos transcripto, advertimos que, con sus palabras, la autora va trazando la superficie de *otra* desnudez; una más absoluta, inalcanzable, fundamental y, por ello, intolerable para la lógica racional. Una desnudez que cobra su sentido fuera de las condiciones de significación del sentido común y fuera de toda efectuación espacio-temporal. Habla de ese *estado límite* que es el cuerpo del exilio, errante y desencarnado, casi espectral. La desnudez que presenta Mercado es un *límite* indeterminado, indefinido, que recusa la división entre la realidad y el sueño y, de este modo, se convierte en una zona de pasaje, de tránsito donde el cuerpo del yo consciente de la "vigilia" (cuerpo material y simbólico) y el cuerpo del Otro de las "pesadillas" (cuerpo imaginario) encuentran e inscriben su punto de convergencia.

Liberado de la oposición vestido/desnudo, el cuerpo de mujer que presenta Mercado en *En estado de memoria* nos instala también en el problema de la "carencia" que, como la desnudez, va a conducirnos a la cuestión del límite. Frente a esta cuestión, la carencia de la que nos habla la autora parece trascender la significación que nos remitiría a la privación de algo específico; en este caso, al estado de "indigencia vestimentaria". O quizás, más precisamente, podamos interpretar la "indigencia vestimentaria" como una metáfora que opera como la señalización de una superficie determinada por el límite de una *falta* radical y constitutiva, ya no exclusivamente del cuerpo de mujer, sino del cuerpo del exilio.

Dicho esto, no podemos dejar de mencionar que el tema de la carencia, de la falta, vinculado con el cuerpo de la mujer, así como también, con una dimensión de silencio, ha sido central en la teoría psicoanalítica

desde Freud en adelante, y, también, en ciertos estudios feministas dirigidos a cuestionar las elaboraciones de aquella, por su contenido opresivo, discriminador²⁰. Más allá de tales teorizaciones consideramos que la *carencia* en el texto de Mercado, expresa la presencia de una *falta* incapturable e indecible pues, ella escapa al orden del discurso, de la representación y, al hacerlo, no se deja atrapar en los fijos tejidos socio-culturales que definen categorías sexuales o genéricas²¹. Es una *falta*, una "carencia" que *habla silenciosamente* de un cuerpo fuera-de-lugar, el del exilio real y político, el del

²⁰ Al plantear su teoría de la castración Freud asoció la *carencia* a la mujer, en lo que respecta a la ausencia de pene como factor fundamental en el desarrollo de la división de los sexos. Lacan por su parte, avanzó sobre la postulación de Freud al señalar que el orden simbólico, el del lenguaje, es fálico. Puesto que el falo es el significante trascendental que, precisamente, va a significar la diferencia sexual, la mujer, lo femenino, se ubicaría del lado de la carencia, de la *falta*, y solamente cubriría tal déficit accediendo al orden simbólico (masculino). Contra esta teoría reacciona Luce Irigaray al señalar que, de aceptarla, sería asumir que las mujeres pueden hablar o comunicarse únicamente si se apropian de un instrumento masculino: el falo del que carecen. Según esta teórica, se debe subvertir la versión fálica de lo simbólico y buscar nuevas formas de hablar que sirvan para que las mujeres se representen a sí mismas sin la mediación del lenguaje masculino. En términos generales y, más allá de sus diferencias, se podría decir que Cixous y Kristeva coinciden con Irigaray.

²¹ Llegados a este punto es necesario recordar que una de las postulaciones teóricas que le permitieron a Lacan señalar la existencia de la mujer como *no-toda*, se fundamenta en la afirmación de que "hay siempre algo en ella que escapa del discurso"; no obstante, admite no solamente que no todas las mujeres pueden huir del orden del lenguaje, sino que también, hay hombres que se ubican del lado del no-todo y que están allí "tan bien como las mujeres", agregando que, "Son cosas que pasan. Y no por ello deja de irles bien" (se refiere a los místicos). (Jacques Lacan, *Seminario 20. Aun*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1992, págs. 44 y 92). Desde otra perspectiva, cuando Hélène Cixous plantea su concepto de *escritura femenina* va a decir que no es privativa de las mujeres, que hay excepciones pues, la feminidad "se inscribe en el movimiento de un texto que se divide, se fragmenta, se reconstruye" (aludiendo al nombre de Jean Genêt); un texto que, en definitiva, también escapa (al transgredirlo) al orden del discurso. Sin embargo, al mismo tiempo, sostiene que las mujeres son "más cuerpo [que los hombres, incitados a lo social y a la sublimación] por tanto, más escritura" (Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid. Antrophos, 1995, págs. 44 y 58). No es nuestra intención profundizar en lo expuesto por Lacan y Cixous pues ello nos llevaría a señalar lo que consideramos ciertas ambigüedades e incluso arbitrariedades en el pensamiento de estos autores (fundamentalmente en el caso de Cixous). Sí nos interesa advertir que ambos hablan de la existencia de un orden que va más allá de la representación falocéntrica. Uno, lo asocia a la mujer; la otra, a lo femenino. En tal sentido, creemos que, en sus elaboraciones teóricas, Lacan y Cixous *devuelven* lo que es irrepresentable al ámbito del discurso, pues ellos mismos no pueden escaparse de la lógica binaria que divide los sexos. Es probable que el arte, la literatura sea la única posibilidad de evadirse, de liberarse de ella.

desarraigo; pero también, habla de un cuerpo exiliado de sí mismo, desprovisto de su volumen, desposeído de su materialidad. Así, en la presencia de su carencia, de su vacuidad, el cuerpo que la memoria escribe (construye) adquiere el estatuto de un *límite* innombrable, un umbral, una huella irreductible a la representación. En definitiva, es un cuerpo que, paradójicamente, parece diluir toda posibilidad de certidumbre respecto de una identidad corporal.

Ahora bien, por último nos interesa advertir que la referencia al "espejo" mencionada en la última cita que hemos apuntado, vinculada, asimismo, con el tema de la ropa y el cuerpo, se repite en otras instancias textuales. Es sabido que el *espejo*, hoy por hoy, desde la literatura, la filosofía o el psicoanálisis se ha constituido en una metáfora habitual que, además de introducirnos en el conflicto que enfrenta a la realidad con la imagen, nos acerca además, al campo del deseo del sujeto; deseo de reconocimiento y de identificación con otros y consigo mismo. Así, se vislumbra ya en la cita mencionada en la que aparece el conflicto de la subjetividad ante la ausencia de "una imagen 'completa' en la luna del espejo". Siguiendo en la misma línea de conflictividad, observamos que, en otros momentos, el relato de Mercado nos acerca a esta metáfora pero otorgándole características particulares.

Volvamos al texto:

"En esas" circunstancias, los espejos ayudan a desencadenar la crisis. La luz de los probadores sobre los espejos, la propia imagen invertida, el modo en que el cuerpo es cubierto por algo extraño a él y la convicción de que ese elemento ajeno se apodera de *ese cuerpo* y lo hace suyo en ese recinto falsamente iluminado, todo ese acontecer es, como en las novelas de desgracia, un golpe mortal. Lo que se revela en esa secreta sesión no sólo es la carencia, la desnudez, el despojo, sino el detestable

recurso de *cubrir la necesidad con [...], algo que no habrá de cubrirla ni cubrimos.*" (pág. 50) (el subrayado es nuestro)

Evidentemente, estamos lejos de las fronteras del Narciso literario, mítico, que bebiendo agua de una fuente (espejo) descubre una imagen de la que se enamora y, al darse cuenta de que se trataba de su propia imagen, se desencadena la tragedia, y muere. Tampoco parece posible pensar en la teoría del *estadio del espejo* elaborada por Lacan, donde la imagen especular resulta de capital importancia en el planteamiento de la *identificación primordial* —antes del acceso al lenguaje—, pues ésta va a realizarse por el reconocimiento de cuerpo propio, y en tal sentido, permitirá la promoción de la estructuración del yo²².

De hecho, a diferencia de Narciso, Mercado *sabe* que el espejo devuelve una imagen, "la propia imagen invertida". Y es precisamente esta certeza la que se rompe, la que el texto deconstruye imposibilitando la emergencia de esa identificación primordial, imaginaria de la que hablaba Lacan. En otras palabras, el cuerpo surge en el marco de un movimiento de transposición por el que parece, nuevamente, dejar de tener una consistencia material y simbólica pues se distancia del plano de la realidad para irrumpir desde otro registro, el del goce que es el de la separación: la *otra* del espejo alcanza la categoría de una imagen objetivable, pero no propia. Así, vemos que en la escena del espejo aparece un cuerpo marcado por un pronombre que no es el habitual posesivo cuyo poder de significación consiste en reafirmar que se *tiene* una identidad (en

²² Para una mayor comprensión del proceso de identificación, véase Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, Argentina, 1985, pág. 86.

este caso corporal) sino, por el contrario, un cuerpo marcado por un demostrativo con la potencia de señalar una *alteridad* que, no obstante, es indefinible. En cierto modo, el demostrativo parecería cumplir la función expresar al desolador y enigmático *indefinido* que puede dibujar un cuerpo sin sujeto: "ese" cuerpo/imagen como *otro* cuerpo, tan extraño y ajeno como el vestido que lo cubre.

En concreto, vemos que lejos de hablar de un proceso de identificación, la imagen en el espejo anula dicha esa posibilidad. Más aún, marca su fracaso generando, al mismo tiempo, un sentimiento de autodesconocimiento, de desposesión, de extrañeza respecto del yo que pueda adueñarse de él. Entonces, si la desnudez había revelado un cuerpo exiliado de sí mismo descorporizándolo, y la carencia la dimensión de su vacuidad en la presencia de la *falta*, ahora, la imagen del espejo objetivada –otro identificable pero no identificatorio–, expresa una mera apariencia que habla de la desposesión más absoluta, también, en la presencia de la *falta* (que Lacan ubica en *lo real*).

Desnudez, carencia e imagen en el espejo, pasan a constituirse en los recursos que Tununa Mercado articula para trazar el destino inexorable del cuerpo del exilio. Destino de ser un escenario vacío, un cuerpo sin espesor en el que, sin embargo, existe "*algo*" que ningún vestido jamás podrá cubrir. Algo que en cierto modo, surge como *efecto* de sentido que puede registrarse en el orden simbólico –el del lenguaje–, para marcar, la presencia de un hueco, una grieta, un dolor inexpressable atravesando el escenario del cuerpo del exilio; *algo* que, en definitiva, se resiste a la representación: una *falta*, un vacío que el tránsito del deseo no podrá colmar jamás.

2. El cuerpo invisible: una mirada más allá del espejo

El lenguaje dibuja un cuerpo invisible y ausente.

Maurice Blanchot

En *La ingratitud* de Matilde Sánchez el tema del *cuerpo propio* y la cuestión de la vestimenta –como en el texto de Tununa Mercado– se presenta en el marco del conflicto de la subjetividad que habíamos abordado en la primera parte de este trabajo. El viaje que la protagonista emprendió por Alemania, el viaje como modo de encontrar al padre muerto pero, fundamentalmente, ese viaje realizado en y por la geografía de la escritura de cartas que nunca llegaron a su destino, abrieron la puerta del espacio que nos permitió ingresar en dicho conflicto. Por la textualización del cuerpo, ahora, accedemos nuevamente a la crisis del sujeto. Y en el recorrido de lectura que trazaremos se observaran una serie de semejanzas, pero también, de algunas diferencias respecto del texto de Mercado.

Un punto que resulta insoslayable en el desarrollo de la configuración del cuerpo que nos presenta el texto de Matilde Sánchez, una vez más, nos sitúa ante el problema que opone los conceptos de realidad y de imagen desde el ámbito de la metáfora del espejo. En cierto modo, se podría decir que en *La ingratitud*, las “fotos” –que la protagonista va a tomar de sí misma–, son las que parecen jugar este papel; es decir, se convierten en la superficie de un singular espejo desde el cual veremos desatarse el mismo sentimiento de crisis, de autodesconocimiento que había girado entorno a la pérdida de certidumbres

respecto del yo y del *lenguaje* en el texto de Mercado. En efecto, como hemos podido ver en *En estado de memoria*, también aquí observamos que la metáfora del espejo nos va a ofrecer, paradójicamente, el momento donde fracasa toda posibilidad de identificación con el cuerpo propio. Nos va ofrecer, en definitiva, la dimensión de un *más allá del espejo* marcado por la deconstrucción de un juego dialéctico entre el *ver* y el *verse* a partir de la cual se rompe la posibilidad de reflejo, de mimesis o de representación de la *imagen propia*. Iniciar y recorrer el camino del *verse* a través de la imagen del espejo implica, al mismo tiempo, ir más allá de él para iniciar y recorrer la vía de acceso hacia la pérdida del otro/imagen, y para revelar el encuentro con la imagen de la *invisibilidad*:

Vayamos al texto:

"Espero que el cartón con las cuatro fotografías atravesase el mecanismo completo del aparato y sea escupido por la puerta lateral. Cuando ocurre –el cartón aún está fresco, debo sostenerlo por una punta debajo del chorro de aire de un pequeño ventilador para que se complete el revelado– *mi cara no aparece. Mi rostro ha sido quemado y aparece completamente blanco en la fotografía, invisible.* Sólo el color de la ropa, el gorro suspendido sobre lo que debería ser la cabeza y no es más que una mancha redonda, un vacío blanco y quemado, la curvatura del abrigo en los brazos vacíos". (pág. 77) (el subrayado es nuestro)

Para comenzar nos interesa destacar que la lectura de la cita precedente nos lleva a afirmar que el tema del cuerpo en *La ingratitud* aparece desde una perspectiva distinta respecto del texto de Mercado. En cierto modo, podríamos decir que aquí el cuerpo aparece *en parte*; es decir, no se presenta como una

totalidad sino como un fragmento: el *rostro*. Sabemos que el rostro designa la superficie del cuerpo que marca un lugar de expresión y de lenguaje; de algún modo, como dice Deleuze, "es una producción social"²³ (aludiendo a la necesidad de nuestras sociedades de fijar significaciones que dan lugar a la imposición de lo que denomina "rostrificación" y sobrecodificación ya sea del rostro de Cristo, del rostro de la amada o del rostro del jefe). No obstante consideramos que en el texto de Sánchez la cuestión del rostro no se centra en esta concepción; por el contrario, actúa como línea de fuga respecto de ella y nos permite abordarlo en el marco de su interrelación con la crisis de la subjetividad, desde otro lugar.

Ahora bien, la cita textual indica que es alrededor de una situación casi insignificante, trivial, nada especial –en la que la protagonista del texto de Sánchez recoge las fotos carnet inmediatamente después de habérselas hecho–, donde vemos la desorganización de una posible estructura identificatoria. Es decir, es en esta situación donde advertimos que se transgrede la capacidad perceptiva de la *mirada* –tema central, no solamente para la filosofía sino también para el psicoanálisis en lo que respecta a la construcción de la subjetividad, y al que hemos aludido indirectamente cuando tratamos el texto de Mercado. Capacidad que, en términos generales, consistiría en ser el canal que conecta al sujeto con el objeto posiblemente configurado, en este caso, en la presencia de un *otro* capaz de realizar el proceso de identificación devolviendo al sujeto una *imagen propia*.

²³ Deleuze Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1997, pág. 55.

De hecho, la mirada –que, según Lacan es uno de los soportes que se constituyen en la causa del deseo²⁴–, en *La ingratitud* parece trazar otra trayectoria. Una paralela, pero semejante y convergente con la que hemos recorrido cuando tratamos el soliloquio de las cartas de la protagonista: esa trayectoria que se constituía en el "viaje solitario" hacia la búsqueda de sí misma que, en rigor, se manifestaba en la búsqueda de un lenguaje propio. Ahora, desde la dimensión del rostro asistimos al "viaje solitario" de la mirada que, lejos de suponer la posibilidad de verse –y, en tal sentido de autoreconocerse en la imagen inscrita en las fotos (espejos)– revela su imposibilidad. Es decir, la mirada opera el desencuentro del sujeto con su propia imagen, la de su rostro *material* que tendría el poder de expresar y garantizar una fisonomía identitaria asociada al poder de afirmar, de decir *yo–estoy–ahí* o, más precisamente, *esa–es–mi–imagen*. Tampoco va a marcar el encuentro con la imagen de *otro* rostro, desconocido, ajeno, irreconocible, extraño pero, en definitiva, identificable en cuanto tal.

Paradójicamente, podríamos decir que la mirada en el texto de Sánchez habla del encuentro con el rostro de las fotos (espejos) que son los signos de un rostro sin rostro, de una "mancha redonda" que delimita un lugar sin lugar, un "vacío blanco y quemado". En tal sentido, la mirada pone en escena lo que en las fotos no se puede dejar de mirar: la *invisibilidad*. Lo que se escapa a la mirada, lo que está ausente, lo que no puede verse. Éste es el encuentro que nos propone *La ingratitud*; la mirada es el dispositivo que cumple la función de hacer visible la invisibilidad de lo visible; la visibilidad del rostro o, más precisamente, de su *falta*, presente en esas fotos que denuncian la ausencia del

²⁴ Lacan, Jacques, "La esquizia del ojo y de la mirada" en *Los cuatro conceptos*

yo, así como también, la ausencia de un *otro* o de un fantasma, o de una apariencia, todas ellas, construcciones que permitirían disfrazar u ocultar²⁵. Así, vemos que en *La ingratitud* el recurso a la mirada, privilegiado por el pensamiento filosófico y por el psicoanalítico como instancia estructutante de la subjetividad y de las relaciones intersubjetivas, fracasa. De ahí que las fotos carnet pierdan su carácter de signo o, si se quiere, se conviertan en los signos que, paradójicamente, *representan lo irrepresentable* del rostro.

Ahora bien, como en *En estado de memoria*, la cuestión de la *vestimenta* surge también en *La ingratitud* pero con algunas características diferentes respecto de lo que habíamos señalado a propósito del texto de Tununa Mercado. Si bien es cierto que la cita textual precedente ya nos acercaba a este tema, observamos que, en otros momentos del relato, el problema del vestido se manifiesta un modo particular.

En efecto, es a partir del recurso a una interrogación —que, por cierto, no encontrará respuesta—, desde donde Matilde Sánchez nos introduce directamente en el conflicto de la posibilidad de representación del cuerpo en el marco del juego dialéctico entre el *tener* y el *no-tener* un rostro, un cuerpo.

Vayamos al texto:

"¿El retrato del Fotomatón acabará siendo fiel? Porque

fundamentales del psicoanálisis, op. cit. pág. 77.

²⁵ Resulta interesante ver que en esta instancia textual la novela de Matilde Sánchez parece deconstruir ciertas teorizaciones feministas como la de Anne Juranville quien afirma que para la mujer "existir es entrar en lo imaginario positivo de la apariencia mediante la identificación simbólica con la 'bella mirada' de su madre que constituye su primer espejo. [...] La mujer sólo puede ofrecerse a la mirada deseante porque ella misma, como sujeto, ha podido mirar: es decir, mirarse narcisistamente en el espejo amante de la mirada de su madre. Espejo que no traga, que no se cierra melancólicamente sobre profundidades mortales, sino que devuelve imágenes que tienen vocación de ser trabajadas" (Cfr. Anne Juranville, *La mujer y la melancolía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pág. 177).

crece la sensación cómica de *mujer invisible*, que debe echarse ropa encima para ser vista, es decir, *que debe recubrir su invisibilidad para ser vista, al ocultarla*. ¿Hasta dónde existo para los demás? Reducirme a la apariencia y a la causa —el cuerpo advertido por los ruidos que provoca al alterar la superficie de los objetos. Un fantasma que atraviesa las calles" (pág. 106) (el subrayado es nuestro)

En principio, debemos señalar que este fragmento textual nos conduce a afirmar que si, en un primer momento, la invisibilidad del rostro produjo un efecto de autodesconocimiento por el cual se marcaba el fracaso del proceso identificatorio (la fotos no garantizan la posesión de un rostro), ahora, la misma invisibilidad se desplaza hacia la totalidad del cuerpo: no se posee un cuerpo. Sólo la ropa que cubre la invisibilidad puede *dar* la imagen de un cuerpo que, en definitiva, no se tiene. Hace visible lo que no se tiene. De ahí que el estado de invisibilidad genere un nuevo interrogante girando, esta vez, en torno de la posibilidad de *existir*. La *vestimenta* surge, entonces, como un elemento cuyo carácter parece ser inherente a esta posibilidad y, simultáneamente, abre el horizonte de otro juego dialéctico: el del *ser* y el *parecer*, ¿se trata de la existencia del ser o de la existencia del parecer?

Ahora bien, antes de ingresar en la interpretación de esta dialéctica que nos propone el texto, nos interesa recordar que ciertas reflexiones sobre la relación entre la mujer y el vestido han tomado como punto de referencia la categoría lacaniana de *semblante* ya que ésta, si bien supone el orden imaginario, es una categoría simbólica que remite al *parecer*, a la *apariencia*. Según Lacan, el semblante es, fundamentalmente, *fálico*; es decir, pertenece al

lenguaje²⁶. En otras palabras, dice: "Todo lo que es discurso sólo puede darse como semblante"²⁷. Visto desde esta perspectiva, la vestimenta cumpliría la función de poner en juego la mascarada femenina, el disfraz, el maquillaje —esa *segunda naturaleza* de la que habla Anne Juranville²⁸—, imposible de quitarse, y que inscribiría a la mujer en el orden de las apariencias, el orden del discurso, en síntesis, el orden del *semblante fálico*.

Pero el texto de Sánchez parece trascender la interpretación de Juranville; es decir, la vestimenta en *La ingratitud* va más allá de la significación que podríamos otorgarle teniendo en cuenta su función utilitaria o estética cargada de valores culturales. En rigor, se podría afirmar que, de algún modo, aquí la vestimenta *envuelve* la invisibilidad del cuerpo de la protagonista, envuelve su desaparición, su vacuidad. Empleando un juego de palabras, podríamos decir que envuelve el *ser* de la *falta* y la *falta* de ser. Y, al hacerlo, lo hace visible, cumple la función de hacerlo existente, ya no como *ser* sino como una *aparición* que rechazaría al semblante masculino.

Finalmente, vemos que en *La ingratitud* escribir(se) el cuerpo es quitarle el peso, la gravedad de una materialidad carnal, y es hacerlo, también, escapar, huir del peso simbólico de modelos determinados por valores socio-culturales. Sánchez borra, así, toda referencia a una identidad corporal y dibuja una existencia de un cuerpo invisible, *fantasmático*: expresión de la incertidumbre del *ser* y del dolor indecible.

²⁶ Lacan, Jacques, "El saber y la verdad" en *Aún*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, pág. 109.

²⁷ Citado por Gladys Mattalía, "Mujeres: sombras y semblantes" en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Sonia Mattalía-Milagros Aleza (Eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pág. 212

²⁸ Anne Juranville, *La mujer y la melancolía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, pág. 186.

3. El cuerpo del exilio II: un lugar de la abyección y del fragmento

la literatura moderna, en sus múltiples variedades, y cuando es escrita como el lenguaje finalmente posible de ese imposible que es la a-subjetividad o la no-subjetividad, en realidad propone una sublimación de la abyección.

Julia Kristeva

Cuando en la primera parte de este trabajo abordamos la lectura del texto de Reina Roffé, hemos visto que, en *La rompiente*, junto con la problematización del exilio que marca una ruptura del *cuerpo social*, se iba articulando una situación que traspasaba los límites de una circunstancia histórica (recordemos, la del Proceso Militar en la década del 70 en la Argentina) y que fue a la que nos abocamos. En concreto, tratamos de recorrer el sentido de *otro exilio* donde la sensación de extranjería, de desarraigo no se producía exclusivamente por acontecimientos políticos o por estar fuera-de-lugar desde el punto de vista de lo geográfico; es decir, lejos del país propio. Ese otro exilio del que hablamos evocaba una lógica de extrañamiento que articulaba la crisis de la subjetividad a partir de un sentimiento de incertidumbre que atravesaba la posibilidad de decir yo y de decir el nombre propio; en definitiva, una incertidumbre sobre el lenguaje que conducía a la protagonista de *La rompiente* a la búsqueda de una *voz propia*.

Ahora, veremos que la sensación de extrañamiento se recorta a partir de la incertidumbre que atraviesa los desfiladeros de la superficie del *cuerpo de*

mujer. Sin embargo, es importante destacar que, tal como hemos mostrado respecto de las narraciones de Mercado y Sánchez, el texto de Roffé permite abrir una instancia de lectura que nos aleja de la concepción tradicional del cuerpo de mujer. Nos referimos, en síntesis, a esa concepción modelada por la ideología patriarcal que le otorgó el estatuto de un signo exaltador de la belleza y de la sensualidad. Aunque no creemos que se pueda afirmar que la escritura de *La rompiente* va a promover un nuevo concepto del cuerpo de mujer, sí, es indudable que lo transgrede, lo desterritorializa del espacio al que ha sido confinado por la mirada masculina.

En rigor, veremos que Roffé va a articular un modo diferente de representación del cuerpo. Como hemos visto con el texto de Tununa Mercado, en *La rompiente* también se producirá un desplazamiento donde la textualización del cuerpo irá más allá de su condición sexuada para abordar el espacio del *cuerpo del exilio*. De ahí que la lectura de este texto nos lleva a pensar que la autora construye y, al mismo tiempo, deconstruye el cuerpo de mujer articulando una representación que, paradójicamente, pone el acento en lo *irrepresentable* de aquel.

En efecto, en *La rompiente* se aborda la cuestión del cuerpo de mujer de un modo particular, a partir del cual podemos observar que se entrecruzan una serie de semejanzas y de diferencias respecto de las lecturas que hemos realizado sobre *En estado de memoria* y *La ingratitud*. Lo singular de este texto es que en él, escribir(se) el cuerpo es marcar una trayectoria que —aunque presenta puntos de contacto con los anteriores— nos permite avanzar hacia lugares de sentido, hasta ahora, no recorridos.

Un punto de contacto con los textos de Mercado y de Sánchez, sin duda, lo podemos encontrar en la referencia al *vestido* que, como en aquellos, aparece desde un punto de vista aculturizado. Dicho en otras palabras, lejos de ser un soporte útil para construir socio-culturalmente la identidad de un cuerpo de mujer, el vestido va a ser el dispositivo que articulará (y envolverá) ya no la desnudez, ni la carencia, ni la descorporización del cuerpo de mujer que habíamos mostrado en *En estado de memoria*; tampoco, la invisibilidad que singularizó al cuerpo de la protagonista de *La ingratitud*. Aquí, la vestimenta cumple una función especial que nos conduce a pensarla desde lo que la noción de *parergon* teorizada por Jacques Derrida²⁹. En tal sentido, vemos que, por un lado, el vestido opera como un marco, una armadura, un adorno que funciona como un signo de exterioridad rodeando y bordeando al cuerpo; pero, por otro y, al mismo tiempo, pertenece a la interioridad del cuerpo pues traza las líneas de un límite interno que no sólo lo cubren, sino que además, lo delimitan, le dan lo que le *falta*.

Vayamos al texto:

"Conserva el pasado intacto en los innumerables cajoncitos de la mente atiborrados de tanta porquería: una bufanda que le regaló él, la billetera que es un recuerdo de un recuerdo de su madre (...) su aristocrático disfraz ha dejado de ser elegante, está chingado como la cazadora de Boomer; de atrás, enfundada en él parece una *masa informe*" (pág. 110) (el subrayado es nuestro)

²⁹ Derrida piensa la noción de *parergon* desde el punto de vista de un "marco problemático" pues plantea la cuestión de los límites o, más precisamente, el borramiento de los límites. El *parergon*, el marco, no tiene un lugar determinado, no es totalmente exterior ni totalmente interior, no se sabe dónde acaba ni dónde comienza; no obstante, significa lo interior y lo exterior sin, por ello, dejarnos pensar en una síntesis. Para una exposición más detallada de esta noción, véase Jacques Derrida, "Parergon" en *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978.

Esta claro que, en definitiva, el vestido que cubre deja de ser un simple accesorio del cuerpo; no obstante, al delimitarlo, al darle una *forma*, paradójicamente, le otorga la de una "masa informe" en donde es imposible descubrir el contorno de una silueta que pueda hacer visible y reconocible a una mujer. En este sentido, si nos atenemos a la analogía del cuerpo vestido con una "masa informe", podríamos pensar que Roffé sitúa al cuerpo en un escenario cuasi-onírico, inconsciente, que elimina toda delimitación reconocible para pasar a expresar una "anti-forma"³⁰. Así, el cuerpo sin una delimitación precisa, es también un cuerpo que no puede encontrar un lugar social, destinado a la exclusión, en definitiva, es un cuerpo destinado al aislamiento del exilio.

Se podría decir que el cuerpo que nos presenta Roffé, el del exilio, el expulsado, aparece construido desde el lugar de la *abyección*³¹. Pues ingresar en la zona de lo abyecto es ingresar en el extrañamiento, en un espacio que habla de una crisis de identidad, en este caso, la corporal³². Como en los textos

³⁰ La noción de *anti-forma* que adoptamos es tomada de la elaboración teórica de Lyotard quien se refiere a ella para designar la "forma mala" (inconsciente, dionisiaca) en oposición a la "forma buena" (apolínea) trazada por la tradición filosófica de los pitagóricos y neoplatónicos (véase Jean-François Lyotard, *Discurso, Figura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979. págs. 278-279)

³¹ Aunque es sabido que el término *abyección* proviene de estudios antropológicos, Kristeva nos permite un acercamiento a esta cuestión introduciendo una perspectiva psicoanalítica. En rigor, esta teórica propone una noción de la *abyección* entendida como una "crisis narcisista"; según ella, es la *abyección* la que va a conferir al narcisismo su estatuto de "semblante". (Cfr. *Poderes de la perversión*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1988, p. 24). Cabe agregar que, si bien Kristeva no aclara en este texto la noción de "semblante", es de suponer que se remite a este concepto tomando como referencia al pensamiento de Lacan. Desde esta perspectiva podemos inferir que su noción de *abyección*, en realidad, se ubica dentro del registro de lo imaginario que, en la formalización teórica de este autor sobre la estructuración de la subjetividad, precede al orden simbólico en el que, precisamente, se inscribe el semblante.

³² Es importante aclarar que, según Kristeva, "no es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respecta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto", véase, Julia Kristeva, op. cit. pág. 11)

de Mercado y Sánchez, *la mirada* aquí también será un dispositivo que pondrá en marcha ese proceso de extrañamiento que socava las certezas de la identidad. Pero se trata de una mirada singular. Es una mirada que sitúa a la protagonista de *La rompiente* en el espacio que recoge una de los rasgos fundamentales de la abyección; la ambigüedad³³.

Vayamos al texto:

"Tomo distancia y *me veo como si fuese otra*. Una mujer que camina mirando para abajo, mirando el empedrado o las baldosas de la acera[...] Se ve muy frágil. Es una mujer para medio plano, más precisamente para rostro en primer plano. Ella siempre se mira en el espejo del botiquín. Camina y mira los pies de los transeúntes. Acaba de comprar un espejo grande (para mirarse de cuerpo entero)" (pág. 66) (el subrayado es nuestro)

La ambigüedad se abre desde un interrogante: ¿Dónde estoy?³⁴. Ésta parece ser la pregunta que insiste, en el nivel del sentido, en el fragmento textual citado. Así, vemos que *mirarse* es tomar distancia del yo que se hace cargo de la enunciación para, en un movimiento de desplazamiento, reconocer a *otra* en su lugar. No obstante, por efecto de lectura, la comparación introducida por el "como si" se va desvaneciendo progresivamente y, en consecuencia, llega a perder su capacidad identificatoria; es decir, deja de expresar una *otra yo misma*. Entre el yo de la enunciación y la *otra* se produce,

³³ Ibid. pág. 18

³⁴ Recordemos que Julia Kristeva dice que el abyecto, el arrojado, el excluido se caracteriza no por interrogarse sobre su "ser" sino por interrogarse "sobre su lugar". Es el espacio lo que le preocupa; un espacio que "jamás es *uno*, ni *homogéneo*, ni *totalizable*, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico". Ibid. pág. 16

entonces, una “oposición” ambigua”³⁵. Y precisamente, es esa *otra* la figura que traza las líneas de fuerza de la ambigüedad pues va a recorrer una trayectoria en donde la vemos ocupar diferentes lugares desde donde, al mismo tiempo, va a solicitar y a pulverizar al yo.

En principio, se podría decir que la *otra* parece alcanzar el estatuto de un *doble* que repetiría la imagen del yo pero que, sin embargo, condensa las marcas de lo ajeno, de lo extraño, de lo distante, de lo impropio. También, observamos que esa *otra* ocupa el lugar de “una mujer” marcada por el *indefinido* que habla de una no-persona, la que ha sido, derrotada, vencida, *excluida*. Finalmente, es *ella* cuyo rostro no se describe; es *otro rostro* que también expresa el gesto corporal de mirar para abajo, de mirar “los pies de los transeúntes” como partiendo al mundo en dos planos diferentes para ubicarse del lado de los sin rostro, de los ausentes. Sin embargo, se *busca* en el espejo. En suma, estos lugares, el de la *otra*, el del *indefinido*, el de la tercera persona, *ella*, son figuras de lo extraño, de lo distante, de lo ajeno; así, marcan el territorio de una existencia que se funda en la exclusión. Existencia que rechaza pero, al mismo tiempo, *posee* al yo otorgándole su heterogeneidad.

El *espejo* es también un recurso que Reina Roffé –como Mercado y Sánchez– utiliza para hablar del conflicto, de la crisis de la subjetividad presentada desde la problematización del cuerpo. Hemos visto que este recurso ya aparece en la cita precedente. No obstante, es en otros momentos textuales donde la referencia al espejo y al cuerpo nos permiten acceder a otra instancia de dificultad.

Volvamos al texto:

³⁵ Ibid. pág. 15

"Ahora ella se dirige al dormitorio. Toma el espejo y se ve reflejada [...] Ella toma distancia, se tuerce un poco hacia la derecha y se mira [...] Se endereza y comienza a mirar con detenimiento su rostro. Un perfil, el otro perfil. Se mira de frente y saca la lengua. [...] Después hace un reconocimiento de su cuello, se lo presiona y sonrío. Su dedo baja y se hunde en el pozo de la tráquea. [...] Los huesos de la clavícula sobresalen un poco. [...] Observa sus brazos. Observa su abdomen. [...] Toma distancia y se mira en conjunto. [...] Ahora sonrío y se abraza: tiene la cabeza inclinada sobre su propio hombro. Ahora se funde con la imagen del espejo. La calidez de su boca empaña la imagen. En el espejo quedan sus labios impresos, la marca de sus labios, un hálito que se va esfumando, una huella en la arena que un viento barre" (págs. 69-70)

Una primera interpretación de esta cita textual podría llevarnos a pensar que el proceso identificatorio del personaje de *La rompiente* que se hace cargo de la enunciación, que "transcribe" la novela que está escribiendo y habla con un interlocutor imaginario, se generaría en la travesía que recorre la mirada objetiva a *otra* mujer, para llegar a la imagen que le devuelve la *otra* del espejo. Sin embargo, la imagen que devuelve el espejo, la de la *otra*, tampoco sirve como instancia identificatoria. Porque en un primer momento, esa imagen resulta insuficiente; a pesar de significar a *otra*, transgrede las leyes del mimetismo, del reflejo pues parece no guardar las exigencias de unidad y de completud. Esa imagen, en rigor, obliga a la mirada a emprender un camino difícil, quebrado, escarpado: la travesía de la mirada por la imagen de un *cuerpo fragmentado*. Este es el cuerpo que el psicoanálisis lacaniano reconoció como instancia anterior al *estadio del espejo* por el cual se promueve la posibilidad de una identificación primordial fundada en una relación imaginaria. El cuerpo fragmentado es, entonces, un cuerpo imposible; un espacio sin lugar para el *yo* y sin lugar para la *otra*. Un cuerpo

extraño, desgarrado, signado por la separación, la división, el fragmento, la extranjería, pero también, por lo cercano y lo propio que en algún punto parece devolver la imagen del espejo. En la zona de esta ambigüedad Roffé nos permite leer, una vez más, al cuerpo abyecto: el del exilio.

Al final de la cita textual vemos que, aunque podríamos afirmar que la travesía de la mirada por el cuerpo fragmentado culmina en el momento de una situación de fusión de la *otra* con la *otra del espejo*, dando lugar a la posible reconstrucción de una unidad perdida, esta fusión se inscribe en un horizonte que va más allá de lo material. En realidad, se trata de una unidad que se ciñe a las leyes del espejo donde el cuerpo sólo alcanza el estatuto de una *huella*, de una *marca*, de "la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo"³⁶.

Por último, nos interesa mencionar que, en relación con el cuerpo, en *La rompiente* se abre una línea de lectura que no observamos de modo explícito en *En estado de memoria* y en *La ingratitud*. Nos referimos a la interrelación que se puede establecer entre la *escritura*, la *voz* y el *cuerpo de mujer*. Relación que, como en otro lugar señalamos, ha sido capital en la postulación de la *escritura femenina*.

Ahora bien, es conveniente recordar que el texto presenta como protagonista a una mujer escritora. Ella rompe el silencio e "insiste en borrar una misma y única novela". La trayectoria de escritura que presenta el texto —que es también la trayectoria del deseo— va planteándose como la búsqueda de una identidad pero, fundamentalmente, como la búsqueda de un lenguaje que no se confunda con un idioma, sino más bien, que remita al orden de una voz capaz de traspasar los límites de la letra. En realidad, el texto parece

³⁶ Ibid. pág. 12.

convocar la presencia de una voz que provoca la ruptura del silencio. Y se trata de una voz que, en un movimiento de *torsión* va circulando, al mismo tiempo, por los intersticios del cuerpo de la escritura y por los fluidos del cuerpo de mujer³⁷:

"Su cuerpo se repliega, sin embargo, es inútil evitar el escalofrío y una puntada en el bajo vientre que las manos no componen con sus friegas. Respira hondo y exhala lentamente esa pregunta que la persigue: ¿hallaré, a dónde vaya, el esplendor de una voz? El dolor se disipa como si ese esplendor incierto contuviera una sustancia benévola que pondrá otra vez su vida en juego. Ahora sangra." (págs. 123-124)

Esta cita nos lleva a inferir que el acto de escritura surge como efecto de esa torsión por la que el fluir de la voz parece disolverse en el fluir de la sangre del cuerpo de mujer. Acto de escritura, entonces, revelador de una marca biológica que no habíamos encontrado en los textos de Matilde Sánchez y de Tununa Mercado. Fuera de la estructura del lenguaje y, por lo tanto, de la posibilidad de transcribir las palabras, la escritura en el texto de Reina Roffé, aunque se inscribe en la institución de la voz, es también la escritura del cuerpo de mujer, más precisamente, de la *sangre* del cuerpo de mujer.

En efecto, podríamos decir que, como signo físico, orgánico, la sangre marca el devenir de una escritura que se relaciona directamente con la mujer. ¿Es este signo suficiente, debemos atribuirle el carácter de un fundamento

³⁷ Uno de los postulados de Hélène Cixous que sostiene el concepto de escritura femenina encuentra su fundamento en el privilegio de la voz. Con sus palabras, la teórica dice: "...*escritura* y *voz* se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura / ritmo de la voz, se *cortan* el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos" (Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, op. cit. págs. 54-55)

sobre el cual podría basarse una conceptualización dirigida a postular la identidad genérica de la escritura?

4. El cuerpo y las palabras: un encuentro que habla del acontecimiento de escribir

Uno se encarniza, no se puede escribir sin la
fuerza del cuerpo.

Margarite Duras

Es en *En breve cárcel* de Silvia Molloy donde la cuestión del cuerpo y la escritura –que mencionamos en nuestra lectura de *La rompiente*– cobra un lugar central. Ahora bien, antes de ingresar en esta cuestión consideramos necesario explicar que, en *En breve cárcel* también se podría marcar la referencia al cuerpo, a su figurabilidad, relacionándolo con el tema del lesbianismo que surge en la historia de la novela. Ello, sin duda, nos abriría un amplio campo de análisis. Pero, a pesar de este reconocimiento, creemos que, por una parte, el cuerpo en *En breve cárcel* es una referencia que expresa algo más complejo que lo físico o lo sexual; y, por otra (aunque en relación con lo anterior), que vincular al cuerpo con la escritura para atribuirle a ésta una identidad sexual o genérica –femenina o lesbiana– sería reductivo e iría, no solamente a contrapelo de la lectura que venimos llevando a cabo, sino además –y lo que es más importante–, de la misma propuesta textual

Dicho esto, nos interesa recordar que el texto de Molloy –como los de Mercado, Sánchez y Roffé– nos sitúa en el espacio de la crisis de la subjetividad que, también –como en *En estado de memoria*, en *La ingratitud* y en *La rompiente*–, se recorta a partir de la construcción y la deconstrucción del

cuerpo. En efecto, nuevamente estamos ante la presencia de una experiencia del cuerpo que no puede manifestarse como un referente de identidad. Más aún, en *En breve cárcel* se articula su deconstrucción pues la protagonista del texto de Molloy nos acerca a la experiencia de un cuerpo marcado por el desgarramiento, por la mutilación, por las fisuras. En rigor, la identidad corporal se desvanece para dejar paso a la memoria de un *cuerpo imaginario*, siempre fragmentado, siempre agrietado, siempre ajeno³⁸.

Vayamos al texto:

“En efecto se sentía, como se siente ahora, en discordia con su piel, límite precario que no alcanza a darle forma. Se mira las manos: comprueba la verdad del lugar común al ver dedos despellejados, mordidos hasta la sangre. Mal en su piel, mal con su piel, irritada con esa apariencia llena de fallas, de grietas”. (págs. 15-16).

Este pasaje textual nos trae, una vez más, al tema de la memoria que habíamos tratado en la primera parte de nuestro trabajo, vinculada con el problema de la autobiografía. Pero ahora vemos que, lejos de “almacenar los hechos” –como había afirmado Molloy en su artículo crítico– es la memoria, más que de un cuerpo, de una piel. *Lo más profundo es la piel*, diría Valéry. Y esta profundidad de superficie, de límite, de borde, es el lugar donde se guardan, se pliegan y repliegan las marcas, las huellas de emociones, sentimientos y percepciones. La memoria de la piel actualiza, precisamente, esas huellas del pasado en el presente de la escritura, también, abre el juego que borra los límites de la

³⁸ Cuando realizamos nuestra lectura de *La rompiente* hicimos referencia a la experiencia del cuerpo fragmentado que surge en la elaboración teórica de Lacan. Experiencia, recordemos, que se sitúa en un momento previo a la identificación imaginaria, primer paso en la estructuración de la subjetividad.

fantasía y de lo real, del inconsciente y la conciencia cuando la protagonista recuerda el sueño en el que aparece “un muchacho enfermo que tiene de la cintura para abajo el cuerpo despellejado, y a ella le ha tocado conservar la piel” (pág. 16). De este modo, esa memoria de la piel escapa al destino social que implica e impone calificar (codificar) a un cuerpo como masculino o femenino. Impide la identidad o, en definitiva, revela su ficcionalidad.

Se podría decir que la escritura, por su parte –como hemos intentado mostrar en la primera parte de este trabajo–, se convierte en ese *lugar neutro* del que, además de Blanchot, también nos habla Barthes cuando advierte que en ella se pierde toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. En el marco de esta pérdida de identidad, el texto de Molloy nos induce al reconocimiento de una zona intermedia³⁹ donde el cuerpo y la escritura parecen emerger entrelazados, imbricados.

Vayamos al texto:

“Una clave, un orden para este relato. Sólo atina a ver capas, estratos como en los segmentos de la corteza terrestre que proponen los manuales ilustrados. No: como las diversas capas de piel que cubre músculos y huesos, imbricadas, en desapacible contacto. Estremecimiento, erizamiento de la superficie: ¿quién no ha observado, de chico, la superficie interior de una costra arrancada y la correspondiente llaga rosada, sin temblar? En ese desgarramiento inquisidor se encuentran clave y orden de esta historia.” (23)

Como efecto de lectura de esta cita textual que aparece prácticamente al comienzo de la novela, surge lo que, provisoriamente, se podría denominar una serie de analogías semánticas que recorrerán todo el texto. En efecto, ese

³⁹ El *entre* o el *hímen* derrideanos a los que aludimos en varios momentos de este trabajo.

cuerpo desgarrado, despellejado, "clave y orden de esta historia" aparece en consonancia con la frase que también se rompe; esa frase marcada por una *desenunciación* violentando, de este modo, las leyes del discurso y de la identidad. También, la piel del personaje aparece como un "límite precario que no alcanza a darle forma"; entonces, observamos que el cuerpo surge evocando a ese "relato informe" que las palabras no alcanzan a armar. Por otra parte, este cuerpo, cuya apariencia surge llena de fallas, de fisuras y de grietas es designado en otros momentos textuales como un "cuarto vacante" que habla de la ausencia de lugar o de un "lugar provisorio" que se asemeja al texto que escribe la protagonista y que se constituye en ese "espacio intermedio donde la vaguedad persiste suspendida", en el lugar donde las palabras quedan inseguras y las preguntas insatisfechas. Finalmente, igual que las palabras, el cuerpo acata "las prohibiciones del recuerdo" y es comparado con "un manuscrito desmañado, corregido y lleno de tachaduras".

Otro pasaje textual:

"Tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído junto con su letra (...) Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. *Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero no en la misma cicatriz:* se abren de manera distinta, le ofrecen una nueva fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden" (pág. 67) (el subrayado es nuestro)

Anteriormente habíamos utilizado el concepto de *analogía* advirtiendo que lo hacíamos de un modo *provisorio*. Este concepto que, en un primer momento, permitió que nos acercáramos, que visualizáramos la relación entre

el cuerpo y la escritura, no obstante, en rigor, no parece pertinente tratándose de *En breve cárcel*. Y ello es así debido a que la relación de analogía se inscribe en el marco de un pensamiento subordinado a una lógica de la semejanza que, en definitiva, remite al concepto de identidad. Quizá, sería más adecuado señalar que Molloy va operando una suerte de desterritorialización —desde el punto de vista de la significación, y no desde las normas del lenguaje— tanto del concepto tradicional de cuerpo cuanto del de palabra. A decir verdad, observamos que la autora socava la dualidad cuerpo/palabra. Socavamiento que no conduce ni a la homologación ni a la fusión sino que establece otro orden, otra superficie: la que el texto revela como la de “*otra cicatriz*”, y que nosotros interpretamos como metáfora del lugar del exceso y de la pérdida en la que aparecen tanto el cuerpo como la palabra; ambos, entrelazados, mezclados, generando *el acontecimiento de escribir*⁴⁰.

Es interesante advertir que, de algún modo, la escritura de Molloy nos lleva a reflexionar sobre la presencia de lo que Deleuze, en *Lógica del sentido*, dio el nombre de *cuerpo esquizofrénico*. Es decir, un cuerpo experimentado como hoyo, pura profundidad y, a la vez, mezcla de cuerpos en el cuerpo. Según este pensador, en el cuerpo esquizofrénico que, en rigor, habla de una “fisura de la superficie, la palabra entera pierde su sentido. Guarda cierto poder de designación pero se resiente como vacía”. En tal sentido, continúa diciendo que, “para el esquizoide toda palabra es física, afecta inmediatamente su

⁴⁰ La noción de *acontecimiento* que aquí empleamos, está tomada de varios textos de Deleuze citados en la bibliografía general de este trabajo. Para resumir tal noción, basta decir que, inspirado en la filosofía estoica, Deleuze establece una línea de separación entre los estados de cosas, las mezclas, las causas, las acciones y las pasiones, ubicados en lo que denomina “profundidad física”, y los acontecimientos o efectos incorporales, impasibles, incalificables, infinitos que resultan de esas mezclas, y que ubica del lado de la “superficie metafísica”. El acontecimiento, no puede ser atribuible a un sujeto, por ello, es expresado mediante un *infinitivo*. En cuanto al texto de Molloy, se trataría del infinitivo *escribir*.

cuerpo [y] los elementos fonéticos devienen singularmente hirientes"⁴¹. Pero el texto de Molloy parece advertirnos de que, simultáneamente, puede darse un planteo inverso al formulado por Deleuze. Es decir, en *En breve cárcel* también es el cuerpo el que tiene el poder de afectar las palabras, pues emerge tejido en su trama para herirlas con su propio desgarramiento operando una suerte de desestabilización, si no en el orden lógico del lenguaje, sí sobre la rigidez de sus significaciones. Es el acontecimiento del devenir *otro* del cuerpo y del devenir *otro* de las palabras⁴².

Al respecto, es insoslayable recordar, al menos, brevemente, que –tal como hemos apuntado en otra instancia de nuestro trabajo– la teorización feminista francesa se ha ocupado de la relación entre el cuerpo de mujer y la escritura. Fueron Cixous e Irigaray quienes, influidas por el pensamiento deconstructivo pero, adoptando categorías teóricas provenientes del psicoanálisis, afirmaron que, en el caso de escritoras mujeres, dicha relación estaba fuertemente marcada por el *autoerotismo* que encontraba su fuente, su origen, en la relación madre–hija. Sin bien no es el momento de ahondar en los pasos seguidos en el desarrollo de sus formulaciones, sintéticamente, se podría decir que estas teóricas han señalado que en la escritura de mujeres el cuerpo trastoca las palabras generando una fusión de erotismo y textualidad. De este modo, establecieron una relación directa entre cuerpo y texto permitiéndoles

⁴¹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p.107.

⁴² Respecto de *devenir*, Gilles Deleuze dice que no se trata de que dos términos se intercambien, "no se intercambian en absoluto, sino que para que uno devenga otro, hace falta que éste devenga a su vez otra cosa, y que los términos se borren"; véase Gilles Deleuze, *Diálogos*, op. cit. págs. 83–84. En el texto de Molloy se podría decir que cuerpo y palabra se entrelazan y, al hacerlo, se borran para dar paso a la *escritura*.

plantear la existencia de una *escritura femenina*, a una de ellas (Cixous) y, la de un *hablar mujer*, a la otra (Irigaray)⁴³.

Ahora bien, hemos recordado estas posturas pues nos interesa, fundamentalmente, apuntar a la cuestión de *erotismo* que ellas sostienen. Sabemos que, desde el ámbito del psicoanálisis, las prácticas eróticas han sido asociadas a la dimensión del *placer*. En tal sentido y, siguiendo el razonamiento de estas teóricas, la práctica de la escritura realizada, particularmente, por autoras mujeres, entonces, siempre estaría girando en torno de dicha dimensión. Es precisamente, esta hipótesis la que, nuestra lectura del texto de Molloy (como también, las que hemos realizado de los textos de Mercado, de Sánchez y de Roffé) nos lleva a impugnar. *En breve cárcel*, a nuestro juicio, no es un texto que pueda habitar el territorio de Eros; más aún, diríamos que su lugar se encontraría en el ámbito del *más allá del principio del placer*. Y a ese *más allá* ingresaremos volviendo al texto.

En efecto, teniendo en cuenta nuestras reflexiones anteriores sobre el acontecimiento del escribir y la dimensión del placer, observamos que en el texto de Molloy surge un interrogante sobre la "fecundidad": ¿dónde ubicarla?

"La fecundidad: ignora dónde ubicarla, en su propio cuerpo, en lo que escribe, en lo que la rodea. Recoge fragmentos de recuerdos, acaso obvios, pero que para ella representan poco más que el hilo de la anécdota que los une" (78)

⁴³ Dice Cixous: "Texto, mi cuerpo"; véase Hélène Cixous, *La risa de la Medusa*, op. cit. pág. 56.

Desde una primera lectura de este fragmento textual, se podría decir que *En breve cárcel* no nos aporta la respuesta definitiva capaz de cerrar este interrogante que pone en juego una relación entre dos órdenes tan heterogéneos como lo son el cuerpo y la escritura. Pero la cuestión de la "fecundidad" que, en este caso, aparece vinculada a ellos, surge también en una referencia intertextual que remite a una figura de la mitología griega, y funciona como un indicador que podría orientarnos en la búsqueda de una posible respuesta. De hecho, observamos que la protagonista se identifica con "Diana cazadora"; al respecto, sabemos que la mitología le dio a esta figura el lugar de la diosa de la fecundidad —representada con varios senos en el pecho— y, en consecuencia, la condición de protectora de las parturientas. Pero además y, paradójicamente, le otorgó el lugar de la diosa de la castidad. Entonces, entre la fecundidad que se vincula con la sexualidad y la castidad que la impugna, surge, *En breve cárcel*, un pliegue más donde, encerrada en el nombre "Diana cazadora", parece resumirse la idea de una identidad imposible. Y, desde esta no-identidad que revierte las oposiciones en correspondencias, se puede pensar *otra fecundidad*: una sin sexo.

Reformulemos el interrogante inicial: ¿dónde ubicar esa *otra fecundidad*? El texto de Molloy nos permite arriesgar una respuesta: si es posible ubicar esa *otra fecundidad* en algún lugar, ese lugar sería el lugar del goce. Sin duda, se podría decir que estamos ante el goce del que habla Lacan al que ya hemos aludido en otros pasaje de este trabajo. Se trataría de ese goce específico que ubica del lado de la mujer, un *Otro goce*, que escapa a la lógica del Edipo y, en consecuencia, es afálico; en síntesis, un goce indecible, silencioso; pues no se

somete al orden del lenguaje⁴⁴. Ciertas escrituras, como la de Molloy, parecen atravesadas por este goce⁴⁵. El *gozar* (afálico), es el acontecimiento del desgarramiento, del doior, de la fractura, de la violencia, del vacío y del silencio que emerge en la figura del *quiasmo*: entre el devenir cuerpo de las palabras y el devenir palabra del cuerpo que, en *En breve cárcel*, traza la superficie de la escritura. El carácter a-social del goce —en palabras de Barthes⁴⁶— rompe, entonces, el horizonte semántico de las palabras y desdibuja, desborda las líneas del cuerpo femenino: abre el paso a la fecundidad.

Escritura de goce: estalla la fecundidad del silencio.

⁴⁴ Lacan, Jacques, *Seminario 20: Aun*, Buenos Aires, Paidós, 1981, pág.89

⁴⁵ Coincidimos plenamente con la posición que adopta Cristina Piña, quien advierte que “la escritura es, en la actualidad y desde hace un siglo, una práctica privilegiada para construir o hacer que emerja una subjetividad —denominada así por falta de otro término— afálica que hace estallar el orden simbólico regido por la lógica de lo mismo. En tal sentido, la *escritura*, entendida como práctica significante, sería *afálica* y *de la diferencia*, tanto para ‘hombres’ como para ‘mujeres’”; véase Cristina Piña “Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire” en *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997, págs. 29–30.

⁴⁶ Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1989, pág. 64

Anotaciones inconclusas

Recapitulemos: los textos de Mercado, Sánchez, Roffé y Molloy nos abrieron un horizonte de lectura desde donde hemos llegado observar que, escribir(se) el cuerpo de mujer es, en rigor, deconstruirlo. En efecto, hemos transitado un camino por el cual pudimos asistir a la puesta en escena (que, en rigor, fue una puesta en abismo) de los cuerpos del exilio en *En estado de memoria* y en *La rompiente* marcados, el primero de ellos, por la desnudez y la carencia; por la abyección y la fragmentariedad, el segundo. Hemos visto, también, al cuerpo y al rostro de *La ingratitud*, invisibles y fantasmáticos; y, en *En breve cárcel*, al devenir cuerpo de la escritura y al devenir escritura del cuerpo.

En efecto, todos estos textos nos han hablado de la crisis de la subjetividad, esta vez, desde la crisis del cuerpo expresada en la pérdida de la identidad corporal. Identidad que —como ya mencionamos en otro lugar—, tradicional e históricamente ha girado en torno de las categorías de sexo y de género. Y, más allá de la perspectiva teórica que se quiera adoptar —a nuestro juicio y, en términos generales—, tales categorías siempre suponen, de algún modo, las divisiones dicotómicas hombre/mujer o masculino/femenino.

Precisamente, hemos querido mostrar que los cuerpos que aparecen en los textos de nuestras autoras apuntan a ir más allá de estas categorías y de estas divisiones. Se podría decir que son cuerpos *transculturizados*. En otras palabras, son cuerpos liberados de los símbolos que construyen identidades socio-culturales; son líneas de fuga respecto de los cánones y las pautas de

conductas establecidos por la ideología patriarcal que, sin duda, a lo largo de la historia, inscribió sus huellas más profundamente (por no decir, casi exclusivamente) en el cuerpo de la mujer que en el del hombre.

Ahora bien, lejos estamos de querer decir que los textos de Mercado, Sánchez, Roffé y Molloy promueven una *conceptualización* diferente, dirigida a postular y a afirmar *una* identidad sexual y genérica que sirva como base cultural y psicológica de la categoría de *sujeto femenino* y, en consecuencia, de *cuerpo femenino*. Simplemente, apuntamos a señalar que ellos transgreden, desterritorializan (y, de un modo implícito, al hacerlo, denuncian) al concepto de *cuerpo de mujer* en lo que respecta al guión que sobre él ha escrito la mano del hombre; en síntesis, en lo concerniente al modelo construido y fijado por la mirada masculina. No obstante, lo que —a nuestro juicio— resulta más importante y peculiar es que estos textos operan la disolución de la urgencia de identidad que ha rondado en muchas de las teorizaciones feministas (en algunos casos, muy explícitamente).

De ahí que podamos decir que las escrituras de nuestras autoras van articulando un modo singular de representación del cuerpo de mujer o, si se quiere, ponen el acento en lo que en ellos hay de *irrepresentable*. Y ello es así, porque las escrituras de Molloy, Roffé, Mercado y Sánchez, desestabilizan, conmocionan, alteran, perturban los lugares fijos y predeterminados de las dialécticas del yo y del otro, del ser y del parecer, del adentro y del afuera, del ver y del verse. Al mismo tiempo, amenazan la inmutabilidad de la metáfora del espejo que crea la ilusión de reflejar una imagen propia, verdadera, que conduzca al autorreconocimiento del cuerpo propio.

En definitiva, decir que estas escrituras articulan lo irrepresentable del

cuerpo, es decir que nos hacen atravesar una experiencia indefinible, pues no puede expresarse con palabras. Es la experiencia del dolor más intenso, de la falta de ser, del abismo del vacío.

Finalmente, se podría decir que nuestra interpretación supone inscribir los cuerpos textualizados dentro de una dimensión de silencio. En efecto, pero se trata de un *silencio* que *habla*. Porque escribir(se) el cuerpo, como hemos visto en los textos de Molloy, Roffé, Mercado y Sánchez, es hacerlo *hablar* sin someterse a los imperativos del discurso hegemónico patriarcal; es colocarlo en una posición rebelde ante el carácter de signo que las determinaciones sexuales y genéricas le han atribuido y, en tal sentido, es salir de los límites de la lógica binaria y opositiva masculino/femenino. Un devenir *otro* del cuerpo.

CONCLUSIONES

En realidad, deberíamos decir que este apartado lleva por título el de *Últimas anotaciones inconclusas*. Porque, más que a conclusiones que hablarían de un cierre de nuestro trabajo y de certezas definitivas, creemos que, simplemente, seguiremos apuntando (sin agotar) algunas de las cuestiones que nos permitieron reunir, en una lectura común, los textos de Silvia Molloy, de Reina Roffé, de Tununa Mercado y de Matilde Sánchez¹.

No quisiéramos caer en la repetición de lo ya dicho en otros pasajes de esta tesis. Sí, sin embargo, se impone repasar sucintamente algunos de los problemas que han impulsado nuestro recorrido pues, ellos mismos, nos conducirán a reflexionar sobre algunas de las afirmaciones que han girado en torno de la escritura de mujeres.

De hecho, y tratando de sintetizar lo expuesto en la trayectoria de nuestro trabajo, nos interesa afirmar que es indudable que los textos abordados nos han introducido en la desestabilización de algunas categorías inherentes al sistema representativo de la Literatura, tales como las de autor, personaje, enunciación y autobiografía. Desestabilización que, en cierto modo, nos condujo a *leer* dentro y fuera de los mismos textos (aludimos, por cierto, a los paratextos mencionados en la primera parte de esta tesis).

¹ Nos interesa mencionar que esta tesis nos ha introducido en una serie de problemas teóricos cuya profundización será continuada en la elaboración de la Tesis Doctoral correspondiente a los estudios que actualmente cursamos en la Universidad de Valencia (España).

Todas estas categorías o, más precisamente, su problematización ha surgido implicada en la construcción de una subjetividad puesta en crisis. Tanto es así que, si es posible seguir hablando de *sujeto* a partir de la lectura de *En breve cárcel*, *La rompiente*, *La ingratitud* y *En estado de memoria*, ya no se trataría del sujeto metafísico cartesiano sino de la puesta en escena de *sujetos de escritura*. Y es, en definitiva, a partir de la actividad de escribir desde donde, paradójicamente, se produce la desterritorialización de la noción de *sujeto racional*, así como también, de las categorías de *género autobiográfico* y de *género femenino*.

Es insoslayable hacer una referencia a la crisis de la subjetividad que hemos visto emerger en el marco de diferentes contextos situacionales tales como el exilio, la muerte de un padre y el amor frustrado. Crisis que se ha manifestado marcada por la presencia de una lógica singular, puesto que la subjetividad ya no se sustenta en el eje de la racionalidad. En otras palabras, lejos de aparecer envuelta en la claridad y la distinción de las certezas, la subjetividad surge atravesarla por *otra lógica*. la de lo indecible, lo indiscernible y la indeterminación

En primer lugar, se podría decir que esta *otra lógica* nos ha llevado a observar si no la desaparición, sí el borramiento de los límites de todo juego dialéctico pero, fundamentalmente, el borramiento de la dialéctica yo/otro que ha sido determinante en la constitución del sujeto². Más aún, hemos visto emerger, fuera de las fronteras de la dialéctica, la presencia de un Otro

² Recordemos que, tal como hemos mencionados en varios pasajes de este trabajo, la dialéctica yo/otro, ha sido de capital importancia tanto para el pensamiento filosófico como para el psicoanálisis lacaniano, en lo que respecta a la constitución del sujeto y a las relaciones intersubjetivas.

dominando la escena de escritura y, consecuentemente, desplazando a tradicional *yo* que se hacía cargo de ella. Asimismo, advertimos que esta *otra lógica* ha recorrido la superficie del lenguaje promoviendo su desestabilización, no en lo que respecta a la articulación racional que lo distingue, sino en relación con las certezas y la indubitabilidad de lo que es capaz de designar. Así, la incertidumbre del lenguaje se va trazando sobre la posibilidad y la imposibilidad de decir *yo* y de decir un *nombre propio*. En efecto, en los textos de Molloy y de Sánchez, se acentúa la ausencia de un *nombre propio*; en el de Roffé, este nombre aparece marcado por la iterabilidad que conduce a *otros* nombres; y, por último, en el de Mercado, si bien es cierto que el nombre propio está presente, surge desdibujado, vaciado de identidad, como efecto del juego con las figuras del *otro*. Finalmente, esta *otra lógica* invade el espacio del cuerpo, afectando e impugnando las bases de construcciones simbólicas que le otorguen una identidad sexual y genérica. La vacuidad, la invisibilidad, la ambigüedad de la abyección y la fragmentariedad son los rasgos constituyentes de la experiencia de cuerpos que parecen hablar del *pathos* de la disolución y del dolor.

La escritura misma, en estos textos, es la que opera la deconstrucción de la subjetividad. Y, constituirse en *sujeto de escritura* es, entonces, escribir(se) trazando líneas de fuga en las que se va perdiendo la identidad de la escritora, en las que su rostro se va a desdibujar o va a desaparecer³. Esta afirmación, sin duda, choca con uno de los tópicos totalizadores y homogeneizantes que han distinguido la llamada *escritura femenina*: su carácter *narcisista*.

³ Resulta interesante recordar que, para Gilles Deleuze, la única finalidad de escribir consiste en "desaparecer, devenir desconocido"; véase Gilles Deleuze, *Diálogos*, op.cit. pág. 54.

Otro narcisismo

En efecto, aunque cuando tratamos la cuestión del cuerpo de mujer en la segunda parte de este trabajo habíamos mencionamos el concepto de *narcisismo*, ahora ,nos interesa avanzar un poco más sobre él. Sabemos que la indagación sobre la propia condición de sujeto, así como también, la construcción del personaje femenino guiado por el deseo que la dirige hacia la búsqueda de sí misma y por el deseo de completud, han sido algunos de los rasgos temáticos sobre los cuales se fundaron los cimientos que le otorgaron el atributo de *narcisista* a la literatura escrita por mujeres. Más aún, teorizaciones como las de Cixous e Irigaray que postularon una relación de *autoerotismo*⁴ entre el lenguaje y el cuerpo, sirvieron para fomentar tal atribución.

Dicho esto, quisiéramos recordar brevemente que Julia Kristeva, en *Historias de amor*, se refiere al narcisismo. Y su reflexión nos interesa en tanto esta teórica señala que existe un “vacío *intrínseco*” en los comienzos del acceso al lenguaje que considera una “fuente de lamentos” pero que es de una “necesidad absoluta de las llamadas estructuras narcisistas”⁵. En realidad, señala que el narcisismo con todas sus imágenes, identificaciones y proyecciones que “lo acompañan en el camino de la consolidación del Yo y del Sujeto, es una conjuración de este vacío”; o, en otras palabras, dice que el narcisismo es la estructura psíquica que funciona como defensa contra ese

⁴ Subrayamos la palabra *autoerotismo* pues, desde Freud, acentúa el estado amoroso que se asocia al narcisismo.

⁵ La autora, en rigor, define a este *vacío intrínseco* con las siguientes palabras: “Este vacío, que aparece como el esbozo de la función simbólica, está estrictamente delimitado en lingüística, por la barrera significante/significado y por la ‘arbitrariedad’ del signo, o, en psicoanálisis, por la fascinación del espejo”, véase Julia Kristeva, *Historias de amor*, op. cit. pág. 36.

vacío. Y, por consiguiente, mantiene una relación de solidaridad con él. Ahora bien, Kristeva advierte que de no darse esta relación ese *vacío* se constituiría en un abismo en donde la identidad, las imágenes y el lenguaje, corren el riesgo de hundirse.

Las escrituras de Molloy, Roffé, Mercado y Sánchez, aunque van articulando un trayecto en el que evidentemente emerge el conflicto de la subjetividad, no son *narcisistas*. En todo caso, apuntan al lugar de ese *vacío intrínseco* del que habla Kristeva. Un vacío en donde no tiene cabida el placer sino el sufrimiento y, puesto que aparece en los umbrales de acceso al lenguaje, podríamos interpretar que, también, se constituye en el lugar del *silencio* en el que, paradójicamente, habla la pulsión de destrucción, de muerte. Pulsión que, en *En breve cárcel*, en *La rompiente*, en *En estado de memoria* y en *La ingratitud*, insiste en la escritura para ser, en última instancia, vencida por la escritura misma.

Y, si esta victoria supone la supervivencia de Narciso, en todo caso, se trataría de ese E.T. del que también nos habla Kristeva: un extraterrestre, "sin cuerpo ni imagen precisos", "un exiliado, privado de su espacio psíquico"⁶. Cada vez son más numerosos los E.T, dice esta teórica. Si, entre ellos, podemos ubicar a nuestras autoras, no es menos cierto que entre estos nuevos Narcisos, también podemos encontrar a algunos hombres que escriben.

⁶ Ibid, pág. 339.

Otro silencio

De lo expuesto anteriormente, surge un tópico más que, entendemos, se ha constituido en otro de los rasgos específicos que singularizarían a la llamada escritura femenina: la relación entre *el silencio* y la voz. Y, puesto que a lo largo de este trabajo hemos aludido directa e indirectamente a esa dimensión extraña del silencio y de la voz, sin duda, presente en las escrituras de nuestras autoras, nos interesa hacer una breve reflexión.

En muchas oportunidades la teorización y la crítica feminista ha señalado la *ruptura del silencio* en la literatura de mujeres, asociándola al privilegio de la voz. En realidad, desde esta perspectiva, el silencio se ha homologado al no-decir, al callar, entendido como la metáfora que habla de la historia de opresión, de discriminación y de exclusión a la que han sido sometidas las mujeres⁷. La posesión de una voz pasaría, entonces, a romper ese silencio. Dicho de otro modo, es evidente que, desde esta interpretación, el silencio es el extremo opuesto del discurso codificado de la ideología patriarcal. Y la voz, se constituiría en el arma capaz de destruir ambos términos de la oposición. Así, vemos que para Cixous, se trataría de una voz “mezclada con leche”; una voz materna, una voz aullido, una voz grito que, en su lanzamiento, pulveriza, al mismo tiempo, al silencio y al discurso⁸.

⁷ Si podemos hablar del *silencio* como una metáfora que hable del ejercicio de un poder opresivo en los textos que hemos trabajado, *En estado e memoria* y *La rompiente*, serían claros ejemplo de ello. No obstante, en ellos se trata del poder opresivo militar que apunta a la discriminación política (no sexual o genérica) produciendo la figura de la exiliada.

⁸ Vemos que Cixous, en este caso, emprende la tarea deconstructiva de la oposición silencio/discurso a partir del privilegio de la voz. No obstante, al marcar el lugar de la voz, no puede eludir otra oposición: la de lo masculino y lo femenino (Véase, Hélène Cixous, *La risa de la Medusa*, op. cit. pág. 57.) Ahora bien, más allá de esta observación, consideramos que la teorización de Cixous resulta interesante en la medida en que trata de alejarse de un concepto de voz que se confunda con la adopción del código del discurso, pues ésta llevaría

Ahora bien, como decíamos más arriba, el silencio y la voz han estado presente en nuestra lectura de las escrituras de Molloy, de Roffé, de Sánchez y de Mercado pero, en rigor, creemos que en sus textos se puede vislumbrar el horizonte de *otro silencio* y de *otra voz*. Para hablar de ese *otro silencio* y de esa *otra voz* es cierto que en muchos momentos apelamos a los pensamientos de Kristeva y de Lacan. De la primera, y sintetizando su teorización, nos interesó su concepción del lenguaje poético pues, al marcar la irrupción, de la insistencia de lo pre-verbal y lo pulsional (vinculado con la experiencia del cuerpo materno) en el orden simbólico para transgredirlo, en cierto modo, Kristeva nos deja pensar en la existencia inobservable de un *silencio que habla* fuera del orden lógico de las palabras.

Por su parte, Lacan, también nos ha introducido en la dimensión del *silencio* desde su postulación de ese *goce otro* de la mujer, suplementario, pero diferente al fálico. Porque es un goce que, lejos de estar delimitado por el lenguaje, se encuentra fuera del él. Un goce que *habla silenciosamente* por existir fuera del orden del discurso.

¿Cómo expresar con palabras lo que es irrepresentable? Si el discurso es fálico, masculino, ese *silencio que habla* tiene que ser, necesariamente, del orden de lo femenino o de lo materno. Éste parece ser el razonamiento de Kristeva y de Lacan, a nuestro juicio, absolutamente justificable. Porque nos faltan *palabras* para expresar lo irrepresentable, lo indecible que quedaría fuera del orden del discurso. Y, en tal sentido, no hay escapatoria. Las exigencias de la elaboración teórica obligan a definir, a calificar, a nombrar

las marcas de una voz conducente a la denuncia explícita. En estos casos, la voz solamente rompería al silencio para pasar a ocupar su lugar y, en esta sustitución, quedaría atrapada dentro de los márgenes de la lógica opositiva del discurso patriarcal, constituyéndose en uno de sus términos.

(es el *fascismo* del lenguaje, como diría Roland Barthes). En el caso de estos teóricos, podríamos interpretar que conservan las palabras *femenino* y *mujer* –que remiten a la lógica binaria– como viejos nombres: una estrategia paleonímica derrideana que sirve para decir *otra* cosa.

Pero la escritura (*literaria*) o el arte, el general, hacen caso omiso de tales exigencias. Es más, como señala Foucault –a propósito de la obra de Blanchot– el silencio en el lenguaje de la ficción “no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente”⁹. Creemos que es este silencio el que aparece en las escrituras de nuestras autoras. El *silencio* de “un puro afuera” que *habla* de la crisis de la subjetividad instaurando esa *otra lógica* de la que hablábamos al comienzo de estas últimas anotaciones inconclusas. En efecto, la lógica de lo irrepresentable e indecible: de la vacuidad, de la invisibilidad, de la falta y del goce. Pero además la lógica del *silencio blanco* de Mallarmé que da cuerpo y voz a escrituras fragmentarias que se observan y se escuchan en la disposición de las letras en el papel: los pequeños relatos separados por títulos que la memoria recoge en el texto de Mercado; las innumerables cartas inconclusas, divididas por el espacio blanco en el de Sánchez; las alternancias inesperadas y sorprendidas entre los relatos de la ficción y de la realidad en los textos de Roffé y de Molloy, alternancias con el poder de abrir un hueco –la voz de un silencio blanco– en la enunciación.

En fin, creemos que, si la ruptura del silencio en textos escritos por mujeres ha sido entendido como un acto subversivo por la teorización feminista, el *silencio que habla* en las escrituras de Molloy, Roffé, Mercado y

⁹ Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 2000 págs 24–25.

Sánchez, resultan más subversivos aún. Porque rompen transgreden, deconstruyen las oposiciones, la lógica binaria y jerarquizante; o, quizás, sea más preciso decir, porque que van más allá de ellas, porque, en definitiva, las trascienden.

Un corte en el paraguas

Para finalizar, solamente apuntaremos unas últimas reflexiones que consideramos necesarias. Es evidente que el itinerario de lectura que hemos realizado de los textos de Molloy, Sánchez, Roffé y Mercado, puede dar lugar a una serie de cuestionamientos. Quienes se ubican del lado de una militancia política –feminista o lesbiana–, podrían decir que la marcación simbólica ha estado ausente o que se ha rehuido una interpretación que aborde, en profundidad, el problema social, histórico y cultural de la mujer y de su sexualidad. Y, en rigor, tendrían razón.

Sin pretender refutar lo que seguramente serían legítimas observaciones, nos interesa señalar que hemos querido librarnos del peso de un único sentido: el político. No desconocemos que tal sentido puede ser el fundamento de una posición de lectura. No ha sido nuestro fundamento (otra posición de lectura). En todo caso, solamente podríamos señalar que, en *En estado de memoria*, en *La rompiente*, en *En breve cárcel* y en *La ingratitud*, hemos querido leer esa metáfora que tomamos de Gilles Deleuze, y que encabeza este último ítem de nuestras anotaciones inconclusas. Es decir,

hemos querido leer "un corte en el paraguas" para ver "a través de su rasgadura"; ese corte que el teórico explica de la siguiente manera:

En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura¹⁰

¹⁰ Deleuze, Gilles, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, pág.204

BIBLIOGRAFÍA

Teoría y crítica sobre la mujer

- ALCOFF, Linda y Elizabeth POTTER (comps), *Feminsit Epistemologies*, Londres, Routledge, 1993.
- AMOROS, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona: Antrophos, 1985. "Identidad femenina y resignificación", en *Ciclo de conferencias sobre "El deseo" y "La construcción del sujeto femenino"*, La Coruña, febrero-marzo de 1993, Fundación Paideia, 1994.
- (coord.) *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid—Conserjería de Presidencia—Dirección General de la Mujer, 1994.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud y la mujer*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1962
- BROAD, Charlotte, "Introducción" en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Marina Fe (coordinadora), México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BURIN, Mabel, *Estudios sobre la subjetividad femenina*, Buenos Aires, GEL, Colección controversia, 1987.
- "Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables", en *Actualidad psicológica*, XIX, 20, Buenos Aires, junio de 1994.
- y Emilce Dio-Bleichmar (comps.), *Género, psicoanálisis, subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- BUTLER, Judith, "Sujetos de sexo/género/deseo" en *Feminismos literarios*, Compilación de textos y bibliografía a cargo de Neus Carbonell y Meri Torras, Madrid, Editorial Arco/libros, 1999 .
- CALABRESE, Elisa, "Mujeres que novelan la historia", conferencia dictada en el marco del *II Encuentro con América latina: Literatura e Historia. Entre dos finales de siglo* realizada en la Universidad de Valencia (España), del 6 al 10 de marzo del 2000, actualmente en prensa para su publicación en *Actas*.
- "Género y teoría literaria: un matrimonio conflictivo" en *Arrabal* nº 1, Edicions de la Universitat de Lleida, 1998

- CALEFATO, Patricia, "Génesis del sentido y horizonte de lo femenino" en Giulia Colaizzi, ed. *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Madrid, 1990.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea*, Madrid, Anthrópos, 1988.
- CIXOUS, Héléne, *La Jeune Neé*, París, UGE, Coll. 10/18, 1975.
 – *La Venue à l'écriture*, París, UGE, Coll. 10/18, 1977.
 – *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid, Antrophos, 1995.
 – *Entre l'écriture*, París, des Femmes, 1986.
- COLIAZZI, Julia. *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.
 – "Abyección y escritura: del yo a la no-identidad del cyborg", en *Feminaria*, Año VIII, Nº 16, Buena Aires, mayo de 1996.
 – "Género t tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo", en *Revista de Occidente*, n. 190, marzo 1997.
- DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminsimo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écritur femme*, París, Presses Universitaires, de France, 1991 (2ª ed.)
- DOMÍNGUEZ, Nora y PERILLI, Carmen (comps), *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- ECKER, Gisela (ed). *Estética feminista*, Barcelona, Icaria Editorial, 1986
- EVANS, Mary, *Introducción al pensamiento feminista*, Madrid, Minerva Ediciones, 1997.
- FERNANDEZ, Ana María, *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires, Paidós, 1993.
 – *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una Historia de amor y resistencias*, BuenosAires, Paidós, 1992.
 – "De eso no se escucha: el género en psicoanálisis", en *Actualidad psicológica*, XIX, 20, Buenos Aires, junio de 1994
- FLAX, *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid, Cátedra-Feminismos, 1990
- FRAISSE, Geneviève, *Musa de la Razón*, Madrid, Cátedra-Feminismos, 1991.
- FRANCO, Jean, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Chile, Editorial Cuarto

Propio, 1996.

GILBERT, Sandra y Susan Gubar. *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Salté, 1982.

– *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978.

– *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra–Feminismos, 1992.

– *Ser dos*, Argentina Editorial Paidós, 1998.

ITKIN, Silvia (comp.) *Mujeres y escritura*, Buenos Aires, Puro Cuento, 1989.

JULIANO, Dolores, *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Madrid, Cuadernos Inacabados, 1992.,

JURANVILLE, Anne. *La mujer y la melancolía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1994

LAMAS, Marta (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996.

LÓPEZ GIL, Marta, *El cuerpo, el sujeto, la condición de la mujer*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999

LUDMER, Josefina (comp.) *Las culturas de fin de siglo de América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

– “Las tretas del débil” en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas.*, Patricia Elena González y Eliana Ortega(Eds), República Dominicana, Ediciones Huracán, 1984

LOUREIRO, Ángel (coord.) *El gran desafío. Feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul–Endymion, 1994.

MATTALÍA, Sonia, “El saber de las otras: hablan las mujeres” en *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura latinoamericana y española*, Sonia Mattalía y Milagros Aleza (Eds.), Valencia, Universidad de Valencia.

MATTALÍA, Gladys, “Mujeres: sombras y semblantes” en *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura latinoamericana y española*, Sonia Mattalía–Milagros Aleza (Eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 1995.

MERCADO, Tununa, “Línea de horizonte”, *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994,

- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988
- MOLLOY, Silvia, "El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo" en *Autobiografía y escritura*, Juan Orbe (comp). Corregidor, Buenos Aires, 1994.
- *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MONTERO, OSCAR, "En breve cárcel: la Diana, la violencia y la mujer que escribe" en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas.*, Patricia Elena González y Eliana Ortega(Eds), República Dominicana, Ediciones Huracán, 1984
- MOUFFE, Chantal, "Ciudadanía, Estado y Democracia radical" en *Revista de Crítica cultural*, noviembre, 1994, Nº 9.
- NICHOLSON, Linda (comp.) *Feminismo/Posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992.
- "Introducción (a Argumentos feministas. Un intercambio filosófico) en *Feminaria*, Año XI, Nº 21.
- OWENS, Craig. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo" en Hal Foster y otros *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.
- PIÑA, Cristina (ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* Col. Biblioteca de las mujeres. Buenos Aires. Editorial Biblos, 1997.
- POMMIER, Gérard, *La excepción femenina*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1986.
- RICHARD, Nelly, "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina" en *Escribir en los bordes*, Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987", Editorial Cuarto Propio, Chile, 1990.
- "Feminismo, experiencia y representación" en *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*, Revista Iberoamericana, Núms. 176–177, 1996.
- *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Zegers ed., 1993.
- *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- RODRIGUEZ MAGDA, Rosa María, *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona, Antropos, 1994.
- ROFFÉ, Reina. "Itinerario de una escritura. ¿Desde dónde escribimos las

mujeres?", ponencia expuesta en el marco del Congreso: *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura española y latinoamericana*, Comp. Sonia Mattalía y Milagros Aleza, realizado en la Universidad de Valencia, publicado en actas en el año 1995

ROSSANDA, Rossana, *Las otras*, Barcelona, Gedisa, 1982.

RUSSOTTO, Mágara, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

SAFOUAN, Moustapha. *La sexualidad femenina según la doctrina freudiana*, Barcelona, Editorial Crítica, 1979.

SÁNCHEZ, Matilde *La canción de las ciudades*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1999

SANTA CRUZ, María Isabel y otras, *Mujeres y Filosofía (I). Teoría filosófica del género*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SMITH, Sidonie, "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento Anthropos, número 29, Barcelona, Editorial Anthropos, 1991.

TUBERT, Silvia, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1988.

– "Psicoanálisis, feminismo, posmodernismo", en *Actualidad psicológica*, XIX, 20, Buenos Aires, junio de 1994

WEIGEL, Sigrid, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres" en *Estética feminista*, Barcelona, Icaria Editorial, 1986.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, Barcelona, Bruguera, 1986.

ZAVALA, Iris. "Reflexiones sobre el feminismo en el milenio", *Quimera*, N° 177, febrero, 1999

Teoría General

- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona Paidós Comunicación, 1987.
- *El grado cero de la escritura. Nuevos Ensayos Críticos.*, México, Siglo XXI, 1973.
 - "Para una semiología cultural", reportaje publicado en *L'Express* en 1970 y traducido para *Panorama* de Buenos Aires por Conrado Ceretti, en *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
 - *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*. México, Siglo XXI, 1987,
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI Editores, 1971
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.
 - *El libro que vendrá*, Caracas. Monte Ávila Editores, 1969.
- BAUDRILLARD Jean, *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1987.
 - y otros, *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo del poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Folios, 1983
- *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo, Madrid, Ed. Tecnos, 1991.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- *Diferencia y repetición*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988.
 - *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós, 1985
 - *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989
 - *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987
 - *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995.
 - *Rizoma*, México, Ediciones Coyoacán, 1996
 - *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987.
 - *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998

- *Crítica y clínica*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Ed. Pre-Textos, 1988.
- y Parnet, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1997
- *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.

- DE MAN, Paul, "*La autobiografía como desfiguración*", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento Anthropos, número 29, Barcelona, Editorial Anthropos, 1991.
- *La resistencia a la teoría*, Madrid, Editorial Visor, 1990.
- *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.

- DERRIDA, Jacques. *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989
- *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-Textos, 1981
- *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
- *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1989.
- *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- *La verité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

- EAGLETON, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1997.

- FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1981.
- *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- *Microfísica del poder*, Madrid, Ed. La piqueta, 1980.
- *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1969
- *Historia de la sexualidad*, tomo I, II y III, México, Siglo XXI, 1978.
- *Entre filosofía y literatura*, Volumen I, Editorial Paidós. Barcelona, 1999.
- *Tecnologías del yo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.
- *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 2000

- FREGE, "Sentido y referencia" en *Estudios sobre semántica*, Ariel, Barcelona, 1971.

- FREUD, Sigmund, "Tres ensayos de teoría sexual", en *Obras completas, Vol 7*; "Sobre las teorías sexuales infantiles", Vol. 9; "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa (contribuciones a la psicología del amor II)", Vol. 11; "La organización genital infantil (una interpolación en la teoría

de la sexualidad" y "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica de los sexos", Vol. 19; "Sobre la sexualidad femenina", Vol. 21; "La feminidad", Vol. 22; "Análisis terminable y análisis interminable", Vol. 23, Buenos Aires, Amorrortu, varios años.

GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

HEIDEGGER, Martin, *La pregunta por la cosa*, Buenos Aires, Editorial Memphis, 1992.

– *Identidad y diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990.

– *Conceptos fundamentales*, Barcelona, Editorial Altaya, 1997.

HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE,

HOPENHAYN, Martin, *Después del nihilismo, de Nietzsche a Foucault*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997.

JAMESON, Frederic. *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Bs. As. Imago Mundi, 1991.

JITRIK, Noé, *Del orden de la escritura y Un primer despliegue de nociones sobre escritura*, textos inéditos presentados en el Seminario dictado por el autor en el marco de la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

JURANVILLE, Alain, *Lacan y la filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémalyse*, Paris, Seuil, 1978.

– *La revolución del lenguaje poético*, Paris, Seuil, 1974.

– *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1993

– *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos. 1988.

– *Polylogue*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

– *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

– *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

– *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995.

– y otros, *(El) trabajo de la metáfora. Identificación/Interpretación*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1994.

LACAN, Jacques. *Escritos I y II*, México, Siglo XXI, 1983.

– *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1991

– *Seminario 20. Aún*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

- Seminario 11 *Los cuatro conceptos del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1986.
- LEJEUNE, Philip, "La autobiografía como desfiguración" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento Anthropos, número 29, Barcelona, Editorial Anthropos, 1991.
- *El pacto autobiográfico*, Madrid, Endymion, 1994
- LEVINAS, Emmanuel, *El tiempo y el Otro*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 1995
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984.
- *Discurso, Figura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.
- NIETZSCHE, F. "De los grandes acontecimientos" en *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1976.
- *Verdad y mentira en sentido extramoral*, Valencia, Teorema, 1980
- ONG, Walter J., *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- RELLA, Franco, *El silencio y las palabras*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992
- ROSA, Nicolás, *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- *Artefacto*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- SARTRE, Jean Paul, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1966
- SOLLERS, Philippe, *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-Textos, Valencia, 1978.
- STAINER, George. *Presencias reales*. Barcelona, Ed. Destino, 1991
- TUBERT, Silvia, *El malestar en la palabra. El pensamiento crítico de Freud y la Viena de su tiempo*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- TOURANE, Alain, *Crítica de la Modernidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós. 1989
- *El fin de la modernidad*. Barcelona, Gedisa, 1987

- *Ética de la interpretación*, Bs. As. Paidós, 1992
- *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989

VERDIGLIONE, Armando, DELEUZE, Gilles, KRISTEVA, Julia y otros,
Psicoanálisis y Semiótica, Barcelona, Editorial Gedisa,
1980.

WHITE, Hayden, *El contenido de la forma*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.

WEINNTRAUB, Karl J. "Autobiografía y conciencia histórica" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos Anthropos, número 29, Barcelona, Editorial Anthropos, 1991.