

010865
2eg



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

NARRATIVA ARGENTINA Y AUTORITARISMO

(Sylvia Molloy y Héctor Tizón: Escrituras de Sobrevivencia)

Tesis

que para obtener el grado de:

Doctora en Letras

presenta:

Sandra Silvina Lorenzano Schifrin



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

Ciudad Universitaria, 1999



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

271970



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

NARRATIVA ARGENTINA Y AUTORITARISMO

***(Sylvia Molloy y Héctor Tizón:
escrituras de sobrevivencia)***

Sandra Lorenzano

Comité asesor:

Dra. Ana Rosa Domenella, tutora

Dra. Margo Glantz, asesora

Dra. Liliana Weinberg, asesora

Narrativa argentina y autoritarismo
(Sylvia Molloy y Héctor Tizón : escrituras de sobrevivencia)

Tesis presentada por Sandra Lorenzano

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En breve cárcel de Sylvia Molloy y **La casa y el viento** de Héctor Tizón son novelas que podemos ubicar en el período de la última dictadura militar argentina. Entre 1976 y 1983, el gobierno de las fuerzas armadas se propuso llevar a cabo, a través de la imposición del terror, de la muerte y la represión, el exterminio de cualquier disidencia. La literatura se preguntó entonces, una y otra vez, cómo hablar frente a ese discurso intolerante y monolítico, de qué modo sobrevivir ante el miedo y el dolor, cómo “hablar de lo indecible”.

Sus propuestas desafiaron a la censura y a la autocensura, exploraron modos alternativos del decir, para establecer nexos en la trama quebrada de la sociedad.

Los textos elegidos de Molloy y Tizón dejan leer al trasluz la angustia que encierran estas búsquedas. Ante la prepotencia grandilocuente del poder, dibujan una poética del pliegue y la incertidumbre. Fragmentos, esquivarlas...cualquier imagen de totalidad ha estallado y se trata entonces de hablar desde las ruinas. Sólo desde las ruinas serán posibles las palabras de Sylvia Molloy, las palabras de Héctor Tizón ; desde las ruinas serán memoria.

Las palabras y la memoria así construidas penetran en las fisuras de los poderes. Y no se trata aquí solamente de la dictadura militar. La escritura que proponen cuestiona también, en su transgresión, tanto a la institución literaria, como a la concepción dominante de la “identidad nacional” al incorporar al debate elementos marginales, históricamente excluidos de la versión oficial de país. En un panorama de crisis de los metarelatos, de discusión de los estudios literarios acerca de su propia especificidad, de borramiento de fronteras entre discursos y entre disciplinas, de alteración del canon latinoamericano con la consiguiente entrada de nuevas voces, estas novelas pueden ser vistas como ejemplo de algunos de estos cambios ; ellas ponen en escena sujetos marginales, enfrentados a diversas concepciones autoritarias de la sociedad (y de la literatura), a través de una escritura compleja, densa, transgresora. Tales elementos hacen que ambas novelas se vinculen con la noción de “literatura menor” (Deleuze y Guattari).

Así, la lectura que lleva a cabo la tesis ubica el análisis de los textos tanto en el contexto argentino como en la escena de la crítica latinoamericana, entre la producción literaria y el debate teórico.

Marzo de 1999

Argentine Narrative and Authoritarianism

(Sylvia Molloy and Héctor Tizón: survival writings) (abstract)

Sandra Lorenzano

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En breve cárcel by Sylvia Molloy and **La casa y el viento** by Héctor Tizón are novels that emerged from the period of the last Argentine military dictatorship. Between 1976 and 1983, the military government tried, through its use of terror, death and repression, to eradicate all dissidence. Argentine literature was forced to ask itself, again and again, what its voice should be when confronted by this monolithic and intolerant discourse; how it could survive in the face of such fear and pain; how it could “speak about the unspeakable.”

Its intention was to defy the censors and its own self-censorship; it explored alternative ways to say things, to establish connections within the broken fabric of its society.

The texts, chosen from Molloy and Tizón, allow one to read between the lines, and to see the anguish that these searches entailed. Against this all powerful and grandiloquent power, they developed a poetry that fit into the creases, a poetry of uncertainty. Fragments, splinters,... all whole images have been exploded and we are being spoken to from the ruins. Sylvia Molloy's and Hector Tizón's words could only come from these ruins, they are the embodiment of the memory of these ruins.

The words and the memory thus constructed permeate into the fissures of the powers; and not only those of the military dictatorship. The writing they presented, through its transgressions, also challenged both the literary establishment and the dominant concept of “national identity” when it incorporated into the debate marginal elements which historically have been excluded from the official version of events.

In this panorama of crisis of the *metarelatos*, of the discussion of literary studies having to do with their own specificity, of erasing borders between discussions and between disciplines, of the altercation of the Latinamerican canon with the consequent entrance of new voices, these novels can be seen as examples of some of these changes. They opened up for discussion marginal subjects, confronting diverse authoritative concepts of society (as well as literature), through a complex, dense and transgressive type of writing. These elements connect both novels to the notion of “literatura menor” (Deleuze and Guattari).

Thus the argument of the thesis places the analysis of the texts in an Argentine context as well as in the world of Latinamerican criticism, between literary production and theoretical debate.

ÍNDICE

Introducción	6
--------------------	---

CONTRABANDO DE LA MEMORIA

I. ...y abandonados por los dioses.....	26
II. No nos une el amor sino el espanto.....	31
III. La lucha por las almas.....	56
IV. La literatura: entre el cuerpo y la memoria.....	74

SOBRE *EN BREVE CÁRCEL*

I. Briznas de deseo.....	94
II. Una historia de silencios.....	96
III. "Escribir para no morir".....	100
IV. Hacia una poetización de lo político.....	103
V. ¿Historias de amor?.....	107
VI. Deseo que (se) escribe.....	111
VII. Las lecturas y las marcas.....	124
VIII. Palimpsestos.....	135
IX. En los confines del sueño.....	140
X. Hacia un devenir minoritario.....	145
XI. Donde se conjuga y se disgrega el lenguaje.....	154
XII. Una mirada nómada.....	159
XIII. Las dos Dianas.....	169
XIV. Erotismo en pedazos.....	176

SOBRE *LA CASA Y EL VIENTO*

I. Alguna cosa dulce y perdida.....	187
II. El camino del recuerdo.....	199
III. Irresistibles fragmentos.....	204
IV. Bajo el viento de la historia.....	216
V. El dibujo de un narrador furtivo.....	223
VI. América Latina: entre Colón y el río Bravo.....	240
VII. Un escritor de "tierra adentro".....	254
VIII. Una obra fronteriza.....	260
IX. Un cierre que es regreso.....	284

Un alfabeto de sobrevivencia (A modo de cierre).....	286
---	-----

Bibliografía.....	301
-------------------	-----

Enfrentada con los límites (el sufrimiento exasperado, la muerte), la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre los límites extremos. Beatriz Sarlo

La literatura es una forma privada de la utopía.
Ricardo Piglia

El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. León Ferrari

Mientras escribo las últimas páginas de este trabajo, las noticias que vienen del Cono sur se agolpan en los periódicos, se superponen, se contradicen. En Argentina, decenas de jóvenes repudian la presencia de Alfredo Astiz en una discoteca; Astiz es repudiado pero está libre. Miguel Bonasso recibe una amenaza de muerte; a un juez vinculado a los organismos de derechos humanos le hacen un tajo en la cara. Las Madres de Plaza de Mayo siguen dando vueltas frente a la casa de gobierno todos los jueves. Los hijos de los desaparecidos han organizado el grupo H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). En un programa de televisión de altísimo rating se enfrentan alguien que estuvo "desaparecido" durante la última dictadura y su torturador. Este último sonríe de manera burlona ante cada acusación de quien fuera su víctima. Se juzga en España a Adolfo Scilingo que confesó haber participado en los vuelos de la muerte.

El capítulo más macabro de nuestra historia está aún abierto. Impunidad, corrupción, prepotencia y una cauda de dolor son los resultados de los últimos gobiernos militares. A pesar de todo, estamos frente a un país distinto. Tampoco yo soy la misma que hace unos años cuando decidí que era inútil seguir dándole vueltas a otros temas, que era mi propia historia la que buscaba asomar el rostro por entre las páginas de mi propuesta de tesis, y me metí de cabeza, entonces, en la época más dolorosa de la historia del país.

Tal vez por todo esto sea difícil ponerle un punto final a este trabajo. A pesar de que el recorte cronológico establecido parece claro, el pasado se prolonga y su sombra llega al presente. Por supuesto, han cambiado muchas cosas; por muy imperfecta que resulte hoy nuestra democracia,

no es lo mismo que vivir inmersos en la "cultura del miedo" impuesta por los gobiernos militares. Pero no son las semejanzas y diferencias entre ambos momentos lo que me interesa sino reflexionar sobre algunos de los modos en que la literatura habló de las sociedades de las dictaduras.

Una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura. Leer, entonces, la narrativa de estos años, puede ser...una de las formas posibles de encontrar algunos sentidos en esa masa dolorosa y desordenada de lo vivido en las últimas décadas.¹

Es entonces en esa "masa desordenada y dolorosa" donde nos sumergimos a fin de entender algo del horror². La subjetividad toca también el discurso de la crítica; la vida de cada uno se cuele por entre los renglones, los textos se llevan pedazos de nosotros mismos. Por eso el recorrido propuesto es a la vez subjetivo y objetivo, ensayístico y analítico, porque también son nuestra memoria y nuestro cuerpo los que se ponen en juego en las palabras.

Como en las historias de las que habla Jacques Hassoun, nos volvemos "contrabandistas de la memoria":

¹ Beatriz Sarlo, "Literatura y política", en **Punto de vista**, año VI, núm. 19., Buenos Aires, diciembre de 1983, p.9.

² De modo similar a lo que sucede en la noción de "estructura de sentimiento" propuesta por Raymond Williams, la realidad objetiva se mezcla y confunde con la forma en que vivimos la cultura del momento. El concepto de "estructura de sentimiento" fue desarrollado por Raymond Williams fundamentalmente en su libro **Marxismo y literatura** (Barcelona, Ediciones Península, 1980). Aunque podría decirse que se trata de la cultura de un período determinado, a esto habría que sumarle el modo en que esa cultura fue vivida por sus productores y su público. La noción se propone captar la cultura vivida; es decir que apunta a la experiencia social en el campo cultural. La idea de "sentimiento" precisamente hace referencia a la trama peculiar de lo vivido. "No se trata de oponer el sentimiento al pensamiento, sino considerar al pensamiento en tanto sentido y al sentimiento en tanto pensado: la conciencia práctica viva y en su continuidad interrelacionada."

En este sentido, se distancia de la postura que coloca a la ideología como mecanismo exterior que actúa por fuera de la conciencia intersubjetiva y a pesar de ella.

Somos todos portadores de un nombre, de una historia singular (biográfica) ubicada en la Historia de un país, de una región, de una civilización.
Somos sus depositarios y sus transmisores.
Somos sus pasadores.³

El contrabando que buscamos realizar en estas páginas es un modo de contar y contarnos una - nuestra- historia; es una forma de compartir un pasado cuya marca no desaparecerá de nuestra piel. Este juego de la memoria es sobre todo un ejercicio colectivo, por eso está escrito para todos aquellos que han ayudado a que se lleve a cabo, muchos incluso sin saberlo.

Para quienes leyeron o escucharon algunas de sus páginas y me enriquecieron con sus comentarios.

Para quienes me ayudaron a transformar mis sensaciones e intuiciones en palabras: Ana Rosa Domenella, Margo Glantz y Liliana Weinberg.

Para mis amigas del alma -Cristina, Marisel, Patricia-, para Gonzalo Aguilar y Flora Guzmán. El agradecimiento por su solidaridad, por su cariño y apoyo, no cabe en estas pocas líneas.

Para Silvia y Martín, los hermanos que me ha regalado el exilio.

Para Sylvia Molloy y Héctor Tizón por su generosidad permanente.

Para mi familia porque los diez mil kilómetros nos duelen cada día.

Para María, cómplice entrañable.

³ Jacques Hassoun, **Los contrabandistas de la memoria**, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1996.

Hassoun trabaja tanto a partir de su formación psicoanalítica cuanto tomando como referencia otro tipo de discursos, sobre el deseo que habita en cada uno de nosotros de transmitir a nuestros descendientes historias, costumbres, tradiciones. Entre el riesgo de amurarnos en lo ancestral, cultivando la nostalgia, y el de rechazar u olvidar a quienes nos precedieron, se sitúa la pregunta sobre qué y cómo transmitir. En este sentido, todos somos "contrabandistas de la memoria"; para alejarnos de nuestra historia familiar pero a la vez para poder reconocer lo que hemos recibido de nuestros padres y lo que transmitiremos a nuestros hijos.

Por supuesto, para Mariana, porque estas páginas -que ella y yo llegamos a creer interminables- le cuentan un pedacito de nuestra memoria.

Para Néstor, porque la sabiduría de su piel y la tibieza de sus palabras cambiaron mi vida para siempre.

Para aquellos que escribieron tratando de entender la pesadilla en que nos vimos inmersos; para aquellos que murieron tratando de cambiarla.

Para los que están. Para los que no están.

*Vivimos en una época de objetos parciales, ladrillos astillados en fragmentos y residuos. Deleuze y Guattari*⁴

1.

Una tesis es una aventura, es embarcarse en un viaje de exploración por algunos caminos que hemos estudiado en los mapas y por otros que nos son totalmente desconocidos; esta aventura hoy sólo puede ser astillada, residual. Seducción y riesgo.

Para iniciar la travesía he buscado algunos pertrechos, ciertas herramientas que me permitieran plantear un conjunto de preguntas, "aunque se sepa de antemano -como dice Beatriz Sarlo- que no se darán las respuestas. Son preguntas que sirven para señalar un problema más que para encontrarle una solución. (...) No son preguntas de qué hacer sino de cómo armar una perspectiva para ver."⁵ Preguntas vinculadas con la compleja relación entre propuestas artísticas y contexto (histórico, fundamentalmente, pero también teórico y crítico); con las posibilidades de que el arte hable en una situación social dominada por el silencio y la muerte; con la politización de la literatura, entendiendo tal politización no como toma de partido sino como desterritorialidad textual, como productividad del intersticio y el desvío; y, por supuesto, con el lugar de la narrativa de Sylvia Molloy y de Héctor Tizón en la tensión que establecen los problemas anteriores. Es alrededor de tales cuestiones que balbucea⁶ este trabajo.

⁴ Cit. en Frederic Jameson, *Espacio e imagem. Teorias do pos-moderno e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Editora URFJ, 1994, p.7.

⁵ Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994, p.10.

⁶ "Sobre mí y sobre muchos de mis contemporáneos pesa el tartamudeo desde el nacimiento. Aprendimos no a hablar, sino a balbucear, y no es más que prestando oídos al ruido creciente

2.

*De la experiencia de estos límites, de la incorporación de lo liminar y del umbral, se trata; de la cartografía discontinua de un espacio de reducciones y expulsiones, donde una y otra vez la cultura humaniza los bordes, las fronteras, los márgenes.*⁷ Julio Ortega

En *breve cárcel* de Sylvia Molloy y *La casa y el viento* de Héctor Tizón⁸ son novelas que podemos ubicar en el período de la última dictadura militar argentina.⁹ Entre 1976 y 1983, el gobierno de las fuerzas armadas se propuso llevar a cabo, a través de la imposición del terror, de la muerte y la represión, el exterminio de cualquier disidencia. La literatura se preguntó entonces, una y otra vez, cómo hablar frente a ese discurso intolerante y monolítico, de qué modo sobrevivir ante el miedo y el dolor, cómo "hablar de lo indecible".

Los textos elegidos de Molloy y Tizón dejan leer al trasluz la angustia que encierran estas búsquedas. Sus palabras exploran caminos posibles para "encontrar algunos sentidos en esa masa

del siglo y una vez encanecidos por la espuma de su cresta que hemos adquirido una lengua." (Osip Mandelstam, *Le bruit du temps*, p.77. Cit. en Gilles Deluze, *La literatura y la vida*, p.60.

⁷Julio Ortega, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Avila Editores, 1992, p. 95.

⁸Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, Barcelona, Seix-Barral, 1981.

Héctor Tizón, *La casa y el viento*, Buenos Aires, Legasa literaria, 1984.

⁹Los críticos han hecho distintas propuestas acerca de la caracterización de la "novela de la dictadura", categoría dentro de la cual tendríamos que incorporar las novelas que nos ocupan. Cfr., entre otras, las obras de Andrés Avellaneda, René Jara y Hernán Vidal, Andrea Pagni, Fernando Reati, Beatriz Sarlo, Roland Spiller, consignadas en la bibliografía final.

Algunos críticos, entre otros Karl Kohut, proponen llamar "literatura de la dictadura" a aquella del período 1975-1985.

dolorosa y desordenada de lo vivido"¹⁰. Ante la prepotencia grandilocuente del poder, dibujan una poética del pliegue y la incertidumbre, una poética que susurra en los intersticios.

Fragmentos, esquivarlas...cualquier imagen de totalidad ha estallado y se trata entonces de hablar desde las ruinas. Sólo desde las ruinas serán posibles las palabras de Sylvia Molloy, las palabras de Héctor Tizón; desde las ruinas serán memoria.

Las palabras y la memoria así construidas como estética de la precariedad penetran en las fisuras de los poderes. Y no hablo aquí solamente de la dictadura militar. La escritura que proponen cuestiona también, en su transgresión, tanto a la institución literaria con su imposición de una cierta noción "canónica" de la literatura argentina, cuanto a la concepción dominante de la "identidad nacional" al incorporar al debate a sujetos históricos excluidos, borrados, "desaparecidos" de la versión oficial del país.

La experimentación y la ruptura que plantean ha hecho difícil la recepción inicial de sus obras y los ha colocado en un lugar ajeno al canon, pensado éste como en el conjunto de obras que tienden a reforzar una cierta concepción hegemónica de la literatura. Así, lo canónico sería "lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema"¹¹; aquello que se asocia al dogma.¹²

"...un punto de partida de consideración del canon es que es el fundamento de un arte 'oficial', con toda la ambigüedad de la expresión, es decir de un arte cuyos principios

¹⁰Beatriz Sarlo, "Literatura y política", en **Punto de vista**, año VI, núm. 19, Buenos Aires, diciembre de 1983, p.9.

¹¹Noé Jitrik, "Canónica, regulatoria, transgresiva", en Susana Cella (comp.), **Dominio de la literatura. Acerca del canon**, Buenos Aires, Editorial Losada, 1998, p.19.

¹²¿Qué se entiende por canon, después de todo? -se pregunta Tomás Eloy Martínez- Según el Diccionario de Autoridades (1726) significa "regla o alguna cosa que se debe creer u observar en adelante. Canon sería, por lo tanto, una variante de dogma; es decir, de algo que está en las antípodas de la libertad encarnada por la literatura." (**Dominio de la literatura**, cit., p.146)

productivos son congruentes con los del sistema de poder." En este sentido "...podría atribuirse a los proyectos marginalizantes una dimensión política."¹³

Escrituras menores, desviadas, **En breve cárcel** y **La casa y el viento** eligen, en términos temáticos y en su propuesta de escritura, la marginalidad y la ruptura como lugares de enunciación.¹⁴ Los protagonistas de ambos textos se presentan como sujetos nómadas, ya sea sexual o geográficamente, que deambulan por un indefinible territorio fronterizo, en el que dibujan a la vez el trazo de la escritura y la memoria de su propio cuerpo. Pero no buscan "reivindicar" lo olvidado o tapado por los poderes centrales (políticos, sociales, culturales) sino que apuestan abiertamente a la revulsión de los minoritario. En este sentido, los quiebres y fisuras de los textos hablan, de alguna manera, de las fracturas de lo social.

En el caso de **En breve cárcel**, la reflexión permanente sobre la escritura y la posibilidad o no de reelaborar una memoria afectiva, coloca en el debate una sexualidad otra que, al igual que la

¹³Noé Jitrik. "Canónica, regulatoria, transgresiva", *cit.*, p.23.

¹⁴Se pregunta María Teresa Gramuglio en un artículo sobre la construcción del canon y de los excluidos de éste: "¿Cuáles son las razones del silencio que tan a menudo rodea esos libros que de modo visible (o habría que decir invisible) trastornan convenciones, introducen innovaciones temáticas y formales a contrapelo de las tendencias predominantes? Hay libros de los que no se habla [...] Libros de los que no se habla: en eso pensé cuando leí **En breve cárcel** de Sylvia Molloy, tan notable por el fervor helado con que narra la furia de una pasión femenina frustrada. No sé si hablar de estos libros poco nombrados revela un gesto pseudovanguardita de adoración del fracaso [ironía que se refiera a algunas críticas que ha recibido el grupo de la revista Punto de Vista] pero sí sé que con frecuencia encuentro que es en ellos donde reside gran parte de las potencialidades de transformación de la narrativa, que por ellos pasan las apuestas más fuertes, que ellos plantean las cuestiones que hacen posible un diálogo vivo en el campo literario y no un diálogo con las sombras..." María Teresa Gramuglio, "Desconcierto en dos tiempos", en Susana Cella (comp.), **Dominios de la literatura...cit.**, p.138.

escritura o la memoria, no es sino deriva, movimiento que da cuenta de ausencias y de silencios, de vacíos y de miedos; elementos que dibujan también los perfiles de la trama (del trauma) social.

En **La casa y el viento**, la historia de terror que marca al país empuja al protagonista a una frontera geográfica que es al mismo tiempo la frontera de sí mismo. La escritura será entonces esa voz que se diluye o, mejor, que se suma a la voz colectiva y recupera así la memoria de una zona abandonada por el proyecto dominante de nación.

Ambas novelas son, qué duda cabe, dos modos de "hablar de lo indecible" en las que cuerpo, memoria y escritura, resultan elementos clave. Sabemos que el cuerpo, en tanto sitio liminar entre lo objetivo y lo subjetivo, es el punto en que con mayor violencia se ponen en juego los poderes sociales. En este sentido, podemos leer el trabajo sobre el cuerpo como respuesta o resistencia (en el sentido foucaultiano) frente a ellos. "La única verdad es la del cuerpo" escribe el protagonista de **La casa y el viento**, en una novela en la que los cuerpos "otros", los cuerpos olvidados por la historia argentina, van a pasar a formar parte de la multiplicidad del yo. Cuerpo y memoria serán ejercicios colectivos y, por lo tanto, heterogéneos.

Este tema es particularmente importante en el caso de Molloy, quien propone una mirada no binaria de la sexualidad como modo de desestabilizar la rigidez del discurso patriarcal.

En las novelas elegidas, tanto el cuerpo como la palabra son vistos como caminos para preservar la memoria individual y colectiva. Sin duda, el tema de la memoria es fundamental: si "amnesia" y "amnistía" tienen la misma raíz etimológica, la elaboración del recuerdo cumplirá también una función política ("ni olvido ni perdón").

La "mirada política" de ambos textos está en esta capacidad de señalar y discutir la hegemonía de los grandes discursos legitimadores; en la fuerza con la que irrumpen, en la escritura, las disidencias.¹⁵

En términos textuales, esta ruptura tiene que ver con la fragmentación y la autoreferencia, con el desgarró y la diseminación, con la complejidad de un trabajo de escritura que vuelve una y otra vez sobre sí mismo, con una voz dubitativa que busca menos organizar el relato que destruir sus certezas. "Arte refractario", como quería Benjamin¹⁶, en tanto negación y desviación de un curso anterior, que busca "romper la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural, etc."¹⁷ Una lectura -viaje de ida y vuelta entre textos y contextos- que se cifra en las memorias entrecortadas y sobresaltadas que dibujan el campo literario de los años de dictadura.¹⁸

¹⁵Para una reflexión sobre este tema en el contexto de las dictaduras del Cono sur, ver Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes y La insubordinación de los signos*; y Beatriz Sarlo, "Defensa del partidismo en el arte", en *Punto de vista*, núm. 27, Buenos Aires, 1986.

¹⁶Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos Y*, Madrid, Taurus, 1973, p.18.

¹⁷Nelly Richard, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago, Editorial Cuarto propio, 1994, p.17.

¹⁸Podemos pensar en las obras que nos interesan como muestras de un arte "refractario" (Nelly Richard, *La insubordinación...*, p.16) como negación y como desviación respecto de un curso anterior. "Se trataba, para las obras más audaces y desafiantes del periodo, de romper la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural, etc.." (p.17)

Un eje, la historia, me permite captar el despliegue de las diferencias. Mi perspectiva renuncia de antemano a unificar en torno de ese eje. Beatriz Sarlo¹⁹

Encontrar las herramientas teóricas y metodológicas que nos permitan dar cuenta de los fenómenos que en este trabajo nos interesan, implica ser capaz de "desterritorializarse" como crítico. ¿De qué otro modo puede una tesis intentar dialogar con propuestas literarias como las que hemos elegido? ¿Cómo puede si no evitar la repetición de los gestos autoritarios que realiza muchas veces la crítica? En un movimiento semejante, aunque no especular, al que llevan a cabo los propios textos elegidos, se trata menos de ampararse en uno o varios discursos de autoridad que de volverse un nómada entre diferentes propuestas, dejándose seducir por la fuerza del intersticio. El intersticio, el cruce, deslimitan (que no "delimitan") el territorio y permiten captar las figuras allá donde se desdibujan, en el confín de sus propias incertidumbres.

"...no se trata de reproducir a partir de un punto fijo -el ojo central del déspota- sino de derivar: en esa deriva se captan los flujos de vida que animan el territorio."²⁰

Deambular por un campo de líneas de fuga en constante movimiento genera angustia y deseo, el reto es hacer que sea también el origen de una escritura crítica. Si nuestros textos apuestan al devenir minoritario poco podrán dar cuenta de ellos discursos "mayores". Intentamos entonces dialogar con ciertas voces literarias, inestables e irreverentes, en esta realidad heterogénea.

¹⁹"Literatura y política", *cit.*, p.8.

²⁰Néstor Perlongher, **Prosa plebeya. Ensayos 1980-1982**, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1997, p.65.

Frente a una cierta nostalgia de "épocas mejores" que marca mucha de la reflexión contemporánea vale la pena detenerse en obras y autores que plantean una repolitización del ejercicio artístico durante los años 80 por caminos diferentes a los ya trabajados ("Hoy que la literatura 'lite' predomina -dice Julio Ortega- estos textos latinoamericanos son de una legibilidad compleja...²¹)

²¹Julio Ortega, **El discurso de la abundancia**, *cit.*

La noción de literatura "lite" hace referencia a los productos que apuestan por una lectura (y una escritura) fácil y rápida, privilegiada por el mercado, en desmedro de la calidad del texto, de la experimentación formal, de las búsquedas estéticas.

4.

Sobre América Latina y la crítica

Un viaje y algunas discusiones

Sin duda hoy resulta imposible acercarse a una obra o a un autor latinoamericano olvidando las discusiones que marcan el panorama teórico y crítico de nuestro continente, por supuesto tampoco se puede dar cuenta del conjunto de ese complejo panorama en el que se cruzan problemáticas y reflexiones diferentes. Está claro que, más allá de las posiciones teóricas y de sus denominaciones, hay un conjunto de problemáticas que se relacionan con las obras literarias sobre las cuales trabajaremos y que aparecen reiteradamente en los debates contemporáneos: el desdibujamiento de fronteras (entre "alta" cultura y cultura popular; entre géneros literarios, entre disciplinas, entre lenguajes); la incorporación al debate de los "otros" (mujeres, indígenas...), la irrupción de lo popular y su legitimación en el campo cultural; la búsqueda de una escritura de ruptura o, por el contrario, la complicidad con el juego del mercado (es raro que ambos elementos se den simultáneamente en una obra); la compleja relación entre arte y sociedad. "Hay una tonalidad, un conjunto de lugares comunes, que tiene nuestra máquina 'fin de siglo'."²² No es posible leer ignorando tales "tonalidades"; es a partir de ellas, entonces, que necesitamos armar nuestra "propuesta para ver".

²²Josefina Ludmer, "El Coloquio de Yale: máquinas de leer 'fin de siglo', en Josefina Ludmer (comp.), **Las culturas de fin de siglo en América Latina**, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994. En cierto sentido, los propios artículos presentados en Yale y reunidos en este volumen, dan cuenta del espectro que abarca esta "tonalidad" fin de siglo.

...quien se pregunta, como en el cuento de Kafka, cuál de los pies debe poner primero, se encuentra paralizado para caminar. Pero quien, por el contrario, deja de entender su situación, corre el riesgo de naufragar. William Rowe²³

Instalados frente al peligro de la parálisis, o del más romántico pero igualmente desagradable, del naufragio, los especialistas en literatura -quienes fueran alguna vez residentes privilegiados de una "ciudad letrada"²⁴ que actualmente pareciera al borde del colapso- se cuestionan, cada vez más, por su propia labor.

Si en algún momento sus propuestas fueron parte fundamental de los proyectos nacionales (o continentales), hoy sienten que su discurso ha perdido la mayor parte de su influencia crítica. La galaxia Gutenberg, aparentemente en vías de sucumbir ante la avalancha mediática, pareciera arrastrarlos consigo. Una globalización que, camuflada bajo un manto supuestamente homogeneizador, agudiza las diferencias estructurales de regiones que siguen siendo periféricas como la nuestra; la tan mentada muerte de los "grandes relatos"²⁵; la fragmentación de la

²³William Rowe, **Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural**, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo editora/Mosca Azul editores, 1996.

²⁴Obviamente estoy haciendo referencia a la propuesta de Angel Rama a través de la cual interpreta las vinculaciones entre el poder y la escritura a lo largo de la historia latinoamericana. (**La ciudad letrada**, Hanover, Ediciones del Norte, 1984). Aunque la importancia y trascendencia de las ideas expresadas en este libro merecen un comentario mucho mayor que el que voy a dedicarle en estas páginas, quisiera solamente señalar un aspecto que considero problemático, y es el de la identificación absoluta entre escritura y poder sobre la cual se basa el trabajo. Si bien siempre han existido "escrituras" ligadas a las instancias de poder, también siempre han existido las que le oponen resistencia.

²⁵Dado que las propias humanidades han contribuido a elaborar estos relatos, la crisis que los afecta repercute sobre ellas de manera especialmente violenta. Sobre esta idea, vale la pena remitirse al artículo de Julio Ramos, "El proceso de Alberto Mendoza: poesía y subjetivación", en **Revista de crítica cultural**, Santiago, núm. 13.

reflexión intelectual, son elementos que vuelven dudosas las teorías de lo literario, e incluso el propio sentido social de la literatura. El desdibujamiento de fronteras entre distintas manifestaciones culturales, la transformación de la idea de "literariedad", el juego perverso del mercado en el diseño de nuevos "cánones" o "anticánones", son algunas de las causas de la ansiedad que puede percibirse en los críticos, como lo demuestra la frase de William Rowe del epígrafe.²⁶

Podemos percibir, así, al leer diversos trabajos contemporáneos, teóricos y críticos, sobre literatura latinoamericana, ha habido una crisis en lo que tradicionalmente se han considerado los

²⁶"Durante siglos, un puñado de hombres y unas pocas mujeres excepcionales participaron en una larga y sacudida conversación sobre el arte. Hubo un poco de todo: litigios de poetas, querrelas entre partidarios de lo clásico e innovadores...(...) Hasta hace pocas décadas, quienes intervinieron en cada una de estas peripecias pensaron que sus posiciones se fundaban en valores cuya superioridad podía demostrarse por la razón o porque así lo habían decidido razones superiores a la razón estética. El reino, aunque atravesado por las luchas de programas o de personalidades, era estable y soberbio. Se sabía (o se creía saber que, a tal efecto, da lo mismo) por qué era mejor lo que se defendía que lo que se atacaba. Nunca se dudó que la discusión era interesante porque en ella se planteaban diferencias fundamentales tanto para hacer como para gozar el arte.

Casi todas las palabras que se han escrito más arriba ahora están sometidas a juicio. Escucho decir que la discusión es improductiva, ha equivocado sus términos, o esconde sus verdaderos motivos. Que ya no se puede plantear una pregunta sobre lo que es el arte." Beatriz Sarlo, **Escenas de la vida posmoderna...cit.**, p.152.

Beatriz Sarlo es una de las teóricas que más ha reflexionado en la Argentina sobre estos cambios de paradigmas que afectan la labor de quienes pretenden acercarse críticamente a los fenómenos artísticos. Una de sus preocupaciones principales en este sentido es dónde ubicar en el nuevo panorama la pregunta por los valores estéticos.

El capítulo introductorio de su libro se llama precisamente "Preguntas"; preguntas que surgen en el contexto de una nación periférica y empobrecida que vive la llamada "posmodernidad" en un marco paradójico. En esa realidad pareciera no haber lugar para cuestionarse sobre el papel del arte en la vida social. Como en otros trabajos, Sarlo señala la necesidad de que el debate sobre los valores estéticos sea parte de la discusión de fin de siglo de la crítica literaria, o de la crítica de arte, ya que "...no existe otra actividad humana que pueda colocarnos frente a nuestra discusión subjetiva y social con la intensidad y la abundancia de sentidos del arte..." (p.9). Apuesta, en última instancia, a la existencia del intelectual crítico en la sociedad.

estudios literarios. Una crisis que afecta y transforma al propio objeto de estudio, así como los posibles acercamientos críticos. Sin duda, estamos viviendo un período de importantes cambios sociales, políticos y culturales, que se dejan sentir también en las disciplinas humanísticas. Frente a los embates de estos cambios, las actitudes oscilan entre un enclaustramiento, por parte de algunos críticos, en lo más tradicional de sus enfoques, hasta una revisión de los principios teóricos y metodológicos que la sustentan. De acuerdo con esta última línea, los principales críticos literarios en América Latina se cuestionan sobre su propia labor y su objeto. ¿Podemos aún hoy hablar de "literatura"? ¿Cómo se relaciona la crítica con los otros fenómenos culturales? ¿De qué modo podemos incorporar a la reflexión las transformaciones que han sufrido, en los últimos años, los propios textos literarios? Estas son algunas de las preguntas que atraviesan, de manera explícita o no, los trabajos críticos actuales.

Por un lado, se han producido (y se están produciendo) fuertes transformaciones en el campo cultural a nivel mundial (entre otras hay que pensar, por ejemplo, en la presencia cada vez mayor del mercado, los conflictos en sociedades multiculturales, el resurgimiento de algunos fundamentalismo, la importancia de los medios masivos), que adquieren un sesgo particular en América Latina, lo que sin duda, afecta al texto literario. Por otro lado, la crítica incorpora a su mirada elementos y perspectivas impensables hasta hace algunos años. La crisis de los parámetros tradicionales la obliga a ampliar su perspectiva tanto para hacerse cargo de los nuevos fenómenos vinculados a la literatura, cuanto para comenzar a ver elementos marginales, presentes desde mucho tiempo atrás en cierto tipo de obras (sería el caso, por ejemplo, de la oralidad).

Esta realidad inestable y compleja suele provocar en aquellos críticos preocupados por la vinculación de nuestra cultura con los procesos históricos y sociales, dos tipos de reacciones. Una

de ellas mira con optimismo y festeja, incluso en exceso, el reto que significa este nuevo panorama, considerándolo una "democratización" del corpus tradicional de los estudios literarios.²⁷ Para otros, estamos frente a un paisaje caótico en el que, perdidos los "grandes relatos", la única actitud posible es la de una nostalgia cercana a la desolación.²⁸ Ambas posiciones no son, por supuesto, más que los extremos de un arco de posibilidades.

En términos político-culturales una de las transformaciones más interesantes que se han dado en los últimos años es la de la crisis de las hegemonías con la consecuente incorporación al debate de los fenómenos considerados marginales. Como sugiere William Rowe, "Dejar entrar lo que está afuera, cambia el paradigma -y al investigador."²⁹ Así, la reflexión sobre la literatura está permitiendo que entre aquello que hasta ahora había permanecido afuera: la cultura popular, la voces no canónicas, la mirada de otras disciplinas...; es decir, está dejando que las fisuras de su superficie se hagan evidentes y se conviertan en el centro de la reflexión.

²⁷Sería el caso, por ejemplo, de John Beverly y su compleja noción de "posliteratura". Acerca de su frase sobre Me llamo Rigoberta Menchú: "...quizás el texto literario más interesante producido en América Latina en la década de los ochenta" (John Beverly, "Post-literatura" en **Nuevo texto crítico**, "Crítica literaria hoy", Stanford University, año VII, núm. 14/15, julio 1994-junio 1995, p.386), es necesario puntualizar un par de elementos que solamente apuntaremos pues no se relacionan de manera directa con nuestra problemática. Se trata por un lado de la situación de un cierta crítica literaria (vinculada a los estudios culturales) dentro de la academia norteamericana (situación que tiene un claro sesgo político, ya que son los críticos "de izquierda" o "progresistas" quienes pugnan por un enriquecimiento del objeto de estudio de la crítica literaria, mientras que los sectores más reaccionarios hacen un acendrada defensa del canon tradicional) y, por otro lado, de la relación entre ésta y la producción crítica latinoamericana.

²⁸ Algo de esto es lo expresado por Françoise Perus en su artículo "La crítica latinoamericanista hoy", **Revista de crítica literaria latinoamericana**, año XVII, núm. 33, 1º semestre 1991, pp. 89-94.

²⁹William Rowe, *op. cit.*, p. 33.

Algunos de los cambios que se dan entre los años 60 y los posteriores son analizados por Jean Franco en su artículo "El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica"³⁰. En él trabaja sobre las transformaciones entre un período, como la década de los 60, caracterizado por un fuerte desarrollo de la reflexión teórica sobre cultura, en la que persistía aún cierta noción de "vanguardia" o "avanzada" de la cual los escritores se sentían representantes, y los cambios que se dan durante los 70, cuando "Los escritores ya no podían (como quería Carlos Fuentes) anunciar el porvenir". Desaparecen nociones que habían tenido tanta importancia como las de responsabilidad y compromiso³¹, y predomina el desconcierto ante las transformaciones políticas, culturales y sociales.³²

³⁰Jean Franco, "El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica", en **Nuevo texto crítico**, núm. 14/15, cit., pp.11-22.

³¹O se transforman, diríamos nosotros, de acuerdo con nuestra lectura de textos de la dictadura.

³²Al igual que el reflexionar sobre la última dictadura, hablar de los años 60 dispara en mi propia escritura un ejercicio de memoria afectiva del que no puedo (¿no debo quizás?) hacer abstracción. Siento en mi propio cuerpo aquello que Sylvia Molloy proponía: "Pienso en la deriva de la memoria como en una serie de vasos comunicantes. Al recordar recuerdo no sólo lo que he vivido sino lo que he recordado y también lo que he oído recordar a otros. Mi memoria se abre a esa memoria de otros, la incorpora. (...) La memoria está en el acto mismo de contar, no importa de quién son los recuerdos."

Esto quiere decir que para mí los 60 constituyen la memoria de mi infancia salpicada de referencias políticas, de hechos que me llegan de manera desarticulada, borrosa a veces: la vecina que entró corriendo a decirle a mamá que prendiera la radio porque había golpe de Estado, las imágenes en blanco y negro de la represión durante el Cordobazo que veíamos por televisión, el horror ante la foto del Che asesinado en Bolivia, el estado de sitio declarado por Onganía que hizo que mi padre se convirtiera en un preso a disposición del Poder Ejecutivo (la frase la aprendí bien, de tanto oírlo, pero estaba vaciada de cualquier sentido como no fuera la ausencia de papá y los dibujos que le hacíamos para que mi madre le llevara a la comisaría), largas discusiones de sobremesa en las que los chicos nos aburríamos. Mi memoria de infancia comienza a juntarse con los recuerdos de aquellos que entonces eran jóvenes y que apostaron su vida a un cambio. Realmente, "Pocos temas convocan como éste a la primera persona."

Los años 60 representan un momento particular en la historia de América Latina: época de movilizaciones sociales, de concientización política, de nacimiento de luchas armadas; un momento en que la concreción de la utopía parece estar a la vuelta de la esquina; los intelectuales y artistas ligan las experiencias artísticas a la lucha política: la Revolución cubana,

De acuerdo con Franco, hay dos elementos de la cultura contemporánea determinantes de estos cambios. Por un lado, una "desterritorialización" de los circuitos de producción y consumo, lo que significa que "...los consumidores (y lectores) se distinguen menos por la nacionalidad o estrato social que por sus gustos y preferencias. Y muchos escritores ya dirigen su escritura francamente a un público trasnacional."

Por otro lado, el auge de la cultura de masas: la institución literaria que se basaba en el autor como único responsable del texto y en la autonomía del texto literario con la complicidad del

el Che, la teología de la liberación, Vietnam...La cultura pop, el movimiento hippie, la revolución sexual, son algunas de las huellas que podemos rastrear en el imaginario de la época al buscar las señales emergentes de una década convulsa, politizada, entusiasta. Pero es también, el momento que marca el inicio de la violencia; la respuesta a la movilización de los ciudadanos fue el terror de Estado.

Dentro del largo período del autoritarismo argentino pueden señalarse algunas etapas claramente determinadas; fundamentalmente el corte que significa -no sólo en términos políticos- el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía, en 1966. La "noche de los bastones largos" inicia un período de acciones represivas, tanto sobre el campo político y social, como sobre el campo cultural. El auge de la cultura que se vivía en el país, especialmente en Buenos Aires y en algunas ciudades del interior como Rosario y Córdoba, desde hacía varios años, suscitó la instauración de una política represiva por parte del gobierno: se cerraron teatros, se prohibieron espectáculos, se agudizó la censura sobre el cine, la radio y la televisión, se hostigó a los artistas de vanguardia, muchos de ellos nucleados en el Instituto Torcuato Di Tella (clausurado, finalmente, en 1971). El nexo entre arte y política buscado en ese momento a través de la experimentación vanguardista fue visto desde el poder con recelo.

Durante los años 60 se configura definitivamente la autonomización del campo artístico y el desarrollo de las vanguardias experimentales iniciado en los años veinte. Por otra parte, como decíamos, es un momento de desarrollo de la conciencia política que lleva a gran parte de los artistas a vincularse a movimientos sociales y políticos de izquierda, a organizaciones populares. Podríamos decir que algo similar sucede en el campo literario; la literatura latinoamericana en general y la argentina en particular atraviesan un momento de auge en términos de la complejidad y novedad de su planteamientos estéticos; se trata de una búsqueda que permita fortalecer la relación entre estos dos problemas fundamentales: la vanguardia artística y la preocupación política.

Resulta imposible pensar en la época de la dictadura sin detenerse a mirar, aunque sea por unos instantes, este cuadro general de los momentos anteriores. Momentos en los que se formaron Héctor Tizón y Sylvia Molloy; en que se dio el quiebre entre la posibilidad de vislumbrar un futuro diferente y la llegada de un presente con rostro de espanto.

lector, resulta sacudida por la proliferación de traducciones, la influencia de los medios masivos, la transnacionalización de la industria editorial, entre otros elementos. Como dice Juan Goytisolo refiriéndose a los nuevos parámetros: "Hoy la aspiración más común es escribir el best-seller del año o hacerse millonario con el Planeta".

Ante esto se hace necesario que la crítica comience a considerar lo que había sido excluido por la institución literaria: lo no canónico, lo heterogéneo y lo subalterno, la cultura popular y la oralidad. Es decir, se trata, como lo propone Walter Mignolo³³, "de liberar los estudios literarios de las garras del canon para abrirlos a las incertidumbres del corpus (narrativa testimonial, subliteratura, cultura pop, etc.)".

A través de la lectura de ciertos trabajos críticos de los últimos años, Mignolo rastrea algunos cambios en el modo de concebir los estudios literarios. Parte para ello de la experiencia surgida, hacia mediados de los 80, de un grupo de críticos, convocados por Ana Pizarro, reunidos con el objetivo de trazar los lineamientos de una nueva historia de la literatura de nuestro continente. La idea se concreta finalmente en tres volúmenes colectivos que no se llaman "Historia de la literatura latinoamericana", como hubiera podido esperarse, sino **América Latina: Palabra, literatura y cultura**. En este cambio de título, Mignolo lee las transformaciones de fondo que ayudaron a repensar y a reorganizar el campo, sintetizadas en dos preguntas fundamentales que atraviesan los textos: dónde están los límites de la noción de literatura, y dónde los de la noción de "lo latinoamericano". Con respecto a la primera, se incorporan textos y manifestaciones que, como ya lo planteamos, habían quedado ocultos por una idea más bien rígida del fenómeno literario. De este modo, la presencia de la escritura femenina, las tradiciones orales, los

³³Walter Mignolo, "Entre el canon y el corpus", en **Nuevo texto crítico**, cit., p.24.

productos culturales híbridos de la colonia, "ayudan a comprender la fuerza del corpus". Por otro lado, la expresión "América Latina" incluye no sólo a la América Hispana y Portuguesa, sino también al Caribe anglófono y francófono, así como a las literaturas fronterizas de Estados Unidos ("Latino Literatures"). "De esta manera el campo de los estudios literarios se concibe más como un corpus heterogéneo de prácticas discursivas y de artefactos culturales."³⁴

Si la construcción del canon ha estado ligada históricamente a la cuestión de las identidades nacionales y (sub) continentales, la crisis a la que estamos refiriéndonos trae como consecuencia el reconocimiento de las "otredades". Así, "la posibilidad de identidades coexistentes deja abierta también la posibilidad de cánones coexistentes."³⁵ Por otra parte, es necesario subrayar el carácter histórico del canon; es decir que se encuentra situado en coordenadas precisas pero cambiantes. En este sentido, es importante considerar una flexibilización del canon o, como lo propone el propio Mignolo, la coexistencia de varios cánones. Sin embargo, uno de los riesgos que implica la idea de que diversos cánones coexisten en un momento determinado, es similar a lo que sucede con la equiparación de toda marginalidad, característica de ciertas posmodernidades de los países hegemónicos. Al uniformizar a los "otros" en una categoría que los engloba, se anula su poder provocador. Con esto quiero rechazar la idea de que cualquier marginalidad se enfrenta al canon, sin importar el modo en que lleve a cabo su ejercicio artístico: ni todas las mujeres, ni todos los escritores de provincia, ni todos los latinos, homosexuales o indígenas, cuestionan, por solo serlo, la existencia del canon. Sobran los ejemplos de obras de artistas

³⁴*Ibid.*, p.25.

³⁵*Ibid.*, p.28.

marginales que se adscriben absolutamente a los criterios de autoridad imperantes, y buscan incluso reforzarlos a través de su propio discurso.³⁶

Debido a la diversidad de prácticas discursivas involucradas en el corpus, cobraron fuerza los estudios interdisciplinarios; los productos cultural y lingüísticamente híbridos reclamaron el crecimiento de los estudios comparativos. Así, las fronteras que delimitaban el objeto literario se han hecho porosas. Como plantea Françoise Perus, "...si de crisis de hegemonía se trata, todo lo sumergido y periférico en relación con la construcción secular de la hegemonía hoy en crisis ha de desempeñar un papel de primer orden en la reconstrucción de dicho diálogo."³⁷

³⁶Dejo fuera de esta reflexión algo sumamente importante: aquello que depende de las condiciones de circulación y lectura, y el modo en que éstas pueden llegar a "transformar" la posición de un texto con respecto al canon.

³⁷Françoise Perus, "La crítica latinoamericanista hoy", *cit.*, p. 91.

I. ...y abandonados por los dioses

1.

"¿Existe una manera 'correcta' de honrar la memoria de los muertos?" se pregunta Walter Grasskamp¹ al reflexionar sobre la complejidad del problema en la sociedad alemana, marcada por el nazismo. Muchos años debieron transcurrir desde el final de la Segunda Guerra, para que los alemanes pensarán en honrar la memoria de los compatriotas exterminados por los nazis.

El arte es, sin duda, uno de los caminos para trabajar sobre estos conflictos y la posibilidad del recuerdo, por lo que quisiera detenerme en una de las propuestas analizadas por Grasskamp.

En 1984, se le pidió a Jochen Gerz que construyera un monumento "contra el fascismo, la guerra y la violencia, y en favor de la paz y los derechos humanos" en Harburg, localidad vecina de Hamburgo. En colaboración con Esther Shalev-Gerz, este artista diseñó una estela forrada de plomo en la cual, quien lo quisiera, podía escribir su nombre. Es necesario destacar dos de las características que le dan a esta obra su perfil particular. Por una parte, se trata quizás, como lo plantea el autor del artículo, del "primer monumento de la historia que no pretende ser mejor que la sociedad que lo erige", ya que "como hubo también quien escribió lemas racistas, graffiti triviales y garabatos sin sentido, la estela se convirtió en un monumento que reflejaba la situación de la sociedad en la que se levantaba, en vez de sublimarla, que es lo habitual"². La otra

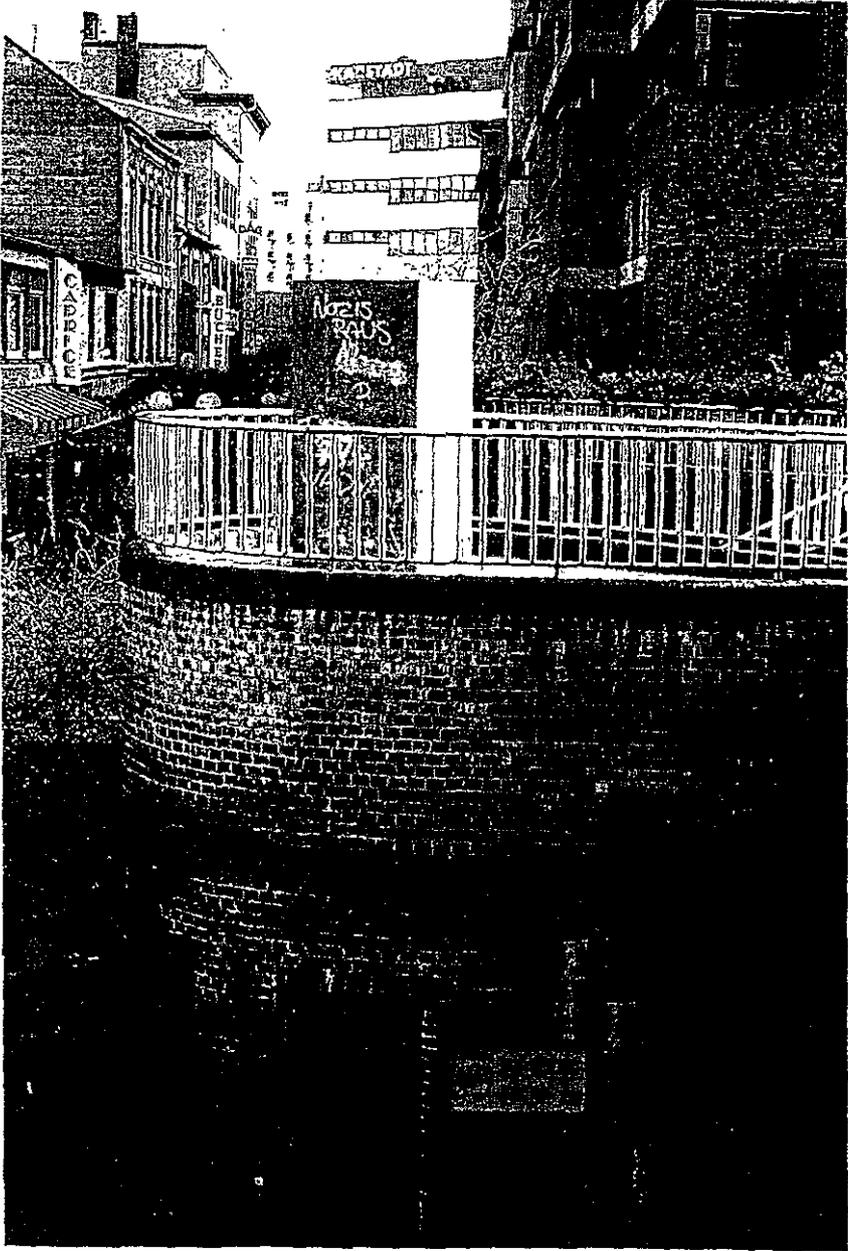
¹Grasskamp, Walter, "La comodidad del recuerdo", en *Humboldt*, año 37, núm. 115, Bonn, 1995, pp.60-63.

²Más que como monumento, tendría que ser visto en tanto "documento" en el sentido que Foucault asigna al término (cfr. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 7a. ed., 1979); es decir, en tanto instancia que permite una "lectura" y no como testimonio concluido. La posición de la historia con respecto al "documento" es la de trabajarlo desde el interior; ya no se trata de interpretarlo o de determinar su veracidad, ni -por supuesto- de transformarlos en "monumentos".

característica es que la fuerza de su permanencia está dada, paradójicamente, a través de su transitoriedad: cada vez que la estela quedaba cubierta de inscripciones hasta la altura a la que alcanzaban los paseantes, se hundía un trecho en el suelo. Transcribo un fragmento del mensaje colocado junto a ella:

Invitamos a los ciudadanos de Harburg y a los visitantes de la ciudad a que agreguen sus nombres a los nuestros. Esto nos comprometerá a estar y permanecer vigilantes. Mientras más firmas lleve la barra de 12 m. de altura, más se hundirá en el suelo. Hasta que en un tiempo indeterminado se hunda totalmente y el lugar del monumento en contra del fascismo situado en Harburg se encuentre vacío. Ya que nada se puede elevar permanentemente, en lugar nuestro, en contra de la injusticia. (El subrayado es mío)

A la larga, planteaban los artistas, "no hay nada que pueda ocupar nuestro sitio" en la lucha contra la desmemoria y la violencia.



2.

Basada en cartas de resistentes europeos condenados a muerte por el nazismo, **Il canto sospeso** es una obra compuesta por el músico italiano Luigi Nono en 1956³. Una de las cosas más fuertes y conmovedoras de la obra, es que las cartas no son ni heroicas ni grandilocuentes, sino las palabras de seres humanos con miedo.

No se trataba de comentar las cartas de los condenados o de interpretarlas. "El compositor no se sienta a descansar en la fuerza dramática de esos textos: para que una realidad tan cruda, tan determinante haga su ingreso en el arte, el arte debe multiplicar sus esfuerzos para despegarse de ella."

A pesar de su importancia no fue grabada comercialmente sino hasta 1992, año en que la Orquesta Filarmónica de Berlín decide recuperarla no sólo en términos musicales, sino fundamentalmente en tanto acto político. Como se explicita en el texto que acompaña la edición del disco, buscaron, a través de la memoria, oponerse al brote del neonazismo en Europa.

Como en el monumento de Harburg, una de las preguntas que da origen a la obra de Nono es cómo hacerle frente estéticamente a un contenido extraestético de tal magnitud dramática; cómo responderle a través de un lenguaje artístico no complaciente.

³La información fue tomada del artículo de Federico Monjeau, "Il canto sospeso: la memoria cifrada", **Punto de vista**, año XVII, núm. 49, Buenos Aires, agosto de 1994, pp.16-19.

3.

En 1988, se crea en Argentina el grupo **Escombros**, "artistas de lo que queda"⁴: "El artista de hoy es un sobreviviente. Lo que sobrevivió de una cultura que fue reducida a escombros. Entre esos escombros trabaja y en medio de ellos construye el futuro", escriben en su manifiesto. El grupo realiza obras colectivas, "acciones de arte", en espacios urbanos y suburbanos marginados o abandonados: zonas aledañas a las autopistas, debajo de los puentes, terrenos baldíos... En una calera dinamitada inauguran el Centro Cultural Escombros, con la muestra colectiva "Arte en ruinas" convocada bajo la siguiente frase que propone una nueva relación entre las obras artísticas y lo urbano: "Ocupamos todos espacio que la desidia, el capricho o el simple afán de destrucción quita a la ciudad para entregarlo a la muerte. La ciudad es nuestra Galería de arte."

En otra propuesta, convocan a la fundación de "La ciudad del arte" en el pozo desolado y árido de una cantera abandonada, con la consigna "Sembrar la nada y dar muerte a la muerte". A la convocatoria acuden 500 artistas a mostrar y compartir sus creaciones -danza, teatro, literatura, plástica-. **Escombros** presenta la obra "Sutura": un tajo en la tierra de 30 metros de largo, cosido con una soga. ¿El país? ¿La realidad? ¿Nuestra memoria? "En medio de todas las dudas posibles tenemos una sola certeza: **Escombros** existe para exorcizar el miedo. En el mundo de hoy ése es el sentido del arte."

⁴"Construimos entre los desechos, con los desechos. Somos artistas de lo que queda". La información, así como las frases, o aforismos, están tomadas de publicaciones realizadas por el propio grupo, como, por ejemplo, el manifiesto **La estética de lo roto** o el folleto que recoge la trayectoria entre junio de 1988 y mayo de 1990. Forman **Escombros**: Horacio D'Alessandro, Luis Pazos, Héctor Puppo y Juan Carlos Romero, aunque, como dicen ellos mismos, "Somos un grupo abierto y horizontal. La cantidad de nuestros integrantes no es fija ni tiene límites. Todos, sin excepción, tenemos derecho a opinar y decir. **Escombros** nace, muere y renace constantemente".

La estela de Gerz, **Il canto sospeso**, las obras de **Escombros**, son ejemplos que dialogan con las obras literarias aquí elegidas, todas son "contrabandistas de la memoria". En ellas, arte y realidad, recuerdo y política exasperan lo conflictivo de sus relaciones en un gesto que descompone la linealidad de la mimesis y el "contenidismo"⁵.

La memoria, no como cancelación de la conciencia histórica, sino como su ejercicio cotidiano; o viceversa. El arte desde las ruinas de la vida para vencer a la muerte.

⁵Es inquietante, dice Rafael Filippelli en el artículo "Contra la realpolitik en el arte", "ver cómo las opiniones sobre el arte de un sector bastante amplio y representativo de intelectuales gira alrededor de un eje: el contenidismo. Dicho de otra manera: privilegian la dimensión política e ideológica del contenido y, desde allí, organizan su visión y su juicio." **Punto de vista**, año IX, núm. 26, Buenos Aires, abril 1986, pp.4-5.

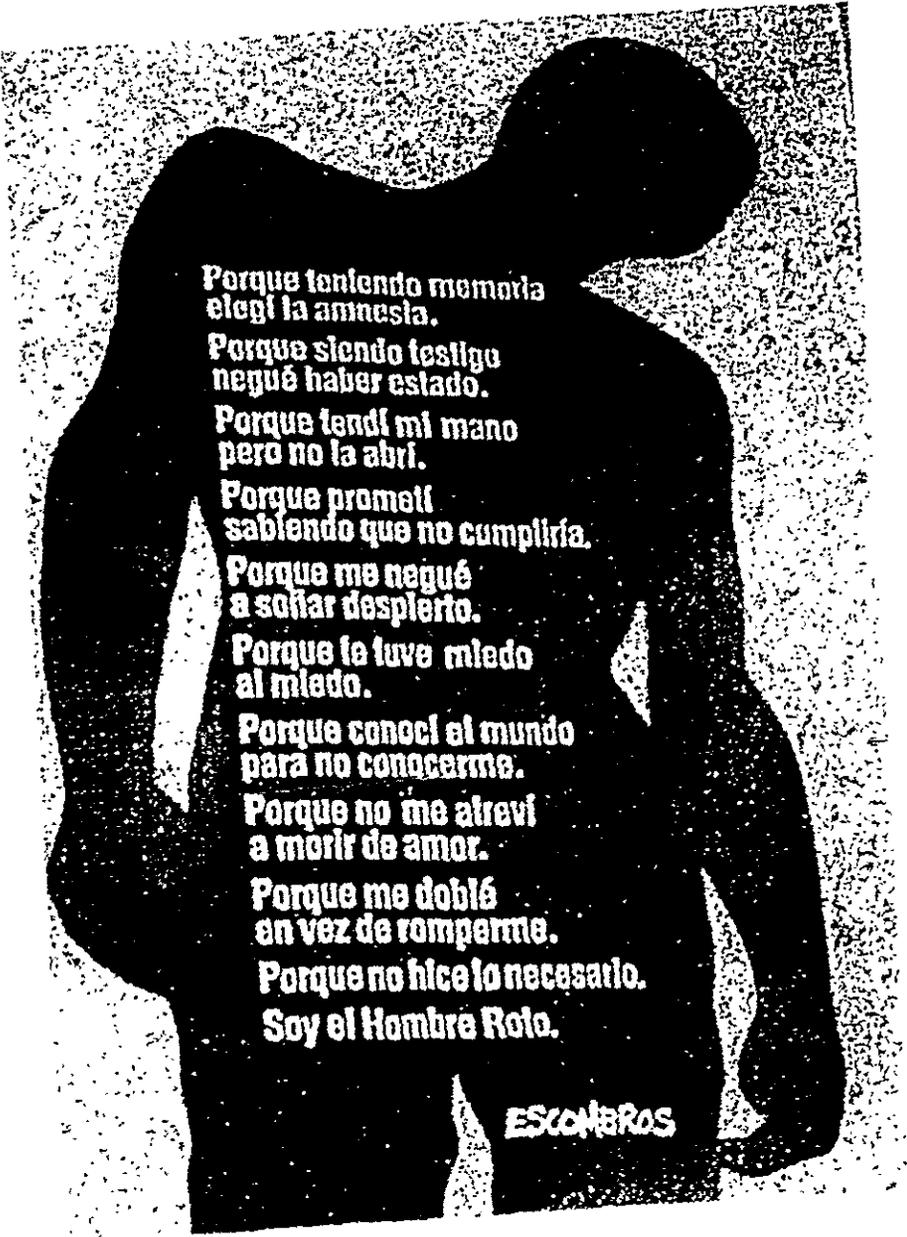
Esta problemática vuelve a aparecer en muchos de los trabajos críticos sobre novela de la dictadura que persiguen las referencias directas al contexto más que la elaboración estética que cada uno realiza.

Grupo

ESCOMBROS

ARTISTAS DE LO QUE QUEDA





**Porque teniendo memoria
elegí la amnesia.**

**Porque siendo testigo
negué haber estado.**

**Porque tendí mi mano
pero no la abrí.**

**Porque prometí
sabiendo que no cumpliría.**

**Porque me negué
a soñar despierto.**

**Porque le tuve miedo
al miedo.**

**Porque conocí al mundo
para no conocerme.**

**Porque no me atreví
a morir de amor.**

**Porque me doblé
en vez de romperme.**

Porque no hice lo necesario.

Soy el Hombre Roto.

ESCOMBRAS

II. No nos une el amor sino el espanto

El reclamo silencioso de las imágenes será el testimonio más directo del derecho a la vida que tiene cada una de las víctimas del horror.⁶

1.

El 21 de septiembre de 1983 tuvo lugar en Buenos Aires un hecho sobrecogedor: una movilización en la que la mayor parte de los manifestantes *no estaba allí*. Eran los últimos meses de la dictadura que había gobernado desde el 24 de marzo de 1976; la más cruel en un país acostumbrado a los golpes de Estado y a los presidentes militares.

La Plaza de Mayo, espacio vedado como todo espacio público, por el gobierno "de facto", había sido convertida ese día en un gran taller. Decenas y decenas de personas dibujaban y recortaban siluetas de tamaño natural. Sólo las siluetas. Cada uno imaginaba, en su interior, los rostros que les correspondían; cada uno sabía que esas figuras tenían muchos rostros, que había entre esos cuerpos recién recortados, muchos cuerpos queridos y extrañados. Era el "siluetazo", un conmovedor *performance* político:

Las Madres de Plaza de Mayo, en el día del estudiante de 1983 [21 de septiembre] deciden la toma de la plaza por 24 horas. (...) Esta toma tiene un carácter especial, no es sólo política, es también estética: el siluetazo. (...) La conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas de detenidos-

⁶Diario *La Voz*, Córdoba, 23 de septiembre de 1983.

desaparecidos. El transeúnte ocasional recorre un espacio que no es el cotidiano, es el espacio de la victoria -aunque efímera- de la rebelión ante el poder.⁷

Miles de personas "ponen el cuerpo" para la elaboración de las siluetas; ponen el cuerpo propio para convocar los cuerpos de 30,000 desaparecidos. La propuesta tenía como objetivo:

Una movilización en la que cada manifestante se presenta con una imagen, 'duplica' su presencia, agregando al reclamo verbal y de su presencia física, la presencia de un 'ausente' (...) los desaparecidos reclamarían por sí mismos y por período de tiempo tan prolongado como el que le llevaría a la dictadura hacerlos desaparecer nuevamente.⁸

Este uso de las siluetas mantiene relación con experiencias similares que se habían llevado a cabo para hablar del nazismo⁹; por otra parte, tiene también un vínculo conflictivo con las siluetas que dibuja la policía al marcar el contorno de un cuerpo abatido, para que quede señalado el lugar que ocupaba, una vez que se retira el cadáver.

La idea que sustentaba el proyecto era "hacer visibles" a los detenidos-desaparecidos. Un elemento fundamental lo constituía la participación de los manifestantes en la elaboración de las

⁷Roberto Amigo Cerisola, citado en Gustavo Buntinx, "Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas", en *Arte y poder. 5as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Centro Argentino de Investigadores en Artes, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), 1993, p.240.

⁸Roberto Amigo Cerisola, "Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos", cit. en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, p.271.

⁹Para los artistas que idearon el proyecto (Rodolfo Aguierreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) uno de los detonantes fue una obra del artista plástico polaco Jerzy Skapski sobre Auschwitz. Se trataba de un afiche compuesto a partir de veinticuatro hileras de siluetas de mujeres, hombres y niños con un texto explicativo:

"Cada día en Auschwitz morían 2370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días, y ése es exactamente el número de ejemplares que se han imprimido de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos."

(en Roberto Amigo C., "Aparición con vida...", *cit.*, p.268)

siluetas; esto hizo que fuera diferente a otras acciones llevadas a cabo por artistas, en las que dominaba una estetización de la acción política. En este caso, quienes llevaban adelante el proyecto no tenían conciencia artística de su intervención, sino que dominaba en ellos el reclamo y la lucha política. Por este motivo, Roberto Amigo las llama "acciones estéticas de praxis política"; es decir, intervenciones "donde los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica"¹⁰.

Frente a la propuesta, las Madres insistieron en mantener el carácter anónimo de las siluetas y su vitalidad (por eso se negaron a que se hicieran impresiones en el piso que podían asociarse con la muerte). Sí se escribieron en ellas consignas y leyendas: "aparición con vida", "cárcel a los genocidas", "juicio y castigo", "ni olvido ni perdón", "¿dónde está?". Algunos manifestantes inscribieron en la silueta que habían hecho el nombre y la fecha de detención de "su" desaparecido. Cuando las madres señalaron que no había siluetas de embarazadas, alguien se colocó un almohadón sobre el vientre mientras otro dibujaba su contorno de perfil. También se hicieron siluetas de bebés gateando y otras que eran el estilizado dibujo infantil del cuerpo hecho con palotes.

Un manifestante, llamado afectuosamente 'el loco de los corazones', sufrió tal impacto que regresó a la movilización con corazones rojos hechos en papel y los fue pegando en las siluetas negras y blancas que rodeaban la plaza.¹¹

En un país dolido y castigado como lo era la Argentina en ese momento, el "siluetazo" fue una forma de tomar las calles para hablar de la vida, de la solidaridad con los que no estaban, por encima de la muerte, del dolor, del miedo.¹²

¹⁰*Ibid.*, p.270.

¹¹*Ibid.*, p.275.

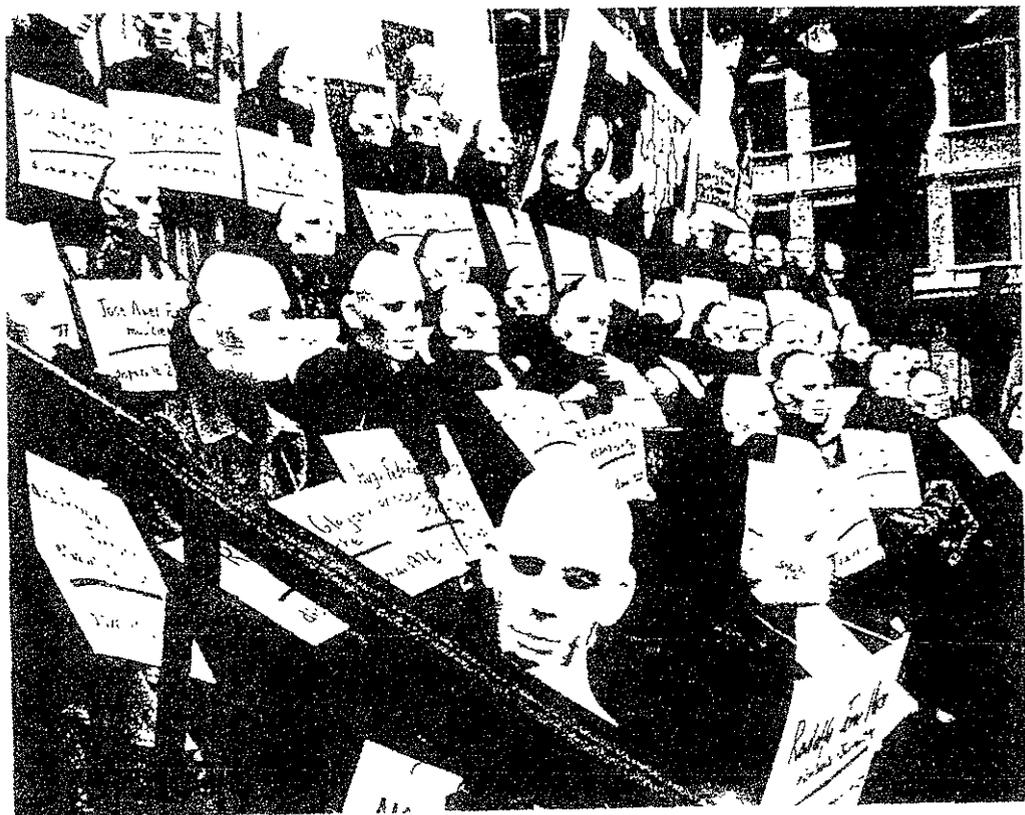
¹²El éxito del "siluetazo" hizo que continuaran las acciones estéticas con siluetas; muchas de ellas se llevaban a cabo en los barrios. Si durante la dictadura éstas se usaban como modo de





La Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo (AIDA) realizó varias manifestaciones en Europa en apoyo a los organismos de derechos humanos de la Argentina. En una, por ejemplo, realizada en París (sede de la AIDA), el 14 de noviembre de 1981, diez mil personas se manifestaron por los "cien artistas argentinos detenidos-desaparecidos". Vestían de negro llevando una bufanda blanca como homenaje a las Madres de Plaza de Mayo. Portaban una gran manta, entre otras, en la que aparecían tres figuras con los rostros vacíos enmarcadas por la pregunta "¿Dónde están?" en la parte superior y "Où sont-ils?" en la inferior.

En Suiza, la Asociación organizó una marcha silenciosa en la que los manifestantes iban vestidos de negro y con máscaras blancas; de sus cuellos colgaban carteles con los datos de los detenidos-desaparecidos.



Madres de la plaza/ el pueblo las abraza.

La plaza es de las madres/ y no de los cobardes.
(Consignas cantadas en las marchas)

Si esperaban un discurso teórico, lo lamento. Aprendí a ser mujer en plazas y sótanos, gritando por la paz con las mujeres del mundo, asistiendo a nacimientos y a abortos, apoyando la pluma o el plumero con las compañeras que apretaban mi brazo cuando una Madre de Plaza de Mayo rasgaba el mundo de mi otredad y nos traía el sueño de justicia en este mundo. Alicia Genzano¹³

Cuerpos de mujer: cuerpos políticos que con su presencia constante denuncian las ausencias. Uno de los ejemplos de resistencia más conmovedor frente al Estado represor, es el de las Madres de Plaza de Mayo¹⁴. Las madres convierten sus cuerpos que dan vueltas alrededor de la plaza - "porque no están permitidas las reuniones; hay que circular"- en signo de la resistencia, a través de un acto ritual que conjunta política y estética sobre la propia piel. Sus cuerpos marcados por la brutal desaparición de sus hijos, señalados con un pañuelo blanco en la cabeza, siguen hoy clamando justicia con la misma frase que al comienzo de la pesadilla: "Con vida los llevaron, con vida los queremos".

¹³Alicia Genzano, "De porteña histórica a feminista romana", en *Feminaria*, año IX, núm. 18/19, Buenos Aires, noviembre de 1996, p.22.

¹⁴Sobre las Madres de Plaza de Mayo pueden verse, entre otros libros, Hebe de Bonafini. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Asociación Madres de Plaza de Mayo, s/f; Jean Pierre Bousquet, *Las locas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1984; Jo Fischer, *Mothers of the Disappeared*, Londres, Zed Books, 1989; John Simpson y Jan Bennet, *The Disappeared and the Mothers of the Plaza*, New York, St. Martin's Press, 1985; Alfredo Martín, *Les Mères "folles" du Place de Mai*, Paris, Renaudot, 1989

La plaza es el lugar donde se produce el verdadero y único milagro de la resurrección, cuando llego, siempre necesito unos segundos para mí. Para ese reencuentro tan fuerte que siento. Los primeros pasos tienen mucha profundidad y cuando me pongo el pañuelo en la casa de las Madres, antes de salir para la plaza, y me lo aprieto fuerte en la barbilla, es un abrazo, el abrazo de los treinta mil. (Hebe de Bonafini)¹⁵

En la plaza, las Madres encuentran la respuesta a la pregunta que nunca se habían atrevido a formularse entre ellas: "¿Cómo pudiste seguir viviendo?"¹⁶.

Como en una nueva gestación, los cuerpos de los hijos vuelven a estar presentes en los cuerpos de las madres. "Nuestros hijos nos parieron a nosotras, nos dejaron embarazadas para siempre", ha dicho Hebe de Bonafini. Las figuras de las Madres de Plaza de Mayo se convierten así en las portadoras de la memoria de todo un país.

En una sociedad dominada por el miedo, las Madres salieron con su dolor a las calles enfrentándose al Estado policial. En silencio -un arma sutil ante la vocinglería oficial- enseñando las fotos de sus hijos (esos chicos que miran para siempre desde su confiada juventud), transforman la Plaza de Mayo en el lugar simbólico de oposición; como en una suerte de teatro, la población entera, estuviera presente o no, se convertía en audiencia y testigo¹⁷ del gesto que,

¹⁵Citado en Liliana Caraballo, Noemí Charlier, Liliana Garuli, **La dictadura (1976-1983). Testimonios y documentos**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, p.128.

¹⁶"Cuando a principios de 1994, después de largo tiempo dedicado a 'aprender a escribir' en la libertad del juego y la imaginación, decidimos 'escribir la lucha', propuse a la Madres que por primera vez se hicieran reportajes entre ellas; y cuando empezamos a elaborar entre todos un posible cuestionario, la primera pregunta unánime fue '¿cómo pudiste seguir viviendo?'. El libro que el lector tiene entre manos es, en principio, la respuesta a esa pregunta." Leopoldo Brizuela, "Prólogo" a Asociación Madres de Plaza de Mayo (Taller de escritura), **El corazón en la escritura**, Buenos Aires, Ediciones Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1997.

¹⁷Esta idea es planteada por Jean Franco, "Gender, Death, and Resistance. Facing the Ethical Vacuum", en Juan E. Corradi, Patricia Weiss, and Manuel Antonio Garretón (ed.), **Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America**, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.

de algún modo, restituía lo perdido al señalarlo. La presencia de los ausentes (el abrazo de los treinta mil).

Entre quienes han trabajado sobre el tema de la desaparición se encuentra Paul Virilio, quien ha dedicado largas páginas a la reflexión sobre las Madres de Plaza de Mayo.

La ceremonia de las 'locas de mayo' es un eco de los ritos antiguos, ya que hace reaparecer a los desaparecidos de Argentina; la presencia de las mujeres en la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, sostiene la presencia política de los hombres ausentes.¹⁸

Recuperando la tradición clásica del Agora o Forum, convierten el espacio público en un espacio para la liturgia, "para los actos del pueblo", pero donde los verdaderos actores han desaparecido.

Si la estrella amarilla hacía surgir al judío de la multitud anónima, el pañuelo blanco es la negación de la viudez, habla del rechazo del duelo.

Esta ocupación de la Plaza subvierte, además, el papel asignado a la mujer por el discurso oficial como depositaria de los valores nacionales, sostenedora de la familia sobre la cual se monta el aparato represivo.

En el imaginario social masculino las mujeres pueden ser o madres o prostitutas -María o Eva- como potenciales generadoras del bien o del mal.

...habiendo frustrado Eva, por su pecado, el plan de Dios para con la mujer, éste sólo alcanzó su plena encarnación en María, la mujer inmaculada. (...) Toda mujer está ante la alternativa de decidir, libremente, si prefiere ser Eva o María.¹⁹

Las madres son sostenidas por el discurso de la dictadura como defensoras de la tradición patriótica y la familia. El orden patriarcal se basa en la exclusión de la mujer del mundo político-

¹⁸Paul Virilio, "Política de la desaparición", en **Etcétera. Semanario de política y cultura**, México, núm. 47, 23 de diciembre de 1993, p.17.

¹⁹Juan Francisco Fresno, arzobispo de Santiago de Chile, "María, mujer de Esperanza", 15 de agosto de 1984; cit. en Andrea Rodó (con la colaboración de Paulina Saball), "El cuerpo ausente", en **Debate feminista**, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.

público por lo que se agudiza el intento de sujetarla al ámbito privado-apolítico²⁰. Aunque hay que tener presente que tal polaridad entre lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo no es sólo sostenida por los militares sino que muchas veces permea también las actitudes de los grupos revolucionarios.

Mis peleas con los compañeros por una equidad en las tareas era tachados por muchos de 'histeria'. 'La flaca quiere estar en todas' era el reproche. Es cierto, no me conformaba con servir café o mate a los ilustres pensantes. Quería enterarme, discutir, no perderme nada, estar siempre. Tanto como ellos. Demasiado parecía ser. A partir de allí se sabía que yo era gaucha y simpática, pero histérica.²¹

Jean Franco reflexiona acerca de la diferencia de género en la represión. "Though pain has no gender, sexual difference became important in the torture chamber."²² Su relato parte de la reivindicación de una "masculinidad" violenta por parte de los torturadores; el poder de infligir dolor es visto como una prueba de esta masculinidad.

La familia fue sin duda uno de los pilares en los que se apoyó el discurso militar.

Su santidad Juan Pablo II en su homilía de Puebla nos dijo: 'Que la familia es imagen de Dios, que en su misterio más íntimo no es una soledad, sino una familia...' Este pensamiento ha calado muy hondo en mi espíritu y ha motivado que formulara las anteriores reflexiones, orientadas a dar mi pensamiento de padre y mi compromiso de gobernante en la comprensión de una tarea de situar a la familia en la indispensable tarea de agente de promoción...(Jorge R. Videla)²³

Núcleo social primigenio, se le adjudica la misión de evitar los "desbordes" de cualquiera de sus miembros a través del control y la vigilancia. Al mismo tiempo, fue uno de los blancos favoritos de

²⁰Sobre este tema son muy interesantes los planteamientos que hacen Norbert Lechner y Susana Levy en *El disciplinamiento de la mujer*, FLACSO, Santiago, 1984.

²¹Alica Genzano, "De porteña histérica...", *cit.*, p.22.

²²Jean Franco, "Gender, Death and Resistance", en Corradi, Weiss Fagen y Garretón (ed.), *Fear at the Edge*, *cit.*, p.107.

²³Citado en Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983.*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, p.196.

la represión; familias enteras fueron destruidas con el fin de extraer los "tejidos infectados" del cuerpo social, ya que la familia no sólo reproduce los valores dominantes sino también la disidencia. "...consideramos que el niño es la consecuencia de la familia. [...] los males de un niño son, en un 90 por ciento, consecuencia de una mala familia".²⁴

Dentro de cada familia, el discurso autoritario enaltece el papel de las mujeres -madres por antonomasia-, cuya actuación tiene tres vertientes fundamentales: ser defensoras (de los valores "occidentales y cristianos"), controladoras ("¿Sabe donde está su hijo ahora?", repetía una publicidad televisiva) y educadora.²⁵

Por otra parte, la sociedad en su conjunto es transformada en "la gran familia argentina", y las mujeres se convierten, entonces, en "madres de la República". Cito al titular de la Armada en 1977, Emilio Massera, al inaugurar la primera escuela naval femenina:

¡Cómo va a estar ausente la mujer, si se trata de un nuevo nacimiento. Las estamos llamando para que sean las madres de la República, para que le enseñen a caminar, le enseñen a pensar. le enseñen a sonreír!²⁶

Si el gobierno se infiltra en el ámbito doméstico "aconsejando", pautando comportamientos o incluso decidiendo la amputación del cuerpo familiar, las Madres harán el gesto inverso: instalar su intimidad en el espacio público convirtiendo en problema social algo que el Estado quiere ocultar en la trama de la individualidad ("Algo habrá hecho").

²⁴Declaraciones del Ministro de Bienestar Social en el diario *La nación*, 16 de febrero de 1979, p.11.

²⁵Ver sobre este tema el trabajo de Claudia Laudano, "De mujeres y discursos: veinte años es mucho", en *Feminaria*, año IX, núm. 18/19, Buenos Aires, noviembre de 1996, p.23.

²⁶Cit. en Claudia Láudano, *cit.*, p.24.

Quizás habría que pensar en una transformación de las nociones de público y privado. En los regímenes totalitarios hay una invasión completa del espacio privado por el público, y por otra parte, se da una privatización de la vida pública en la cual la política ya no es necesaria.

En la familia interactúan lo público y lo privado, por tratarse de un espacio privado donde tiene lugar la socialización. Si pensamos en las implicaciones políticas del papel de la mujer en el hogar ("establecer identidades y transmitir ideologías") podremos entender cómo las mujeres se convirtieron en una fuerza política durante la dictadura, transitando formas no convencionales y no institucionales de participación, en un momento en que habían sido cancelados los canales habituales de mediación política.²⁷

Las Madres de Plaza de Mayo parten del lugar asignado a las mujeres como protectoras de la familia para emprender su lucha.

Lo que la socialización de los hijos -es decir, el afirmar que todos los desaparecidos son hijos de todas las Madres- produce, en mi opinión, es ciertamente un cambio en el significado de la maternidad: no es el lazo biológico sino el ser víctimas de la represión lo que determina la filiación familiar. En ese sentido, por cierto, existe una modificación de la división entre espacios privado y público, desde que el atributo de 'hijo' no depende del lazo de sangre sino de la experiencia política.²⁸

La Madre Patria cuya "defensa" le permite al Estado justifica un proceder sanguinario, pasa de ser emblema inaprehensible a tener los rostros ajados y las miradas que no se resignan de las mujeres que dan vueltas en la Plaza de Mayo.

²⁷La presencia femenina en los nuevos movimientos sociales ha sido trabajado, entre otros, por Elizabeth Jelin, en **Los nuevos movimientos sociales**, Buenos Aires, CEAL, 1985; en **Women and Social Change in Latin America**, Ginebra, United Nations Research Institute for Social Development, 1990; por Jean Franco en **Marcar diferencias, curzar fronteras**, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996.

²⁸Judith Filc, **Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983**, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997, p.27.

No hay dudas sobre el carácter político del cuerpo de las Madres; tampoco sobre el de los cuerpos ausentes de los desaparecidos que reaparecen a través del "siluetazo".

Si el cuerpo social ha sido sistemáticamente mutilado, la resistencia está en la lucha por su integridad. Si los cuerpos no se vuelven "dóciles" sino que se convierten en escenario de la protesta, del desgarramiento, de la no resignación frente al dolor, se realiza una subversión; el cuerpo que resiste es un cuerpo subversivo.

Nuestro pañuelo tiene su propia historia. Cuando se hizo la Marcha a Luján, principalmente de estudiantes, decidimos ir. Pensamos entonces en la forma de encontrarnos y reconocernos; es cierto que muchas nos conocíamos las caras, en el rostro llevábamos la tragedia de la desaparición de nuestros hijos, pero ¿cómo íbamos a reconocernos en medio de la multitud? Entonces decidimos llevar algo que nos identificara. Así una madre sugirió que nos pudiéramos un pañal de nuestro hijo, porque ¿qué madre no guarda un pañal de su hijo? Y así lo hicimos.²⁹

²⁹En Liliana Caraballo, Noemí Charlier, Liliana Garulli, **La dictadura (1976-1983) Testimonios y documentos**, Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común (Universidad de Buenos Aires), Buenos Aires, 1996, p.128.





Para una de las protagonistas de la novela *Conversación al sur*, su primer jueves en la plaza le muestra, ante la ausencia de policías, de militares o de cualquier otra marca evidente del aparato represor, la operación ejecutada desde el Estado: "se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves." "¿Así que éstas eran las locas de Plaza de Mayo? Increíble tal cantidad de mujeres y tanto silencio; sólo se oían pasos rápidos, saludos furtivos."³⁰

Ni el intento de los militares de declarar a los desaparecidos muertos por decreto, ni la "reconciliación" o el "perdón" propiciados por los sucesivos gobiernos democráticos, ni el mote irónico y ofensivo de "locas", ni el olvido en que parece querer hundirse la nación, lograron cancelar su lucha.³¹

³⁰Marta Traba, *Conversación al sur*, cuarta edición, México, Siglo veintiuno editores, 1990, p.27.

³¹Además de la Organización Madres de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora, existen o existieron otras organizaciones defensoras de los derechos humanos: Abuelas de Plaza de Mayo, Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, el Servicio de Paz y Justicia (coordinado por Adolfo Pérez Esquivel -Premio Nobel de la Paz, 1980-), la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, el Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, el Centro de Estudios Legales y Sociales.

Para bibliografía sobre el tema, ver: Acuña, González Bombal, Jelin, Landi, et al., *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995.

Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después... a sus simpatizantes, enseguida... a aquellos que permanecen indiferentes y finalmente mataremos a los tímidos. General Ibérico Saint Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires³²

*Los amigos del barrio pueden desaparecer
los cantores de radio pueden desaparecer
los que están en los diarios pueden desaparecer
la persona que amas puede desaparecer...*

*Los que están en el aire
pueden desaparecer en el aire.
Los que están en la calle
pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer
pero los dinosaurios van a desaparecer.
Hoy es sábado a la noche*

un amigo está en cana

Oh, mi amor, desaparece el mundo... Charly García

Los "desaparecidos" constituyen la marca más brutal dejada por la dictadura. ¿Qué significa para una sociedad que hayan desaparecido 30 mil de sus miembros? ¿Cómo son las heridas en el imaginario social, en la afectividad, en la vida cotidiana, que dejan 30 mil ausencias? ¿Qué se hace cuando no están los cuerpos de los muertos? La incertidumbre por la suerte corrida por el ser querido se agudiza por el secreto y la mentira que rodearon a las desapariciones. ("Le diré que frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si reapareciera tendría un

³²Mayo de 1977, citado en I. Dussel, S. Finocchío, S. Gojman, **Haciendo memoria en el país de Nunca más**, Buenos Aires, Eudeba, 1997, p.40.

tratamiento equis. Pero si la desaparición se convirtiera en certeza, su fallecimiento tiene otro tratamiento. Mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad, no está muerto ni vivo."³³)

Paul Virilio inscribe esta política de represión en el cambio del Estado tradicional a un Estado transpolítico y anacional que "hace desaparecer" a la ciudadanía, transformándola en un conjunto de "muertos vivientes" en tregua permanente. Desde esta perspectiva, América Latina parece haberse convertido en un gran laboratorio, donde países enteros se transforman progresivamente en lugares de exterminio social.

Parece claro que en la era posmoderna se preparan ahora procedimientos de escamoteo de la vista; estamos ante la sociedad de la desaparición legal, forma original de ejecución capital donde el poder transpolítico se identifica totalmente con el poder médico decretando quién está 'muerto' y quién 'vivo', pero sobre todo quiénes son los 'muertos-vivientes', ciudadanos del no derecho en suspenso permanente.³⁴

Las detenciones se efectuaban con despliegue de violencia (los testimonios sobran); la policía o el ejército -o grupos a ellos vinculados- se llevaban a aquellos que habían sido seleccionados previamente a través del razonamiento paranoico de que el país estaba invadido por "enemigos" a los que había que aniquilar. Se proponen eliminar físicamente los cuerpos disidentes en tanto eran la personificación del Mal. El accionar represivo clandestino del estado terrorista no es un instrumento contingente sino "una forma constante de preservación del orden social impuesto

³³Jorge Rafael Videla en declaraciones al diario **Clarín**, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1979.

³⁴Paul Virilio, "Política de la desaparición", *cit.*, p.19.

[con una] política de secuestros y desapariciones que tiene el carácter de eje central del modelo.³⁵ Una de las imágenes, de los núcleos ideológicos, que se utiliza reiteradamente en el discurso autoritario es el de la "enfermedad", que ha invadido el cuerpo social de la nación colocándolo en riesgo mortal.

El ejemplo del cuerpo humano es asimilable al caso del cuerpo social... Cuando un miembro amenaza gangrenar el cuerpo social, puede ser eliminado o impedido en su acción con mucho mayor razón que el cuerpo humano, porque obra voluntariamente.³⁶

Las fuerzas armadas se abocan entonces a la tarea terapéutica de exterminar el foco de la infección. Si durante siglos las enfermedades infecciosas fueron utilizadas como metáfora del desorden social, las dictaduras del Cono sur eligen una de las enfermedades más terribles de la modernidad: el cáncer³⁷. Es necesario embarcarse en una cruzada contra la enfermedad a fin de evitar que siga causando estragos.

Un fenómeno curioso se produce en el procesamiento ideológico de la metáfora, pues si bien el cáncer es el acusado, la víctima es también sujeto de culpa, ya que se considera que ella ha tenido la capacidad responsable de enfermarse o mejorarse.³⁸

El cuerpo se considera, metafóricamente, un engranaje más en la maquinaria del Estado. El propósito es aumentar sus fuerzas en términos de utilidad, y disminuir sus capacidades en términos de su autodeterminación y de libertades individuales.

³⁵Fernando O. Reati, **Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985**, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1992, p.25.

³⁶G. Ibáñez, **El estado de derecho**, Santiago de Chile, 1978, citado en René Jara, "Arqueología de un paradigma de negación: el discurso del jefe de Estado".

³⁷Como señala Judith Filc, la metáfora del cáncer implica que cualquier célula del individuo puede ser invadida por células enfermas. Así, al hacer hincapié en la responsabilidad individual y considerar a la oposición política como enfermedad, el discurso autoritario despolitiza el proceso.

³⁸Judith Filc, **Entre el parentesco y la política...**, *cit.*, p.32.

Entre los desaparecidos hubo estudiantes, obreros, militantes, periodistas, maestros, amas de casa, empleados, y también escritores: Paco Urondo, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh estaban en algunas de aquellas siluetas que ocuparon la plaza un 21 de septiembre.

Escribe el poeta Juan Gelman en un texto dedicado a Paco Urondo y a Miguel Angel Bustos:

bajo los gatos de oro/callan
los ruiséñores de shelley y keats/ahora
los finísimos callan/no tuvieron
grises las sienas blanca la cabeza/la

juventud no se les fue/no llegaron
a viejos sus dientes y aunque
bajaron a la dolorosa muerte/no
huyeron de ella como un ruiséñor/en

el cementerio inglés de Roma callan
los ruiséñores de shelley y keats/escribieron
que habían escrito su nombre en el agua/atacando
la dura realidad con bellos

ruiséñores de shelley y keats/o atacándose bellos/sin
respirar la tormenta en que bustos
cayó en la mesa de torturas y urondo
cayó en combate/ahora

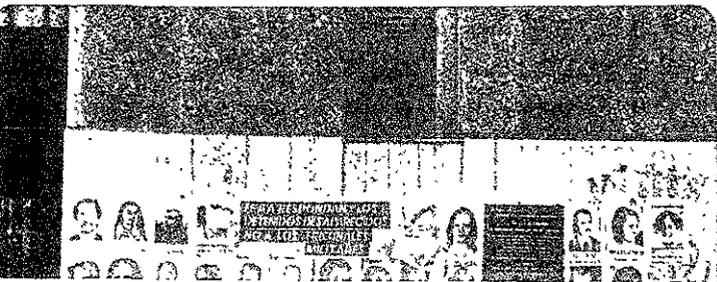
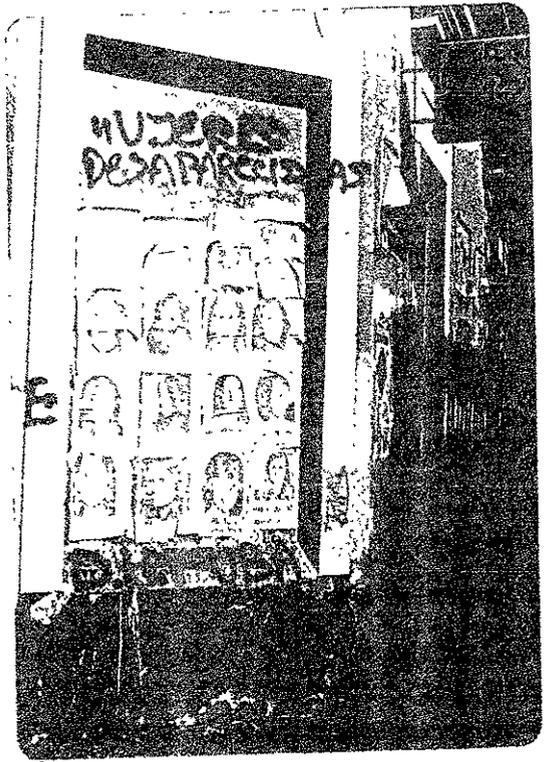
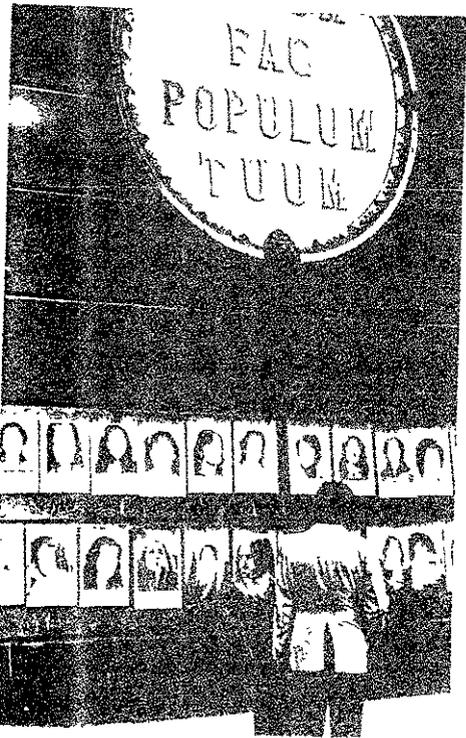
urondo y bustos callan/no tuvieron
grises las sienas blanca la cabeza/la
juventud no se les fue/no llegaron
a viejos sus dientes y aunque

bajaron a la dolorosa muerte/no
huyeron de ella como un ruiséñor/ en la
tormenta que barre mi país/escribieron
su nombre en el fuego.../atacando

la dura realidad con bellos/
urondo y bustos/ruí/
señores de la tormenta que repartís
sus nombres por mi país encendido ³⁹

Por qué los desaparecidos se pregunta el informe Nunca más:

³⁹ "Epocas", en Argentina, cómo matar la cultura...cit., pp.109-110.



¿Por qué la destrucción del cuerpo? ¿Encuadra acaso el mismo supuesto del crimen individual en el cual se busca borrar las huellas del acto? No nos parece suficiente esta explicación. Hay algo más que tiene que ver con la metodología de la desaparición: primero fueron las personas, el 'no estar' alimentando la esperanza en el familiar de que el secuestrado sería puesto en libertad y habría de retornar. [...] los cadáveres sin nombre, sin identidad, impulsando a la psicosis por la imposibilidad de saber acerca del destino individual, concreto, que le tocó en suerte al ser querido.⁴⁰

La arbitrariedad de las detenciones provocaba temor en todos los allegados pues era imposible prever los alcances de la misma en el seno de un grupo familiar o social.

A partir del momento de la detención comenzaba el infierno; los relatos acerca de las condiciones en que vivían los desaparecidos, las torturas a las que eran sometidos, las vejaciones permanentes que les infligían constituyen un cuadro escalofriante. Las escenas pesadillescas se suceden enredándose la escritura; es imposible dar cuenta de semejante horror, pero su memoria es una marca indeleble en nuestras vidas.

También para quienes se quedaban del "lado de la vida", la existencia se convertía en un infierno. A la incertidumbre y el miedo sobre la suerte corrida por quien había sido detenido, se sumaban las humillaciones continuas a que eran sometidos en su inútil peregrinar por instituciones oficiales o cercanas al gobierno. Los engaños comenzaban entonces a sucederse. Gente vinculada a los sectores militares daba a los familiares de los desaparecidos informes falsos a cambio de dinero,

⁴⁰**Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas**, 9na. edición, Buenos Aires, EUDEBA, 1985, p.246.

Al asumir la presidencia, en diciembre de 1983, Raúl Alfonsín promulgó tres decretos relacionados con la lucha por los derechos humanos; dos de ellos decretaban el juicio a las cúpulas guerrilleras y a los miembros de las tres juntas militares. El tercero creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), cuya función fue la de recopilar las denuncias e información sobre las desapariciones. El informe final de su trabajo fue entregado al presidente el 20 de septiembre de 1984. Significativamente, el informe recibió el nombre de **Nunca más**.

manteniendo sus expectativas. Así, fueron muchas veces encontrándose con otros en situaciones similares, otros que también eran humillados por las autoridades, que también se culpaban y se sentían impotentes frente a la injusticia.

Después de encontrarnos, desde marzo de 1976, en todos los comandos militares, en el Ministerio del Interior, en todas las comisarías, en las cárceles, en todo lugar donde se podía preguntar por los hijos y a casi un año de deambular por todas partes...decidimos hacer una presentación al ministro....Eran catorce madres...Volvimos a la semana siguiente...volvíamos cada semana por novedades, a reclamar...Hasta que un día, la policía nos dijo que no podíamos estar reunidas porque había estado de sitio y que debíamos caminar. Ellos nos impulsaron a caminar: caminen de a dos, circulen, circulen, y nos tomamos del brazo y empezamos a caminar así ya constantemente: llegábamos a la Plaza y nos poníamos en marcha para que la policía no nos corriera.⁴¹

El borramiento, la desaparición, es la estrategia desplegada; sostener la memoria, inscribirla en los cuerpos es, entonces, una forma de sobrevivencia. Al hecho terrible, aberrante, de que mueran miles y miles de personas -la mayor parte de las veces habiendo sido brutalmente torturadas antes, pues se trataba de borrarles "cualquier vestigio de humanidad"- se suma, como elemento que acentúa el horror, el que no existen los cuerpos de los muertos; no se los puede enterrar, no se les puede rendir culto; son fantasmas, "siluetas".

La desaparición impide que puedan cumplirse los rituales que acompañan a la muerte en nuestra cultura, de ahí que el desaparecido se convierta en el imaginario social en una suerte de fantasma innombrable. En las sociedades tradicionales "la gente iba a visitar la tumba de un ser querido tal como se va a la casa de un pariente, o a la casa propia, llena de memorias. La memoria otorgaba a los muertos una especie de inmortalidad..."⁴². De alguna manera, la familia inmortaliza al

⁴¹Revista Paz y Justicia, enero 1983, año 10, núm 86. Citado en Dussel, Finocchio, Gojman, *Haciendo memoria...*, cit., p.43.

⁴²Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable...*, cit., p.28.

ausente a través de estos ritos de la memoria. La frase de Rodolfo Walsh a su hija Vicki, muerta por las fuerzas de la represión, cobra bajo esta luz un nuevo significado: "El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio, querida mía." No es necesario ir a visitar una tumba; el ser querido está para siempre en el recuerdo. Sin embargo, en términos colectivos, el no poder realizar el duelo, el no poder elaborar las pérdidas en el plano psicológico, afecta profundamente a la sociedad. Se agudizan así las características que Philippe Ariès señala en el duelo en los países capitalistas avanzados: "la supresión de la pena, la prohibición de sus manifestaciones públicas, la obligación de sufrir solo y en secreto, han agravado el trauma que surge de la pérdida de un ser querido."⁴³

El cumplimiento de los ritos con que se rodea a la muerte en todas las sociedades "contribuye a que los dolientes puedan durante ese breve tiempo en el que se ubican en otro tiempo, el tiempo de lo sagrado, aceptar la realidad de esa muerte"⁴⁴.

⁴³Philippe Ariès, *Western Attitudes Towards Death*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1979.

⁴⁴Ana Martín de Andreotti, "El duelo por los desaparecidos" en *Primer Concurso Literario 1984 Derechos Humanos*, Buenos Aires, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, EUDEBA, 1986, p.180.

Este ensayo recibió mención en el Primer Concurso Literario Derechos Humanos, convocado en 1984 por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. En él, la autora analiza, desde una perspectiva psicológica, la relación de la sociedad argentina con los desaparecidos.

Sobre este tema, ver también: Diana Kordon y Lucila Edelman, *Efectos psicológicos de la represión política*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1986.

Hace como ocho años, estábamos Jesu y yo con mi familia, en mi pueblo, Villa María, Córdoba, Argentina. Era 25 de marzo, cumpleaños de mi hermana. Mi mamá quería llevarle unas flores a la virgencita de La Gruta. Yo prefería ir al río. Ahí empezamos a sentir Jesu y yo qué difícil era no tener un sitio para Ester, porque en un cementerio tí tienes al menos una tumba donde 'supuestamente debiera estar alguien que no está'. Ahí empezó la necesidad de tener un lugar. A Ester la secuestraron el 10 de enero de 1978... (...) Jesu ha leído mucho sobre monumentos funerarios, relacionados con el universo, con el cosmos, como los de los celtas, y empezamos a pensar en algo similar. (...)

Yo creo que el punto de partida es una necesidad muy humana y muy elemental de enterrar a los muertos. (...)

Lo que a nosotras nos impactaba mucho era cómo, en el caso de un desaparecido, aunque no tienes el cuerpo, tienes de todos modos la necesidad. Quizás justamente la desaparición impacta por esto, porque te deja la imposibilidad de saber si esa persona está muerta. Esto es una tortura permanente para los familiares, para toda su vida y por varias generaciones -por lo menos tres generaciones, la de los padres, la de los contemporáneos y la de los hijos. Es una forma de tortura que se expande en presente, pasado y futuro. (...)

...la memoria activa es una forma de oposición a la masacre: también es una voluntad en contra del asesinato. Los monumentos funerarios de hace cinco o seis mil años son una memoria clarísima; tú estás parada ahí y sientes inmediatamente a la gente que los construyó, es decir, hay una memoria implícita. Por eso decidimos hacer un monumento de piedra, en un lugar en la llanura, donde no hay piedras. En el río Talamochita de Villa María.

Llama la atención ver de pronto un lugar así. La idea fue tener un recordatorio de algo que ocurrió, difícil de olvidar.

(...) [Pensamos] que aparte de las siete piedras, que recordarían a cada uno de los desaparecidos, hubiera un reloj de sol. A pesar de los tiranos o de la gente cuyo poder es más grande que el de otros, y que piensan que tiene derecho sobre la vida de alguien, el sol está por arriba de ellos, de sus órdenes, y sigue marcando la hora.

UNIONA MAS²⁸

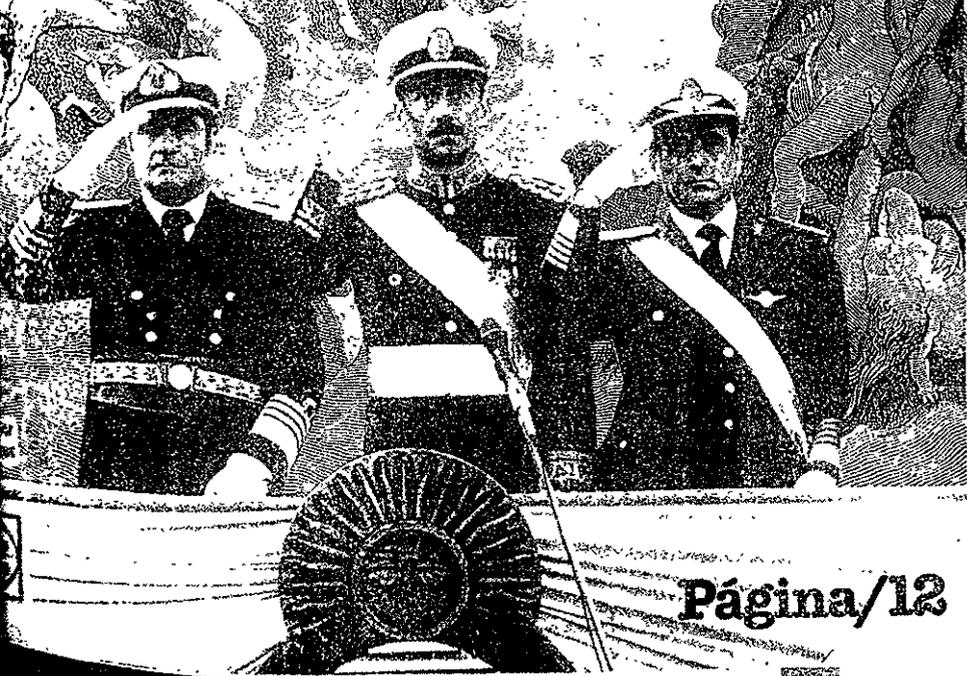


Página/12

el
de la

¿DÓNDE ESTÁN?

Informe de la Comisión Nacional
sobre la Desaparición de Personas



Página/12

MEMORIA
SIN
TIEMPO



Aunque seguir exigiendo que los seres queridos regresen con vida es no sólo un intento de salvar la memoria, sino fundamentalmente una postura de ética política, "humanamente [se necesita] un lugar donde sepultarlos, o para ir a recordarlos, o para saber que ahí están..."⁴⁵

El "siluetazo" era una manera de nombrar aquel horror; una forma de salvar la memoria. Poco tiempo después, al asumir Alfonsín la presidencia (diciembre de 1983), comienza a actuar, encabezada por el escritor Ernesto Sábato, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP); encargada de recoger las denuncias y testimonios de los que habíamos quedado de este lado de la muerte. El informe final de la CONADEP, titulado **Nunca más**, es un documento desgarrador e imprescindible, un acto de fe que concentra en poco menos de 500 páginas parte de la historia de la crueldad y el delirio paranoico que había gobernado el país. El **Nunca más** fue una manera de nombrar aquel horror, una forma de salvar la memoria.

Para muchos es casi un amuleto; la contundencia del título aleja la sombra de los signos de interrogación que cada tanto parecieran querer enmarcarlo y crear así un esbozo de duda en la fuerza de la afirmación.

Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el periodo que duró la dictadura militar, iniciada en marzo de 1976, servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que **nunca más** en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado.⁴⁶

⁴⁵ Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, "Existes porque te recuerdo", en **Debate feminista**, año 5, vol. 9, México, marzo de 1994. También el fragmento de la página 62 pertenece a este texto.

⁴⁶ **Nunca más**, *cit.*, p.11.

El "siluetazo", el **Nunca más**, fueron modos de enterrar a nuestros desaparecidos. También lo fueron, desde la cultura, algunas voces marginadas: unas pocas revistas, ciertos grupos de rock, unas cuantas novelas publicadas dentro y fuera del país. La parte más consciente y combativa de nuestra cultura jugó así el papel de Antígona. Como ella, desafió la ley del Estado enterrando - simbólicamente- a quienes permanecían insepultos "fuera de los muros de la ciudad". La sentencia de Creonte había sido implacable:

...no tendrá tumba ni entierro, nadie lo llorará, pues está prohibido. Deberá permanecer insepulto, para que se lo coman perros y buitres y quienes lo vean se horroricen.

Frente a esta orden, Antígona elige el amor a su hermano. Frente a la autoridad, la ley de la sangre. Frente al silencio que rodeaba a los 30,000 muertos de nuestro pasado reciente, Antígona se atrevió a decir: "Era mi hermano y para mí eso basta."

Los fantasmas reaparecen constantemente; en las acciones de los organismos de derechos humanos, en las rondas de los jueves, en un adolescente que pregunta por sus padres, en algunas líneas que se escriben para el Día de la Madre.

Quiero detenerme en dos tipos de escenas que convierten a los ausentes en una presencia dolorosa y cotidiana. La primera tiene lugar todos los días del año en un importante diario de circulación nacional: se trata de las "esquelas" que recuerdan a algunos de los desaparecidos. No hay modo de abrir el periódico y no encontrarse con esos rostros que permanecen jóvenes para siempre. Nos miran desde fotos familiares. Es perturbadora esta exhibición de la intimidad; de una intimidad hecha del silencio de la muerte. Junto a la superficialidad efectista de la publicidad, que también suele exhibir escenas de cotidianeidad doméstica (la familia feliz, los jóvenes

emprendedores, madre e hijo rubios y sonrientes, son algunos de los "caballitos de batalla" de las agencias), la escuela funciona como una suerte de agujero negro que absorbe los gestos inventados que tiene alrededor⁴⁷.

Desde una construcción cuyo verosímil se encuentra en la historia, nos buscan como interlocutores de todos los días ¿para que no (los) olvidemos? ¿para que no perdonemos? Para no dejar de formar parte de la memoria de la sociedad, nos miran: esa chica que tiene un bebé en brazos, esa pareja que apenas sonríe, nerviosa, a punto de entrar al registro civil, el muchacho tan bien peinado de la foto carnet... Los muertos con rostro duelen más.

No hay forma de desviar la mirada, somos testigos involuntarios de esta intimidad desplegada en un octavo de plana; leemos entonces esas líneas, esas pequeñas cartas que no nos están dirigidas: "Te recordamos"; "Te seguimos buscando"... Cada día somos voyeuristas del dolor ¿ajeno? Muchas veces los mensajes están escritos así, en segunda persona, para aquel que quizás nunca pueda leerlos. Poemas, frases, compromisos que nos permiten además reconstruir tramas familiares quebradas para siempre por esa ausencia: "Sus hijos, padres y hermanos", "Tu hermana, tu cuñado y sobrinos"... "Estamos orgullosos de ser tus hijos. Ariel, Andrea y Cristian."

⁴⁷Las fotografías que muestran los familiares de desaparecidos en las manifestaciones, al igual que los rostros que se ven en las esquelas, cumplen una función importante impidiendo que la muerte se convierta en una abstracción; son la prueba de la existencia de los seres queridos.

"Often taken on family outings, sometimes blurred and badly focused, they silently emphasized the fact that these people were not monsters but young men and women whose absence had to be accounted for. The military has tried to eliminate them from memory, but their images were turned into a commemoration; the public display was an eloquent reminder of an ethics based on collective memory and continuity." Jean Franco, "Gender, Death, and Resistance...", *cit.*, p.115.



BEATRIZ LEONOR PEROSIO

Presidente de la Federación de Psicólogos de la República Argentina.
Presidente de la Asociación de Psicólogos de la Ciudad de Buenos Aires.

8 de agosto de 1997

A 19 años de tu secuestro y desaparición, los interrogantes a los que dedicaste tu vida aún esperan respuesta. No te olvidamos, estás en nuestra fauna cada día.

Graciela Perosio, tu hermana.
Lucas J. King y María Milagros King, tus sobrinos

"Sír
"¿Vo
que sos
que mo
razonó
quien re
los otro
unánim
Las raz
opinión
cambio
funcion
rés sabi
na/12.
—P.
ber si
—Par

miércoles 4 Viernes 8 de agosto de 1997
las dicta

Instancia en lo Civil Nº 34, Secretaría Única a mi cargo, cita por tres días a partir de la primera publicación a herederos y acreedores de Luis María Jorge Zamudio, para que dentro de los treinta días comparezcan a estar a derecho conforme con el art. 699 inc. 2º del Código de Procedimientos Civil y Comercial Buenos Aires, 10 de julio de 1997. Ulla, na E. Abreut de Boghar, Secretaria.

suales de comida porque en los últimos meses las familias censadas con problemas de trabajo pasaron de 1900 a 5000. Delia comentó que con la actual ración "cada familia recibe al mes sólo 8,5 kilos de alimentos". Solicitan también la im-

cupamos de Capitan Bermudez, Arturo Primo, quien recibió un balazo en la región abdominal y se encuentra fuera de peligro.

La violenta agresión sucedió en la madrugada de ayer, cuando aproximadamente a las dos Primo lle-

una bala y la misma voz que le decía "esto es para vos".

Al caer al suelo, herido, Primo sintió cómo la voz de otro hombre decía "ejecutálo, ejecutálo", cuando se produjo el segundo disparo

gorría,
barra
en la p
quierdi
la herid
da de l



RODOLFO JOSE LORENZO (Gallego)

Militante de Juv. Peronista Universitaria Montoneros - La Plata
Nac. 21-9-54. Detenido desaparecido 13-8-77
Visto con vida en la
Esc. de Mecánica de la Armada

A 20 años de tu desaparición, reivindicó tu compromiso militante.

- Por la alegría de haber sido tu compañera
 - Por el amor que nos tuvimos
 - Por nuestra hija
 - Por tus utopías y por las mías
- Exijo cárcel a los genocidas y sus cómplices
No al indulto
No olvidaré - No perdonaré

Marcia Seljas

Alejandro Roberto Odell - Alex

14-8-1977

Detenido y desaparecido de ESMA a los 23 años de edad

- ¡Veinte años de dolor!
- ¡Veinte años sin tener alivio!
- ¡Veinte años esperando justicia!
- ¡Veinte años sin explicaciones!
- Y años en la desvergüenza del indulto de tus asesinos...
- ¿Fue un miércoles tu último día?
- ¿Fue un vuelo tu funeral?
- ¡Veinte años sin respuestas!
- Veinte años sin poder asumir la verdad de tu ausencia...
- Por todo lo amado que fuiste, por todo lo que nos amaste te recordamos sin consuelo.

Tu mamá, Olga Beatriz Cevey
14-8-1997

Si bi
conoce
arenta
cipacit
tes de
amena
los últ
dio pa

EDICTO
Juez F.
m Inst
de Bue
Hong
1987, d
Ares, r
no, DN
ría exp
prohíb
Nº 5 P
vulo er
en el d
person
da hec
dieran
Mar de
ona. L
2 020

Todos los días las esquelas impiden que las heridas terminen de cicatrizar ("El olvido no es inocente; nunca es inocente."⁴⁸) ¿Podría cicatrizar en una colectividad a la que le han amputado 30 mil cuerpos. 30 mil rostros como los de las fotos, 30 mil historias familiares?

Si éste es un modo de mantener viva la memoria a través de un trabajo lento y constante, hay hechos que reinstalan de golpe la discusión en el seno de la sociedad y que muestran que en la memoria no hay "obediencia debida" ni "punto final" que valgan. Con los años se han sucedido diversas escenas que funcionan como baldes de agua fría sobre los intentos de instaurar el olvido. Por ejemplo, el hallazgo macabro de una tumba con restos de desaparecidos y la dolorosa labor de identificación y reconocimiento. O el descubrimiento hecho por las Abuelas de Plaza de Mayo, de un niño (hoy adolescente o joven) desaparecido, en el seno de una familia ligada a la dictadura que lo ha adoptado. Estos casos suelen sumergir a gran parte de la sociedad en un debate desgastante ¿es necesario restituir a estos niños al seno de sus familias biológicas? ¿Cuál es el daño que les ha producido el borramiento de su historia personal? ¿Pueden ambas familias llegar a un acuerdo? etc., etc. Psicólogos, abogados, medios masivos, se enfrascan en una discusión que suele encontrar soluciones particulares en cada caso, pero que habla de desencuentros y violencias aún vigentes.

Uno de estos hechos que ha golpeado duramente la memoria de los argentinos en los últimos años, son las declaraciones de Scilingo. En julio de 1995, Adolfo Scilingo denunció públicamente las atrocidades cometidas por el gobierno militar. Se convitió así en el primer militar de alto rango en reconocer los horrores de la represión. Aparentemente, el motivo de su denuncia era la culpa por su participación en distintas operaciones, en especial en los llamados "vuelos de la

⁴⁸Dussel, Finocchio, Gojman, **Haciendo memoria...**, *cit.*, p.130.

muerte", en los que desaparecieron 4,400 personas, en su condición de miembro de la plana mayor de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada, donde funcionara uno de los principales campos de concentración.

Las víctimas, hombres y mujeres, eran convenientemente sedadas, trasladadas de noche a bordo de aviones militares y 'a una hora de vuelo de la costa y a 200 metros de altura' lanzadas al vacío. (...) ...creía que combatía en una guerra y fue un genocidio.⁴⁹

En la primera mitad de 1998, un juez federal condenó a Videla a prisión por un crimen que no prescribe a pesar de todas las leyes con las que se ha protegido a los militares: el robo y secuestro de niños. La historia reaparece una vez más; su presencia es dolorosa pero inevitable en el debate de la sociedad.

⁴⁹En *El País*, Madrid, 8 de octubre de 1997.

Una de las instituciones más fuertes en esta historia de autoritarismo y represión ha sido sin duda la Iglesia argentina. A diferencia de lo sucedido en Chile, por ejemplo, donde la Iglesia se comprometió en la defensa de los derechos humanos, la cúpula eclesiástica argentina fue cómplice del exterminio y la represión.

"Scilingo explicó que la Iglesia argentina adoctrinaba a los militares que intervenían en los 'vuelos de la muerte' diciendo que no tenían que sentirse culpables porque eran muertes cristianas, ya que los desaparecidos a los que se arrojaba desde los aviones iban drogados y porque había que separar la cizaña del trigo..."

No voy a detenerme en la historia de las alianzas entre oligarquía, Ejército e Iglesia, sino simplemente darle un espacio al trabajo plástico que a partir de esto ha realizado León Ferrari quien, desde hace años, indaga en las raíces del cristianismo las razones del crimen, la tortura y el horror institucionalizado.

III. La lucha por las almas

De la misma manera que destruimos por el fuego la documentación perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana, serán destruidos los enemigos del alma argentina. Luciano Benjamín Menéndez, jefe del III Cuerpo de ejército⁵⁰

Ningún control, por poderosos que sean los medios que lo hacen posible, suprime íntegramente las expresiones que busca someter y las reacciones que su propio despliegue provoca. Siempre presenta fisuras, genera contradicciones, provoca reacciones y deja al margen espacios que pueden ser utilizados para el desarrollo de acciones disidentes o meramente independientes. Brunner, Barrios, Catalán⁵¹

1.

¿Qué entendemos, en este contexto, por cultura? Sabemos que bajo el nombre de "cultura" se consideran realidades muy diversas. La filosofía, el lenguaje popular o las ciencias sociales tienen modos diferentes de considerar el fenómeno; y dentro de estas áreas diversos especialistas han construido definiciones. Más que entrar en el debate sobre el tema, nos interesa tomar algunas aproximaciones que nos permitan acercarnos al fenómeno del autoritarismo en su dimensión cultural.

En el trabajo **Cultura y sociedad: una introducción**, Néstor García Canclini propone considerar de manera restringida a la cultura como "la producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a reproducir o

⁵⁰Citado en Dussel, Finocchio, Gojman, **Haciendo memoria...**, *cit.*, p.39.

⁵¹Brunner, Barrios, Catalán, **Chile: transformaciones culturales y modernidad**, Santiago, FLACSO, 1989, p.55.

transformar el sistema social."⁵² Desde una perspectiva marxista, García Canclini enfatiza que no hay producción de sentido que no esté inserta en estructuras materiales, pero a la vez señala que los análisis que se hacen en relación con las determinaciones sociales de toda producción significativa no agotan el fenómeno.

Algo similar sugieren Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en su libro **Conceptos de sociología literaria**. No parten de la noción de cultura que ha elaborado la antropología⁵³, sino que la consideran desde una perspectiva más restringida: "los objetos simbólicos y sus leyes de constitución, transmisión, consumo y la estructura conceptual y material del campo en que son producidos y circulan. La cultura en su sentido consagrado de arte, filosofía, usos y costumbres estéticos, formas de la experiencia artística y modos que asume la educación humanística."⁵⁴

Varias son las problemáticas que atraviesan la cultura en tanto espacio en el que conviven las producciones populares y las "elevadas", las obras de autor y las anónimas, el patrimonio de la historia y las innovaciones. La cultura debe ser pensada no sólo como representación de la sociedad, sino también en su función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas.

⁵²Néstor García Canclini, **Cultura y sociedad: una introducción**, México, SEP, 1981, p. 23.

⁵³Noción que "incluye la organización social y las pautas que la rigen, la organización de la producción, sus instrumentos y las relaciones sociales que la hacen posible, las formas simbólicas, ideológicas, artísticas, la estructura de la familia, de los grupos y su gobierno, las normas y valores que cohesionan, operando sobre y dentro de ellos, a estos sistemas. Patrimonio común que se recibe y se transmite por aprendizaje directo o por comunicación simbólica, la cultura incluye sus propios mecanismo de conservación, las condiciones de su reproducción en el tiempo y -en ocasiones- su expansión en el espacio o la subordinación de otras culturas. Pero alberga también la virtualidad de su transformación o de su cambio radical." Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, **Conceptos de sociología literaria**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p.25.

⁵⁴*Ibid.*, p.25.

Ahora bien, cuáles son las transformaciones que se dan en el campo cultural en un régimen autoritario.

Para Brunner, Barrios y Catalán, la cultura abarcaría dos tipos de procesos:

...los procesos de producción y transmisión de sentidos que constituyen el mundo simbólico de los individuos y la sociedad. Esos procesos comprenden la producción organizada de bienes simbólicos ('textos' en general; conocimientos, informaciones, imágenes, modas, ídolos, 'bienes de salvación', interpretaciones, concepciones de mundo, etc.) y la continua producción de sentidos a nivel de las relaciones cotidianas mediante las interacciones situadas en que los individuos se ven envueltos con otros y consigo mismos.⁵⁵

Al primer tipo de producciones las consideran "procesos del campo cultural", y al segundo tipo "procesos de la cultura cotidiana".

Durante la fase de implantación de los regímenes militares se dan los siguientes fenómenos que forman la base del proceso de emergencia de una cultura autoritaria.⁵⁶

A través del control por medios político-administrativos se da un proceso que podríamos llamar de "disciplinamiento" de la cultura. Las Fuerzas Armadas despliegan una intensa estrategia de control sobre el campo cultural, interviniendo para ello dentro del sistema educativo, los medios de comunicación (prensa escrita, radio y televisión), la industria editorial y disco-

⁵⁵ Brunner, Barrios, Catalán, **Chile: transformaciones...**, cit., p.21.

⁵⁶ Aunque el libro citado trabaja fundamentalmente el caso chileno, sus propuestas son útiles para pensar en los otros regímenes autoritarios de la región.

Autoritarismo

En términos políticos, suele hablarse de un período autoritario -considerando el autoritarismo como un tipo de relación particular entre el Estado y la sociedad- que surge en el Cono Sur durante los años 60 y 70. Con el golpe de Estado en Brasil en 1964, se inauguran dos décadas de presencia de dictaduras militares en la región durante las cuales la represión toma características de una violencia inusitada. En 1973, los militares chilenos golpean de muerte al gobierno de la Unidad Popular; el primer proyecto de gobierno socialista que había llegado al poder por caminos democráticos. La sombra del golpe contra Salvador Allende, empieza a cubrir el resto del Cono sur. En ese mismo año se da el golpe de Estado en Uruguay, y tres años más tarde, el 24 de marzo de 1976, tiene lugar el que lleva a los militares al poder en Argentina.

En la caracterización de los regímenes militares del Cono sur que realizan las ciencias sociales suelen señalarse tres líneas principales:¹

La primera define al "autoritarismo", distinguiéndolo de los sistemas "democráticos" o "totalitarios", a través de las relaciones que se establecen entre el Estado y la sociedad civil. En este sentido, atiende tanto a las formas de represión, control y articulación de intereses, como a la existencia de espacios de oposición y resistencia. Tal vez el posible riesgo de estas caracterizaciones sea no considerar suficientemente la especificidad histórica que hace que tales regímenes surjan en coyunturas precisas del desarrollo socioeconómico y político de cada uno de los países.²

La segunda línea es la de los trabajos que consideran a los regímenes autoritarios como una fase particular en el desarrollo capitalista dependiente (O'Donnell, Garretón).

La tercera línea privilegia el análisis de la corporación militar-autodefinida como "salvaguarda de la Nación" -centrándose

¹ Seguimos en estas líneas lo expuesto por Manuel Antonio Garretón en su libro **Dictaduras y democratización**, Santiago, FLACSO, 1984.

² Como ejemplo de este primer énfasis, destaca el trabajo de David Collier, **The new authoritarianism**.

gráfica, así como dentro del subcampo del arte. Puede hablarse, por otra parte, de un encuadramiento "ideológico defensivo", es decir del proceso mediante el cual los militares buscan que el campo cultural esté al servicio de la estrategia política global del gobierno. Para ello se cancela la autonomía del campo, producto de la modernización, en favor de una subordinación al poder. Esto lleva a la vez a la pérdida de un elemento fundamental: el carácter de servicio público de la cultura. Se ataca el papel intervencionista del Estado en favor de una reorientación en función del mercado, con lo cual el acceso a la cultura empieza a ser redefinido como un asunto puramente individual, y por lo tanto sujeto a las preferencias de cada uno y a la capacidad de hacerlas valer en los mercados.⁵⁷

Así, esta erosión de la cultura como servicio público, sumada al rígido control político administrativo a que es sometida, conducen a que ésta pierda significación en cuanto espacio organizado institucionalmente de procesos de producción

⁵⁷ Tomamos el concepto de "campo" de los trabajos de Pierre Bourdieu, para quien el campo puede ser visto como instancia mediadora entre lo individual y lo social.

El artista y la obra se sitúan en un sistema de relaciones constituido por agentes sociales vinculados con la producción y la comunicación de la obra. Tal sistema, formado por artistas, críticos, público, etc., constituye el campo cultural.

Son dos los elementos fundamentales que constituyen un campo: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Es dentro de esta última que podemos ubicar el problema del canon (están quienes deciden desde una perspectiva hegemónica la conformación del canon y quienes buscan su modificación). Ver, entre otras obras de Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Conaculta/Ed. Grijalbo, 1990.

en las transformaciones ocurridas dentro de las Fuerzas Armadas de la región, con el riesgo de limitarse a una visión corporativista donde pareciera que el monopolio militar opera en un vacío social.

La mayor parte de los trabajos sobre el tema comparte rasgos de una u otra línea aunque dándoles distinta importancia. Todos suelen asociar la presencia de los gobiernos autoritarios con ciertos procesos históricos específicos, entre los que destacan, por ejemplo, la crisis socio-política del denominado "Estado de compromiso".³ Esta crisis aparece marcada por una movilización de los sectores populares, acompañada por una fuerte radicalización ideológica, ambos aspectos son vividos por los sectores dominantes como una amenaza a la que deben enfrentar por todos los medios a su alcance.

A esto hay que agregarle el proceso de modernización y homogeneización ideológica de las Fuerzas Armadas de la región bajo la hegemonía militar norteamericana, lo que las lleva a redefinir, bajo una nueva perspectiva ideológica, su papel frente a la sociedad. Son cruciales en esta nueva perspectiva

Las concepciones de la doctrina de la *seguridad nacional* y el adiestramiento antisubversivo, en suma, la visión de una sociedad amenazada por un enemigo interno (el comunismo o la subversión) contra el cual es necesario una *guerra total* no convencional y donde las Fuerzas Armadas son el *baluarte último* o *la reserva moral* de la nación. Con ello se definía un rol político latente y permanente de la corporación militar, el que se haría manifiesto cuando las circunstancias históricas lo requirieran.⁴

³ "Se entiende, normalmente, por 'Estado de Compromiso' la pauta de arreglos inestables que sucede al Estado oligárquico, donde pesan fuertemente sectores medios y donde ninguna clase o fracción puede ejercer totalmente su hegemonía." Manuel Antonio Garretón, *Dictaduras y democratización*, cit., p.98.

⁴ *Ibid.*, p.24.

y comunicación simbólica. Esto provoca un re-trainamiento generalizado hacia la esfera privada y, por lo mismo, una pérdida "del carácter intensamente comunicativo y plural del espacio público que ahora pasa a ser dominado casi exclusivamente por la circulación de sentidos administrativamente producidos".⁵⁸

En la cultura cotidiana podemos hablar de una "fuga" hacia lo privado que se da como reacción a la pérdida del carácter plural y abierto de la esfera pública. Esta fuga significa, entonces, una transformación de los límites de la dicotomía público/privado⁵⁹ que, si por una parte, se manifiesta en esta privatización de la cotidianeidad, significa también la injerencia de lo político en el plano de la intimidad. En este sentido, el totalitarismo puede verse como una invasión del espacio privado por el público. Asimismo se da una politización de espacios no políticos como sucede, por ejemplo, con los grupos de terapia o las relaciones familiares. Es decir que hay una transferencia de las prácticas políticas a la esfera privada. Los especialistas en el tema muestran cómo se privatiza la acción del Estado a través del ocultamiento, y cómo se produce el reemplazo del diálogo por un sistema de disciplinamiento. Estamos entonces ante una "reivindicación del privatismo y de la familia como espacio privilegiado para las relaciones entre los sujetos".⁶⁰

⁵⁸ Brunner, Barrios, Catalán. **Chile, transformaciones...**, cit., p. 54.

⁵⁹ La relación público/privado considerada como oposición entre lo político y lo doméstico ha sido replanteada en estudios sociológicos de los últimos años, en especial por el feminismo. En páginas anteriores hicimos ya referencia a este tema.

⁶⁰ Beatriz Sarlo, "Política, ideología...", cit., p. 39.

Otro elemento clave a considerar son los procesos de reestructuración del capitalismo tanto internacional como regionalmente. Por una parte, los sectores dominantes buscan una transformación del papel "excesivamente" interventor del Estado. Por otra parte, fenómenos estructurales y de transformaciones del sistema financiero, tienen importancia en los modelos económicos adoptados por los regímenes militares. No es necesario caer en determinismos para considerar el papel jugado en este proceso por la crisis del capitalismo, combinada con las historias y características propias de cada uno de los países. Garretón plantea que hay una triple pregunta a la que estos regímenes políticos intentan responder. "¿cómo contener el cambio que amenazaba a cada capitalismo nacional?, ¿cómo transformar la sociedad para crear un nuevo orden social y político hegemónico? y, finalmente, ¿cómo mantener el sistema de dominación aun cuando no fuera posible transformar la sociedad?".⁵ El enemigo principal es, desde esta perspectiva, el Estado de compromiso y la sociedad populista en la que éste se sostenía. Las dictaduras buscan imponer un orden autoritario y conservador que erradique la política o sólo permita una participación restringida.

A partir de estas caracterizaciones puede verse una combinación de dos dimensiones: una "reactiva" o "defensiva", cuyo eje es el rasgo represivo, que busca desarticular la sociedad precedente, y otra "transformadora" o "fundacional" que busca la reorganización de la base material, de la estructura institucional y la creación de un nuevo orden sociopolítico.

Manuel Antonio Garretón propone tomar estas dos dimensiones constitutivas, su peso y los métodos con las que son aplicadas, así como la capacidad de resistencia de la sociedad civil, para analizar la evolución de cada una de las fases de los regímenes y evaluar el grado de realización o fracaso de su proyecto histórico.

Partimos de esta propuesta solamente con la intención de ubicar el campo cultural dentro de un determinado contexto político.

⁵ *Ibid.*, p.26.

Por otra parte, el Estado se expande suprimiendo la sociedad civil o, más precisamente, la ciudadanía. Como lo muestra Guillermo O'Donnell, dado que en el "Estado burocrático autoritario"⁶¹ (considerado como la alianza entre las Fuerzas Armadas y la alta burguesía que se sostiene en un sistema de exclusión económica y política), el consenso resulta imposible, se recurre a la coerción como manera de mantener el orden; de ahí que la cultura autoritaria esté basada, en gran medida, en la implantación del terror. O'Donnell propone hablar de una "cultura del miedo", que hace referencia a la experiencia cotidiana de violación de los derechos humanos. No se trata del miedo concebido como emoción personal, ni de los miedos colectivos o de los momentos de pánico que ocasionalmente se dan en toda sociedad, sino del miedo provocado por la acción represiva y violenta impuesta por el poder⁶². Haciendo reaparecer un pánico ancestral, la dictadura busca "domesticar" e "infantilizar" a la sociedad. La instrumentalización del miedo es uno de los principales mecanismos de disciplina social, así como una estrategia de despolitización; es provocado, entre otras cosas, por la imposibilidad de predecir las consecuencias del comportamiento individual ya que la autoridad es ejercida de manera arbitraria y brutal.

Manuel Antonio Garretón⁶³ distingue dos tipos de miedo -y para hacerlo recurre al contexto de las experiencias infantiles-, a los que caracteriza a través de las metáforas de la "habitación oscura" y del "perro que muerde". El primero es miedo a lo desconocido; aquel en el que se sabe que existe la amenaza pero se desconoce su naturaleza; aunque el golpe es visto como inminente, no se sabe cuándo llegará ni cuán fuerte será. Se instala predominantemente a través de la

⁶¹Guillermo O'Donnell, *El Estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

⁶²Sobre este tema ver Corradi, Weiss Fagen y Garretón (editores), *Fear at the Edge...*, *cit.*

⁶³Manuel Antonio Garretón, "Fear in Military Regimes", en *Fear at the Edge...*, *cit.*

omisión, como la desinformación, o la ausencia de reglas definidas para la "guerra" que se está librando. El segundo tipo de miedo se origina en un peligro conocido, por lo que hay una anticipación del sufrimiento por parte del sujeto.

El miedo generalizado que permea por completo a la sociedad es provocado a través de diversas formas de represión y propaganda⁶⁴. Los sujetos sociales le tienen miedo al poder y se temen unos a otros; la retórica oficial exagera esta sensación: activa el miedo de los ganadores mostrándoles cuán cerca estuvieron de una catástrofe, y el de los perdedores a través de la represión; a la vez denuncia la presencia de un enemigo que todavía no ha sido completamente eliminado y convoca a la sociedad a colaborar en la "limpieza final".

Los "perdedores" experimentan un miedo primario, existencial; se trata del terror a la muerte y a la pérdida de integridad física, le temen a las desapariciones, a la tortura. El miedo a lo conocido se combina con el miedo a lo desconocido. La experiencia personal o los relatos oídos son el sostén de su conocimiento. Pueden haber visto los efectos de la represión en la calle, en las prisiones, en los campos de concentración. Muchas veces las amenazas de los militares son

⁶⁴Garretón distingue entre el miedo de los "perdedores" y el miedo de los "ganadores". Entre ambos se establecen relaciones asimétricas y normalmente conflictivas y antagónicas.

El primero es permeado por una sensación de derrota, la percepción del creciente poder del enemigo, un sentimiento de abandono o debilidad, y de haber perdido la oportunidad de la realización personal o colectiva. Combina el terror a la represión con el terror al futuro; situaciones que presentan peligros desconocidos.

El miedo de los "ganadores" nace del trauma experimentado antes del triunfo, de su percepción de cómo la victoria ha afectado a los perdedores, de la sospecha de que los mecanismos represivos puedan volverse un "Frankenstein" incontrolable, de la sensación de que la victoria es efímera y, por lo tanto, algún día los perdedores pueden tomarse una revancha.

En este último contexto habría que ubicar, por ejemplo, las declaraciones de "arrepentimiento" de Adolfo Scilingo en la Argentina, y del general Joaquín Lagos Osorio de Chile, quien acusó ante la Audiencia Nacional de España, a Pinochet de haber ordenado la ejecución de 53 civiles sin juicio previo que estaban detenidos en la zona de su jurisdicción (información tomada de **El País**, Madrid, 2 de diciembre de 1997)

públicas y oficiales, pero la mayor parte de las veces se trata de rumores, incertidumbre, sorpresa ante todas las variaciones de dolor y sufrimiento. Una de las formas en que el poder provoca el terror es, justamente, mediante la agudización de esta falta de claridad; no se sabe, por ejemplo, a ciencia cierta quiénes son los "enemigos", o las posibles víctimas del autoritarismo; lo que se conoce de las formas de castigo es deliberadamente vago.

Frente a un estado autoritario omnipresente, la lucha contra el miedo tiende a ser individual y atomizada, la gente busca refugio en el núcleo más íntimo, en el grupo primario⁶⁵.

⁶⁵Paradójicamente, dice Garretón, el humor se convierte también en una defensa contra el miedo. Chistes sobre los militares y sobre la situación comienzan a circular de manera clandestina a modo de exorcismo. El cita uno que se hizo popular en Chile durante los meses siguientes al golpe: Un aterrado conejo corre hacia la frontera. El guardia que lo detiene al otro lado le pregunta por qué se está yendo. Contesta: "Están matando a todos los elefantes en Chile." El guardia trata de tranquilizarlo diciéndole "Sí, pero tú eres un conejo. "Y cómo se supone que puedo probarlo".

El miedo lo hace sentir a uno desconocido y ausente, indefenso y resentido, en ocasiones directamente despreciable. La sensación del miedo seccionó a la Argentina en dos entidades probablemente irre recuperables. Y no es difícil pronosticar un regreso complicado de ambas márgenes del parteaguas, porque ya no somos los mismos. Nos hemos transformado en los argentinos de antes y de después del miedo. El miedo nos limitó, nos hizo sufrir, nos hizo más pequeños, nos sacó canas, nos quitó esperanzas, tiempo y amigos. Carlos Ulanovsky, *Seamos felices mientras estamos aquí*, Buenos Aires, Ediciones de la pluma, 1983, p.34.

La disciplina y el castigo serán formas de llevar a cabo la guerra que el Estado se encuentra librando, fundamentalmente contra la amenaza del marxismo y el comunismo internacional. La lucha contra la subversión⁶⁶ se inscribe en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional de Estados Unidos⁶⁷ y del concepto francés de "guerra total". Desde esta perspectiva el enfrentamiento a la amenaza comunista es definida como una "tercera guerra mundial"; contra estos enemigos había que luchar en todos los frentes, incluido el ideológico y el psicológico. Es

⁶⁶"Subversión es subvertir los valores, siendo la guerrilla solamente una consecuencia objetiva de ello. Cuando los valores están trastocados, hay subversión (...) Además de combatir la subversión hay que gobernar, y gobernar empieza por poner en claro los valores tradicionales de nuestro estilo de vida, trastocados a veces por la demagogia y exaltados [sic] otras por la subversión." Videla ante directivos de 173 medios de comunicación del interior del país. En Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, p.137.

⁶⁷Básicamente se trata de reforzar la capacidad militar de los ejércitos pronorteamericanos y asignarles la función de "policías" de la región. De esta manera se evita la reacción de la oposición norteamericana exacerbada tras la derrota de Vietnam, pues ya no serán las propias fuerzas de Estados Unidos las que deban movilizarse para la defensa de sus intereses, y se logra protegerlos de manera más eficaz y menos comprometedora. Ver sobre este tema, entre otros: Eduardo Duhalde, *El Estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Argos, 1983, y Alfred Stepan, *Repensando a los militares en política. Cono sur: un análisis comparado*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1988.

interesante la definición de "comunidad nacional" que hace Guillermo O'Donnell, a la que considera:

...las identidades colectivas que definen un 'nosotros' que consiste, por una parte, en una red de solidaridades superimpuestas sobre la diversidad y antagonismos de la sociedad civil y, por otra, en el reconocimiento del "ellos" que constituye otras naciones. La nación es expresada mediante un denso simbolismo epitomizado por la bandera y el himno nacional, así como por una historia oficial que mitologiza un pasado compartido y cohesivo que ensalza a un 'nosotros' colectivo que debiera prevalecer por sobre las rupturas (no sólo aquellas entre las clases sociales) de la sociedad civil.

En los regímenes dictatoriales, el "ellos" se halla dentro del territorio nacional, formando parte de la misma comunidad; son los "otros" a los que hay que eliminar a fin de que la "comunidad nacional" vuelva a ser aprehensible a través del "nosotros". Esto explica una de las líneas más trabajadas por la literatura del período: reivindicar el espacio de la alteridad -genérica, sexual, racial, regional-, de modo de hablar de un "nosotros" heterogéneo y múltiple opuesto a la concepción autoritaria de la identidad.

2.

*Un terrorista no es solamente alguien con un revólver o con una bomba, sino también cualquiera que difunde ideas que son contrarias a la civilización occidental y cristiana. Jorge Rafael Videla*⁶⁸

El campo cultural fue brutalmente fracturado durante la dictadura. Esta frase del Almirante Armando Lambruschini, Comandante en Jefe de la Marina explica el porqué de tanta violencia:

Para obtener sus objetivos (los terroristas) han usado y tratan de usar todos los medios imaginables: la prensa, las canciones de protesta, las historietas, el cine, el folklore, la literatura, la cátedra universitaria, la religión y, fundamentalmente, han intentado, sin conseguirlo, usar el pánico.⁶⁹

Desde la perspectiva del régimen militar, los intelectuales eran los portadores sociales de "ideologías disolventes", y, por lo tanto, habían sido instigadores de la subversión. Se trataba de exterminar los "focos de disensión" a través de la intervención y aplicación, en el campo cultural, de las tesis políticas generales que sostenía la dictadura. Así, los nombres de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, actores, profesores universitarios, se suman a las largas listas de detenidos y desaparecidos que pueblan nuestra historia de horror.

Al terror estatal le correspondió una concepción autoritaria de la cultura. A las desapariciones de los productores, una política de "borramiento" también de lo producido, a través de una censura que cancelaba gran parte del presente y del pasado. Los criterios con los cuales operaba esta censura se conocían sólo parcialmente, lo que creaba una gran incertidumbre: cualquier obra o

⁶⁸En *The Times*, Londres, 4 de enero de 1978.

⁶⁹Citado en *La Razón*, 3 de diciembre de 1976 (Colocado como epígrafe en el libro **Argentina, cómo matar la cultura. Testimonios 1976-1981**, Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo, Madrid, Editorial Revolución, 1981)

acto corría el riesgo de ser considerada un delito. Se sabía que existían listas de prohibiciones (en las que entraban libros, canciones, películas, nombres de periodistas, de actores...etc.) pero no se conocían completamente. Este "sistema de indeterminación" hizo que tanto los medios masivos como las instituciones educativas optaran "por quedarse más acá de la línea de peligro, probando así la eficacia de un juego cuyas leyes sólo conocía el caudillo militar que presidía cada una de las instancias."⁷⁰

Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983 es una obra de Andrés Avellaneda construida de manera polifónica a través de fragmentos, de declaraciones, de documentos, de testimonios, decretos, leyes, cuya propuesta es ver la historia de la cultura también como una historia de la censura. En ella se muestra el ejercicio de este poder censor, sus justificaciones y sus consecuencias, y a la vez se establece una continuidad entre el autoritarismo de la dictadura y el que venía manifestándose en décadas anteriores. Es decir que la dictadura no representaría en este sentido un corte en la historia nacional, sino la culminación de un proyecto de país. De acuerdo con Avellaneda hay dos grandes unidades que reúnen y subordinan los significados del discurso de la censura. Una establece qué es el sistema cultural y cuáles son sus efectos sobre ciertas zonas específicas: la moral, la sexualidad, la familia, la religión y la seguridad nacional (esta última vista desde la perspectiva del mantenimiento del orden para evitar la disociación de la escala de valores del sistema institucional propio). La otra establece "qué es el 'estilo de vida argentino' y su relación con lo que le pertenece (lo católico/cristiano) y con lo que se le opone (el marxismo/comunismo)."

⁷⁰ Beatriz Sarlo, "El campo intelectual...", *cit.*, p.105.

El sistema cultural es definido por el gobierno militar según tres características interrelacionadas: que posee una misión noble que no debe ser alterada, que debe estar subordinado a la moral, que puede ser usado indebidamente (lo cual supone considerar una cultura legítima frente a otra ilegítima; esta última es la que se inscribe en el campo de lo "ajeno", de lo "no nuestro"). Lo falso es aquello que se desvía de la moral "tradicional", ubicándose en el territorio de lo no-moral.

Las prohibiciones buscaban entonces defender ese supuesto "ser nacional", occidental y cristiano. La demarcación de la frontera entre lo "verdaderamente" argentino y lo que no lo es se constituye en el punto inicial del discurso autoritario en el enfrentamiento con el "enemigo interno". Puede verse en esto un traslado de la ideología castrense de defensa de la soberanía nacional (construida pensando en enemigos extraños al país), al interior del territorio. Pero, así como se desconocían las listas completas elaboradas por los censores, también esta frontera es móvil y, en gran medida, inasible. Los criterios con los que se establece en los diferentes campos, o momentos del proceso, se transforman (por ejemplo, el rock nacional, perseguido y prohibido en un principio, es utilizado como propaganda gubernamental durante la Guerra de Malvinas), se quiebran y se reconstruyen. Detrás de estos movimientos existe la idea de una identidad argentina "esencial", constituida sobre los "valores de Occidente", y para la cual la reflexión intelectual sería una amenaza.

Amplias zonas de la cultura se transforman así también en "desaparecidas". Es simbólico, en este sentido, el hecho de que en 1976, el general Luciano Benjamín Menéndez, jefe del III Cuerpo del Ejército, con asiento en Córdoba, organice la quema de miles de libros y escritos considerados como "un veneno para el alma de la nacionalidad argentina", para acabar con "la documentación

perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana"⁷¹. (Puede verse en diferentes frases tomadas de discursos y documentos esta permanente apelación a la defensa del "ser nacional"). Este acto, que emulaba el realizado en 1933 por las SS en Berlín, se llevó a cabo delante de invitados especiales, periodistas y canales de televisión. La inquisición con infraestructura masmediática.

La violencia se monta como espectáculo público con carácter de "ejemplar". Podemos pensar en la quema de libros, pero también en los "Ford Falcon" verdes avanzando a gran velocidad por las calles, en las escenas de tiroteos a plena luz del día y en tantos otros ejemplos que muestran una "puesta en escena" del autoritarismo, donde la mayor parte de la sociedad cumple el papel de un público al que hay que educar. Pero están también los "otros", aquellos que de acuerdo con la demarcación de fronteras identitarias y la política de deterritorialización, no son "argentinos" sino "apátridas" y, por lo tanto, enemigos a exterminar. Esta política de la espectacularidad es la contracara de la del secreto, el silencio, el encubrimiento, la mentira.

Ahora bien, en ese clima de terror, de intimidación, de incertidumbre, la cultura no sólo no murió, sino que se constituyó en una fuerte instancia de resistencia. Al igual que las Madres, algunos artistas plásticos, unas pocas revistas, canciones... jugaron también el papel de Antígona haciendo que se escuchara algo más que el silencio de la muerte, tanto dentro como fuera del país. Aunque hablar en profundidad sobre este papel excede la propuesta de estas páginas, podemos tomar algunas señales, algunos ejemplos que pueden ser leídos como signos emergentes del período.

⁷¹Cit. en Argentina, cómo matar la cultura, *cit.*, p.87.

Desde una escritura abiertamente autobiográfica, Beatriz Sarlo hace un análisis de algunos de los aspectos del quiebre producido por la dictadura en el campo cultural.

El golpe de estado llegó entonces para fracturar con su violencia a un sector importante y activo del campo cultural argentino. Hasta 1975, por lo menos, los intelectuales habíamos tenido la sensación y la experiencia de que podíamos mirar y hablar más allá de los límites de nuestro propio campo, que podíamos salir de la universidad y cruzar las puertas de algunos sindicatos, que se podían escribir libros pero también periódicos populares, discursos, volantes, manifiestos.⁷²

La vinculación entre cultura y política era una de las marcas fundamentales de la cultura argentina previa al gobierno militar. Al clausurar la esfera pública y, por lo tanto, expulsar a los intelectuales de la intervención política, se está haciendo algo que va más allá del hecho de prohibir una película o una novela -aunque éstas sean sus manifestaciones externas-: se quiebra una noción de cultura que había sostenido gran parte de la reflexión y la producción argentinas. Sarlo ve en este proceso una doble fractura: por una parte, el corte del campo intelectual en un adentro y un afuera provocado por el exilio; por otra, "la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y las correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal."⁷³ Se cortó, por lo tanto, con la posible circulación de ideas y comunicación del espacio social. El reto de reconstruir esta circulación, aunque fuera mínimamente, sólo podía llevarse a cabo en el territorio de la marginalidad, en los intersticios del poder.

Una función similar del margen es la que analiza Francine Masiello, en su artículo "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura".

⁷²Beatriz Sarlo, "El campo intelectual...", *cit.*, p.101.

⁷³*Ibidem.*

Desgarrados entre el centro y la periferia, entre el discurso dominante y la posibilidad de algo distinto, los escritores y artistas argentinos cultivaron pues el espacio marginal...lo marginal transforma la oposición binaria de dominadores y oprimidos con el propósito de fragmentar cualquier discurso unificado que pueda apoyar al estado autoritario o aislar irremediablemente al otro.⁷⁴

Masiello hace una interesante lectura de algunas de las respuestas y las estrategias culturales que se enfrentaron a la teoría unidimensional de la realidad establecida por el gobierno de facto. Frente al uso del "nosotros" cuya legitimidad y exclusividad éste se arroga, pretendiendo cancelar cualquier otredad, el margen es tal vez la única opción de quiebre. De alguna manera estamos frente a una voz minoritaria -en el sentido que le dan al término Deleuze y Guattari⁷⁵- que subvierte los lenguajes de autoridad, formada con manifestaciones culturales espontáneas de oposición. Masiello subraya la heterogeneidad de este espacio de otredad, como una de sus características principales.⁷⁶

⁷⁴Francine Masiello, "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en Balderston et al., **Ficción y política...**, *cit.*, p.13.

⁷⁵Cfr, Gilles Deleuze y Félix Guattari, **Kafka. Por una literatura menor**, México, Ediciones Era, 1978.

⁷⁶Por ejemplo, y por citar sólo algunas de las propuestas, destaca en el panorama cultural de la época de la dictadura, el papel desempeñado por una revista como **Humor**, que privilegia la circulación de discursos heterogéneos; en sus páginas se incluyen entrevistas y testimonios ("como para dejar que la gente habla en una época de silencio"), caricaturas e historietas, pero también informes periodísticos serios, creando un espacio en el que participan tanto la cultura de élite como la popular, y que funcionó como instrumento de crítica al gobierno militar, a la censura y a la pacatería moral de la sociedad. Más de una vez esta propuesta llevó a los militares a intervenir directamente en ella.

Dentro de los proyectos de publicaciones periódicas, sin duda uno de los más importantes, hacia el final de la dictadura, es el de **Punto de vista**, dirigida por Beatriz Sarlo. En esta revista, a través de la reevaluación de la cultura nacional dentro de la historia, se peleó por defender el papel del intelectual como conciencia crítica de la sociedad.

"Somos de la gloriosa juventud argentina/ la que hizo el cordobazo/ la que peleó en Malvinas/ y a pesar de los golpes/ la tortura, el miedo/ los desaparecidos/ no nos han vencido"

El rock fue quizás una de las manifestaciones de oposición más importantes. Identificado por la dictadura con comportamientos "antisociales", logró, a pesar de las prohibiciones, construir un discurso alternativo que se filtró en la sociedad. ("Según un informe de 1981, los censores prohibieron por lo menos 242 canciones. Por consiguiente, los músicos controlaron minuciosamente los desplazamientos metafóricos de sus letras."). Los jóvenes fueron el grupo etario más golpeado por la dictadura. Como explica Pablo Vila, cualquier joven era sospechoso hasta que no demostrara lo contrario. El movimiento estudiantil y las juventudes políticas van desapareciendo por la represión y en su lugar se va afianzando el movimiento del rock nacional como ámbito de construcción de una identidad colectiva. El relato de Luis Alberto Spinetta, muestra esta identificación:

"Una vez, en el 77, me llevaron preso por averiguación de antecedentes, porque sí (...) Bueno, entré en un calabozo y en la pared, escrito con no sé qué, estaba la letra de un tema mío: 'Cementerio club'. Era la paradoja más siniestra que el destino me había jugado. Lloré. Sobre todo por el pibe que no conozco y que la escribió."

La politización de muchas de las propuestas rockeras pasó tanto por lo temático, cuanto por el enriquecimiento formal a través de la incorporación de otras manifestaciones musicales como el tango, el folklore, el jazz; tal hibridación ("fusión") hablaba de una identidad argentina y joven -dos términos cuyo significado la dictadura quiso anquilosar para siempre con sus definiciones- compleja y múltiple. Si el espacio social ocupado por los jóvenes era de negación y de ausencia, el rock (término que trasciende lo musical para referirse a una cierta postura frente a la sociedad. ("...el rock es algo más que música y letra. Era una forma de vida y aún sigue siéndolo: se trata de estar ecualizado con lo que pasa en el mundo, perturbar el orden establecido e impulsar a la gente a hacer algo." Charly García) les permitirá construirse un lugar alternativo.

***¿Cuánto tiempo más de paranoia y soledad?
Despertar aquí es como herirse
con la propia destrucción.***

***¿Y qué es lo que hay que hacer
para evitar enloquecer?
No pensar que se es,
o que se ha sido,
y no volverlo a pensar, jamás?***

Pedro Aznar, "Paranoia y soledad", 1979

***Quién sabe Alicia este país
no estuvo hecho porque sí
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas, y es que aquí
sabes el trabalenguas
el asesino te asesina
y es mucho para ti
se acaba ese juego que te hacía feliz
No cuentes lo que viste en los jardines
el sueño acabó
Ya no hay morsas ni tortugas...
Los inocentes son los culpables
-dice su Señoría, el rey de espadas-***

Charly García, "Canción de Alicia"

IV. La literatura: entre el cuerpo y la memoria

*La lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria
contra el olvido. Milan Kundera⁷⁷*

1.

Dentro de ese mundo de violencia, dominado por la censura y la autocensura que causa el miedo, con el halo de la muerte impregnando la cotidianeidad, el ejercicio literario funcionó como forma de sobrevivencia. En una realidad en la que se hallaban obturadas las vías de relación entre los miembros de la sociedad, buscó modos de "hablar de lo indecible". Lo logró a través de un ejercicio fragmentario, heterodoxo, "minoritario" (Deleuze y Guattari), es decir, contrario a las pautas de discursividad dominantes, a las del discurso del autoritarismo construido, básicamente, sobre una verdad única e indiscutible. La literatura busca restaurar la diferencia frente a la voz totalizante del autoritarismo que borra la heterogeneidad en nombre de la identidad. Frente a lo monológico, entonces, la multiplicidad de voces y discursos. En este sentido, retomamos la idea de "politización" de los textos en tanto propuestas antiautoritarias, en lo formal y en lo ideológico.

Los textos escritos durante la dictadura se arman de manera fragmentaria, a veces titubeante, oponiendo las incertidumbres a las certezas, los cuestionamientos a las afirmaciones.

El margen -esto es el intersticio, el pliegue, la fractura, el resquicio por el que se da la fuga discursiva- se convertirá en el lugar de enunciación,

⁷⁷Milan Kundera, *El libro de la risa y el olvido*, p. 10.

...la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia.⁷⁸

Tal vez sólo ubicándose en los márgenes se podía intentar hablar de la violencia. Esta manera de concebir los textos, que tiene tanto de silencio, de insinuación, es uno de los caminos en que se construye la memoria, tema fundamental para los escritores. ¿Cómo se construye la memoria, la personal y la social? Pero también, ¿cómo se guarda la memoria de los años que se están viviendo?

Los nuevos narradores cuestionan la pretensión cognitiva del realismo y la insistencia en el valor de verdad que se atribuye, dado por su supuesta "correspondencia" con un referente ya sea lingüístico, histórico o de algún otro tipo.

Negarse al canon realista es negarse en este momento a la hegemonía de un solo discurso estético y a la de una interpretación homogeneizadora y simplificadora de la cultura (y de la realidad).⁷⁹

Se subraya de esta manera el carácter no monológico ni unívoco del texto literario. Una pregunta que marcó a la literatura escrita durante la dictadura fue "...¿cómo se dice en tiempos de silencio, cómo se construye el sentido de la alusión?"⁸⁰

Resulta sorprendente la tendencia de la crítica a sostener el alejamiento de los cánones realistas y, a la vez, a buscar marcas de "realidad" en las obras.⁸¹ Este sería el caso, entre otros, del extenso y muy estimulante estudio de Fernando Reati sobre violencia política y novela. En él

⁷⁸Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria", *cit.*, p.35.

⁷⁹Andrés Avellaneda, "Realismo, antirealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares", en Hernán Vidal, **Fascismo y experiencia literaria**, *cit.*, p.584.

⁸⁰Andrés Avellaneda, "Hablar y callar: construyendo sentido en la democracia", en **Hispanamérica**, año XXIV, nú. 72, Maryland, 1995, p.27.

⁸¹Quizás lo que más me sorprende es que dejen de lado a causa de esa búsqueda, algunos de los más interesantes textos como, por ejemplo, **En breve cárcel** o **El ojo de jade** de Noé Jitrik.

señala que "la mayoría de los autores intuye que no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo"⁸². Sin embargo, a lo largo del análisis busca señalar menos las nuevas propuestas estéticas para abordar el tema, que la relación entre la realidad y lo representado. Incluso lo hace explícito: "...nuestra selección de obras de ninguna manera implica una jerarquización u opinión sobre sus valores estéticos. (...) todo texto...puede transparentar por igual el 'clima mental' del período histórico que le ve nacer..."⁸³ ¿Puede sostenerse el "contenidismo" como modo de acercamiento a la literatura del período? ¿Puede aún hoy hablarse de transparencia cuando justamente muchas de las obras propiciaron un oscurecimiento buscado a través de la diseminación semántica y la polisemia? A veces pareciera que esta discusión sobre la importancia o no del realismo obedece a patrones de reflexión rígidos, ajenos a las búsquedas desplegadas en muchos de los textos. ¿Por qué querer dar cuenta de los cambios en la literatura adoptando el canon para la mirada crítica?

El alejamiento de los códigos realistas ha sido señalado también por Beatriz Sarlo quien lo ubica en un contexto mayor de transformaciones estético ideológicas:

La narrativa de estos (...) años se escribe en el marco de la crisis de representación realista y de la hegemonía consiguiente de tendencias estéticas que trabajan (incluso con obsesión) sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación.⁸⁴

Benjamin, Foucault, Deleuze o Lacan son marcas que pueden rastrearse en muchas de las narraciones. El rechazo a la mimesis es también un modo de hablar de la imposibilidad, en una

⁸²Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable*, *cit.*, p.12.

⁸³*Ibid.*, p.21.

⁸⁴Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria", *cit.*, p.41.

historia que ha estallado, de realizar una recomposición narrativa desde un solo punto de vista⁸⁵.

Los escritores argentinos no se colocan en el papel de "ingenuos"; sino que hacen explícitos su preocupación y conocimiento de los debates teóricos internacionales. En sus obras pueden verse rastros del trabajo con la teoría tanto de manera evidente como encubierta. Dentro de esta línea puede leerse la presencia de códigos no literarios, como los medios masivos y la cultura popular. La literatura, entonces, está inscrita en un espacio en el que la situación socio-política concreta de vivir en un régimen autoritario se cruza con un determinado contexto literario y crítico (nacional e internacional). Esta doble tensión está presente permanentemente en la configuración de los materiales narrativos.

Existen distintas caracterizaciones de la literatura de la dictadura; sin embargo, a grandes rasgos, todas señalan como predominantes estas líneas trabajadas por Beatriz Sarlo.⁸⁶

⁸⁵Hablamos de crisis del "realismo" en dos sentidos, principalmente: por un lado, dentro de un contexto amplio que tiene que ver con la situación de la literatura en las últimas décadas; situación de la que habla Beatriz Sarlo en el párrafo citado (cfr. nota anterior). Por otro lado, esta crisis tendría, entre otros orígenes, dentro de la literatura argentina, la necesidad de buscar caminos nuevos para aludir al presente.

Hablar de "realismo" -como lo hace, entre otros, Andrés Avellaneda- quizás no sea lo más adecuado para referirnos a la problemática que estamos enunciando. Para no confundirla con una "escuela" determinada, o con el problema de la "verosimilitud" (Llamamos realista, dice Roman Jakobson, a una obra que ha sido "proyectada como verosímil y percibida como verosímil". *Ensayos de lingüística general.*), considero más acertado hablar de "marcas" de realidad o de "contenidismo", ya que más que a una estética realista, la discusión se refiere a la elaboración de la realidad extraliteraria dentro de los textos.

No se pone en cuestión la búsqueda de verosimilitud sino el modo en que se hacen presentes los conflictos sociales al interior de la obra literaria.

⁸⁶Entre los numerosos trabajos que trabajan el tema se encuentra *Ficción y política*, de Balderston et al., que ya hemos mencionado; Karl Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*; David W. Foster, *Violence in Argentine Literature. Cultural Responses to Tyranny*; Karl Kohut, Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*; Carmen Perilli, *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*; Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80 y Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*; Rose S. Minc (ed.), *El*

¿Cuáles son los modos en que la literatura argentina del período habla de la primera de estas tensiones? ¿Por qué caminos -oblicuos, alegóricos- hace referencia a la dictadura? Uno de ellos es el trabajo sobre el pasado para hablar del presente, como manera de entender la realidad de los últimos años buscando explicaciones en la historia argentina. **Respiración artificial** de Ricardo Piglia, publicada en 1980, y emblemática de la narrativa del período, comienza así: "¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta."

El texto va a reconstruir la relación entre estos dos personajes, el yo que habla y el él al que se hace referencia, o mejor dicho, va a reconstruir la búsqueda que el primero -Renzi- hace del segundo, Maggi, su tío. La pregunta inicial entrecruza distintos niveles de lectura que representan las preocupaciones fundamentales de cierta línea de nuestra literatura: ¿Hay una historia? Por una parte, se trata sin duda de una pregunta metaliteraria y que podría plantearse como: puede realmente la narrativa contemporánea contar una historia; qué tipo de historia sería; o, yendo un poco más lejos: qué relación hay entre ficción y realidad. Las respuestas posibles no son unívocas ni lineales, y la novela misma es un intento de responderlas.

Por otro lado, remite a la trama de la novela, a los tres años transcurridos entre la publicación del primer libro de Renzi y la carta que le envía Maggi; es decir, remite a la historia familiar, que el joven escritor pretende rescatar gracias a la lectura de los papeles que le ha legado su tío y de los testimonios de los amigos de éste. Pero la historia personal, la historia familiar, son inseparables de la historia social, colectiva: algo comienza también para la Argentina, en los primeros meses del 76. Finalmente, hay un tercer nivel: el de la relación con el pasado; Maggi es historiador y le

cono sur: **dinámica y dimensiones**; Saúl Sosnowski (ed.), **Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino**. Consignamos en esta lista solamente libros, no artículos.

ESTA TESIS NO PUEDE
CALIFICARSE DE LA BIBLIOTECA

cede a su sobrino su investigación sobre un personaje olvidado de mediados del siglo XIX, vinculado al gobierno de Juan Manuel de Rosas.

La refundación de una tradición cultural así como una relectura del pasado son las instancias a través de las cuales los personajes, intelectuales marginales (un historiador, un discípulo de Wittgenstein, un poeta de provincia) discuten y se cuestionan mientras se agudiza la sensación de amenaza, de desasosiego. Esta culmina con la certeza de que Maggi no va a volver, tal vez se haya exiliado, tal vez sea uno más de los desaparecidos. En los distintos niveles narrativos se alude así, de manera desplazada, a la insoslayable violencia de lo cotidiano. Vuelvo a citar un párrafo de las últimas páginas: "¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje."⁸⁷

¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que se hace la literatura que se escribió bajo el régimen militar. ¿Cómo dar cuenta de esas "alambradas del lenguaje"?⁸⁸

Si Piglia busca un andamiaje cultural nacido en los márgenes que permite privilegiar la reflexión intelectual como modo de dilucidar el presente, otros autores trabajarán distintos referentes para cuestionarse el trabajo narrativo y su relación con una coyuntura precisa de dolor y muerte. En muchas obras está presente lo problemático de la "identidad" argentina -aquella que el discurso autoritario intentó fijar de manera unívoca-. Desde esta perspectiva pueden ser leídas algunas novelas sobre la inmigración (como **Hacer la América** de Pedro Orgambide) en las que se problematiza la idea de una pacífico proceso de fusión de razas. A la pregunta sobre la identidad

⁸⁷ Ricardo Piglia, **Respiración artificial**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980, p.272.

⁸⁸ Andrés Rivera, **La revolución es un sueño eterno**, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987. Dentro de este grupo habría que incluir también de Andrés Rivera, **En esta dulce tierra**; **Cuerpo a cuerpo**, de David Viñas y **La novela de Perón** de Tomás Eloy Martínez, entre otras.

la rodean también otros textos que se ubican en una posición que provoca extrañamiento respecto del país, vistos como un conjunto de espacios poco reconocibles pero signados por la desolación y la violencia. Otro textos ficcionalizan episodios de la historia política reciente a través de la parodia.

Tanto la ficción como la crítica (y en ella incluyo nuestro propio trabajo) son conscientes de que la literatura del periodo tiene una complejidad tal que impide toda ilusión de respuesta totalizante, aun en el caso de que convirtiéramos estas páginas en un catálogo de títulos.

Lo que me interesa entonces es destacar algunos elementos que se repiten, como la preocupación metaliteraria, el cuestionamiento a la noción de identidad, la elaboración de un discurso fragmentario y heterogéneo, la construcción de una marginalidad inestable como lugar de enunciación, el alejamiento del realismo, la interrogación al pasado.

Escucho *Il canto sospeso* y pienso en cartas; en los millones de cartas que contaban cómo se vivía nuestro propio horror de uno y otro lado de las fronteras internas y externas; también en las cartas que no pudieron ser jamás escritas, y en otras que nadie leyó.⁸⁹

Y recuerdo las cartas de dos escritores que marcan dos momentos de la pesadilla. En el inicio, las cartas de Rodolfo Walsh: la "Carta a Vicki" escrita para su hija asesinada por el ejército, la "Carta a mis amigos" en la que explica que haber elegido morir fue "la última victoria de Vicki sobre la barbarie", y la "Carta abierta a la Junta Militar" en la que escribió: "Han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica en la medida en que el fin original de extraer información se extravía en las mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana hasta quebrarla y hacerle perder la dignidad que perdió el verdugo." La escribió el 24 de marzo de 1977, cuando se cumplía un año del golpe militar; el día 25 Rodolfo Walsh desapareció para siempre.

Casi veinte años después, otra carta abierta nos conmueve; es la que le escribe Juan Gelman al nieto o nieta que no conoce: "Ahora tenés casi la edad de tus padres cuando los mataron (...) Me gustaría hablarte de ellos y que me hables de vos. Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos como huérfanos de él."

Somos una sociedad de huérfanos.

⁸⁹Uno de los pocos trabajos que existen sobre la nutrida correspondencia que de alguna manera sustituyó al diálogo durante la dictadura, es el que realiza Raúl Beceyro en "Cartas de exiliados", *Punto de vista*, año VII, núm. 21, Buenos Aires, agosto de 1984.

"A partir de 1974, centenares de miles de argentino se fueron del país, a México, Venezuela, España, Francia. Allí y durante todos estos años, recibieron millones de cartas de amigos que se habían quedado, o que se habían ido a otros lugares. A su vez escribieron otros millones de cartas que enviaron a esos amigos.

Estas cartas quedan como documentos de la manera en que las diferentes etapas de la evolución histórica reciente de la Argentina, eran reflejadas o refractadas por quienes, inmersos en situaciones personales, variadas, cambiantes, resultaban testigos involuntarios de los procesos históricos. (...)

El estéril debate entre "los que se fueron" y "los que se quedaron" es desenmascarado por esta tentativa colectiva por construir un tejido (un texto) capaz de superar la fractura argentina. Porque tanto para los unos como para los otros, existió, omnipresente, la terrible doble perspectiva que ya Adorno había advertido: la amenaza de muerte por inanición o la locura." Raúl Beceyro, p.44.

Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos, así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso el mapa del infierno. Ricardo Piglia⁹⁰

Uno de los mecanismos utilizados para justificar la represión es el que podríamos llamar de "desciudadanización", o "desterritorialización" en el sentido en que lo utiliza Jean Franco⁹¹: si dentro del territorio, en condiciones normales, los sujetos tienen pleno derecho a la protección del Estado, bajo el terror estatal resultan despojados de él, son "desterritorializados", pasan a ser, entonces, los Otros, los enemigos, los blancos "legitimados" del exterminio. Esta estrategia no es nueva en nuestra historia. El delito del Estado contra el "segundo" -el indio, el gaucho, el inmigrante, la mujer- puede ser leído como articulador del campo simbólico sobre el que se fundan nuestros imaginarios nacionales.

Toda comunidad atesora sus propios mitos de origen. El mito de origen argentino instaura un fantasma producido a partir de la negación y la sustitución utópica de la 'barbarie' de los cuerpos y de la geografía por la 'civilización de las ideas y de las letras. El Estado delincuente que ocupa el lugar de policía, genera una legalidad perversa basada en la farsa y en la borradura de cuerpos y voces.⁹²

La "borradura", entonces, la "desaparición" como constantes en nuestra historia. Hay críticos que ven como momento fundacional de esta historia de violencia y autoritarismo, el instante

⁹⁰Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p.39.

⁹¹Utilizo el término en el sentido que le da Jean Franco, retomado por Kathleen Newmann, *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1991.

⁹²Carmen Perilli, "Un mapa del infierno: la novela argentina entre 1982 y 1992", en *Hispanamérica*, Maryland, p.96.

mismo de la primera fundación de Buenos Aires y su casi inmediata destrucción. Tal vez sea excesivo ver en esa escena el origen de nuestras "desgracias", de lo que no cabe duda es de que la literatura moderna del Río de la Plata se inicia con uno de sus textos más violentos y descarnados: *El matadero* de Esteban Echeverría. ¿Qué significa un comienzo semejante? El final de la obra es a la vez cierre narrativo y punto de inicio de una larga cadena de sangre que articula la historia del país. Leyéndolo hoy podemos considerarlo casi premonitorio, más allá de su inscripción ideológica: una sociedad inmersa en la violencia que busca cancelar al "otro", al diferente, a través de la humillación, de la vejación, de la muerte. Miembro de la llamada generación de 37, Echeverría, proscrito por el rosismo, intentó plasmar en su obra su mirada sobre el régimen del "Restaurador de las Leyes". El texto, la *nouvelle*, trasciende en mucho este propósito para convertirse en una narración de una fuerza pocas veces igualada en nuestras letras.

Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia 'verdadera' y como su pesadilla.⁹³

La lectura a contraluz nos permite trazar en nuestra literatura la silueta de una historia diferente. Como han señalado Noé Jitrik y David Viñas, entre otros, hay una analogía entre la brutalidad con que es tratada la carne de los animales sacrificados, descrita con detalles de sangre que oscilan entre el hiperrealismo y la parodia, y la violencia con que los federales atacan la "carne" del unitario opositor. Inmerso todo en un aire entre carnalesco y ritual -la fiesta religiosa de la Cuaresma, el sacrificio de los animales, y el joven unitario que resulta inmolado al poder rosista.

⁹³Ricardo Piglia, "Echeverría y el lugar de la ficción", en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de La Urraca, 1993, p.8.

El sacrificio es más violento que erótico; aunque hay, sin embargo, una fuerte carga de erotismo en el tratamiento de los cuerpos de la barbarie. La sexualidad es un territorio íntimo cuya invasión por parte de los "bárbaros" del matadero representa la mayor violencia que el Estado puede infligir a un ciudadano.

La relación entre sacrificio y sexualidad ha sido trabajada desde diferentes perspectivas teóricas, y puede encontrarse en varias obras literarias que ficcionalizan el período de la dictadura. De acuerdo con Bataille, en ciertas culturas la inmolación religiosa de la víctima representa simbólicamente una posesión sexual y, a la inversa, el acto sexual sirve en otras como un simulacro de muerte.

También el lector es sometido a la violencia a través del lenguaje; una lengua popular que, al igual que las imágenes, logra una gran fuerza y plasticidad. Aquello a través de lo cual Echeverría quiere plasmar la "animalidad" de los bárbaros -su corporalidad y su lenguaje- es lo que finalmente, más de un siglo después de su publicación, constituye lo más valioso del texto. Si, en términos espaciales, el matadero ocupa un lugar fronterizo entre el campo y la ciudad, ¿qué es lo que sucede con la lengua utilizada? Más que hablar de ella en términos de "hibridación" según las propuestas de Bajtín⁹⁴, yo diría que muestra una división tajante entre lo culto y lo popular, y sería el propio texto el que las vincula, convirtiéndose él mismo en un espacio "híbrido".

Para Ricardo Piglia, *El matadero* señala junto con el *Facundo* de Sarmiento, el comienzo de la narrativa argentina. Ambos textos presentan, además, una opción frente a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre el texto sarmientino) o la muerte (con que se cierra el de

⁹⁴Esta es la propuesta de María Cecilia Graña, *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, Roma, Bulzoni editore, 1991.

Echeverría). Esa opción fundante vuelve a repetirse muchas veces a lo largo de la historia argentina.

La violencia como inauguración de una cultura (esto no es novedad para América Latina), pero también -o por lo mismo- como articuladora de la identidad.

Fernando Reati señala dos novelas de la época de la dictadura, de alguna manera "herederas" de **El matadero** en la metaforización de la violación y la violencia por medio del sacrificio de animales: se trata de **El desangradero** de Federico Moreyra, y **El Duke** de Enrique Medina. En la primera, "un soldado castra y viola a un prisionero político con su cuchillo, trabajando 'sobre un cuerpo inanimado, como un carnicero sobre la res colgada'".⁹⁵ En la segunda, el sacrificio de animales que lleva a cabo en un matadero un futuro represor anuncia la violencia de la tortura.

Así, la tortura sexual, una de las modalidades preferidas por los militares argentinos, que forma parte de las historias más aberrantes relatadas por los sobrevivientes, es también una marca reiterada en nuestro corpus literario. La relación entre violencia política y violencia sexual aparece en otras obras del período como, por ejemplo, las de Enrique Medina (en especial **Con el trapo en la boca**) y ciertos textos de Luisa Valenzuela.

En momentos de conflicto político, el cuerpo del otro o de la otra (la mujer es el blanco favorito de la violación) funciona como una extensión del territorio perseguido; muchas veces se vincula también con la obsesión fundamentalista de lograr la "limpieza de sangre", tal como pudimos recordarlo en los últimos tiempos a través de los escalofriantes relatos de la guerra de Bosnia. El

⁹⁵Reati, *op. cit.*, p.199.

acto sexual encubre un gesto de dominación, que se convierte en algo cotidiano durante una guerra; se considera "patriótico" y es un derecho, y a veces una obligación, del vencedor.⁹⁶

Las dictaduras buscaron ejercer un control absoluto sobre la sociedad, imponiendo a los cuerpos la marca de su presencia. Como escribe Pilar Calveiro, sobreviviente de campos de concentración argentinos, quien hizo un profundo y estremecedor análisis de los mecanismos puestos en juego tanto por las fuerzas armadas como por el resto de la sociedad:

Los campos, concebidos como depósitos de cuerpos dóciles que esperaban la muerte, fueron posibles por la *diseminación del terror*, un terror que se ejercía sobre toda la sociedad. un terror que se había adueñado de los hombres desde antes de su captura y que se había inscrito en sus cuerpos por medio de la tortura y el arrasamiento de su individualidad.⁹⁷

En esa realidad, el cuerpo se convierte también en espacio de resistencia. Mientras no haya sido totalmente confiscado, es decir, mientras sea un cuerpo vivo, es, como escribe Nicholas Mirzoeff: "... a key site of that resistance provoked by any exercise of power."⁹⁸ Estamos hablando, entonces de cuerpos políticos.

¿De qué manera se construye el significante "cuerpo" en literatura? Se han escrito algunos trabajos sobre esta problemática desde distintas perspectivas. Mario Cesáreo, por ejemplo,⁹⁹

⁹⁶Lea Fletcher ha trabajado esta problemática en el artículo "Un silencio a gritos: tortura, violación y literatura en la Argentina" (*Feminaria*, año IX, nú. 18/19, Buenos Aires, noviembre de 1996). El tema aparece en uno de los primeros textos de la literatura argentina, *Lucía Miranda*. Fletcher cita varias novelas y cuentos de la época de la dictadura, y analiza un episodio de *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, *Danza de los torturados* de Edgardo González Amer, y los cuentos "Simetrías" y "Cambio de armas" de Luisa Valenzuela.

⁹⁷Pilar Calveiro, "Los campos", en *El caminante*, Buenos Aires, año 1, num. 2, junio-julio de 1995.

El artículo está basado en la tesis de maestría que Pilar Calveiro presentó en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

⁹⁸Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure*, London, New York, Routledge, 1995, p.11.

⁹⁹Mario Cesáreo, "Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso", en Hernán Vida (ed.), *Fascismo y experiencia literaria*, cit.

señala que el "cuerpo aparecerá siempre como realidad limitadora y limitada: cuerpo encarcelado, sufriente, sujeto a la tortura y a la vejación"; de ahí la presencia, por ejemplo, de cuerpos paráliticos, imposibilitados de movimiento, cuerpos vividos como un "peso muerto", como "enemigos". El trabaja este tema fundamentalmente en **Respiración artificial**. Se trata, como ya hemos dicho, de una de las obras más interesantes del período; sin embargo, creo que se inserta más en un campo, privilegiado en la literatura del Río de la Plata, donde lo corporal se debilita a favor de lo intelectual.

A diferencia de lo planteado por Cesáreo, considero más importante que esta visión del cuerpo, aquella en la cual lo corporal es presentado como subversivo, como signo de resistencia. Es lo que sucede, por ejemplo, en los textos de Tununa Mercado (**Canon de alcoba** y **En estado de memoria**, fundamentalmente) o en **En breve cárcel**, en los que se elige el cuerpo -y en especial el cuerpo femenino- como lugar de enunciación. Ante el carácter falocéntrico, autoritario y centralista del discurso dominante, se trata de textos que proponen una escritura descentrada, incompleta, que realizan una "desterritorialización de la expresión oficial", subvirtiendo los lenguajes de autoridad. Se trata de modos diferentes de escribir desde el cuerpo, de preguntarse cómo es posible resistir en el texto. Memoria - cuerpo - escritura - poder, son algunos de los núcleos recorridos.

Si durante la dictadura militar, las voces oficiales hacen que el cuerpo humano desaparezca de la literatura, la subversión de estas obras estará en su recuperación como instancia de cruce de discursos y pulsiones sociales. El sujeto deseante, el sujeto escribiente, confluyen en estos espacios inestables, ambiguos, múltiples. Espacios políticos de una memoria desgarrada.

Mientras Piglia busca un andamiaje cultural nacido en los márgenes que permite privilegiar la reflexión intelectual como modo de dilucidar el presente, otros autores trabajarán con el referente "cuerpo" para cuestionarse el trabajo narrativo y su relación con una coyuntura precisa de dolor y muerte. Este es el caso, por ejemplo, de algunos textos de Luisa Valenzuela (como **Cola de lagartija** o los cuentos "Cambio de armas" y "Simetrías"), y de la novela de Marta Traba **Conversación al sur**. Frente a la violencia institucional que pretende violentar los cuerpos, "borrarlos", que los convierte en espacio donde ejercer la represión, el texto se propone recuperarlos como núcleos de la narración.

Y de repente, sin motivo aparente, me doblé en dos y caí de rodillas en esa macabra calle blanca, gimiendo como un animal. Gemía cada vez más fuerte, y Luisa me abrazaba y me abrazaba sin hablar y sin hacer nada por callarme, aunque no se asomó ni un alma viviente en ese paisaje de yeso.¹⁰⁰

A través del diálogo entre dos mujeres se reconstruye una atmósfera opresiva en la cual el compromiso y el miedo -ambos como marcas en los cuerpos femeninos- son los signos más visibles de la relación con una realidad que no se alcanza a comprender. Esta línea narrativa a la que pertenece **Conversación al sur**, desplaza la ruptura y el margen como espacios de producción a la pregunta sobre la relación cuerpo/escritura: dos instancias que pertenecen al ámbito de lo privado pero que son atravesadas -muchas veces de manera violenta- por lo público: por el horror de la historia colectiva. Marta Traba se cuestiona menos sobre la propia textualidad que sobre este cruce entre la historia personal y la historia social, inscripto "en la piel".

Conversación al sur acompaña, desde la literatura, el gesto de las Madres de Plaza de Mayo de convertir el cuerpo femenino en espacio de resistencia al poder. En ambas instancias, son las

¹⁰⁰ Marta Traba, **Conversación al sur**, *cit.*, p.118.

mujeres quienes irrumpen en una esfera pública sometida a control y desde sus pulsiones más básicas (el reclamo por sus hijos) interfieren el discurso político dominante.

Escrito en el exilio, el texto de Marta Traba está marcado por la urgencia; en gran medida, esto lo hace una obra de denuncia en la que no hay casi alejamiento del referente inmediato, sino que domina el afán de tematizarlo de manera bastante directa. Sin embargo, lo anterior no cancela las búsquedas ni formales ni simbólicas. Más que en un proceso de "alegorización", tenemos que pensar en este caso en el intento de dar cuenta de la complejidad de la situación provocada por las dictaduras del Cono sur desde la transgresión que significa una enunciación que tiene su origen en el cuerpo femenino.

Hélène Cixous proclama, "Cancela tu cuerpo y cancelarás tu aliento". En este sentido, el aliento que funda la novela es el mismo que sostiene la corporalidad de las mujeres.

"Se estremeció al oír el timbre." es la oración que abre la novela y conjuga los dos núcleos alrededor de los cuales se va a armar el relato: el cuerpo y el miedo. Un cuerpo que se estremece ante un hecho aparentemente insignificante como la presencia de alguien llamando a la puerta, nos sitúa en un ambiente distinto al de la "normalidad" cotidiana; nos sitúa de lleno en la "cultura del miedo". Irene abre la puerta y encuentra una figura a la que, en un primer momento le cuesta reconocer: se trata de Dolores. La actriz de cuarenta y tantos años y la joven militante que ha pasado por la cárcel y la tortura irán construyendo a partir de ese instante, un diálogo a veces cómplice, otras, tenso y difícil, que pondrá en escena las marcas de una sociedad que vive bajo dictadura. Muertes, desapariciones, proyectos fracasados...el ejercicio de memoria que se juega es doloroso.

Como ya hemos señalado, los gobiernos autoritarios imponen un orden basado en la cancelación de las diferencias, en los discursos sociales restringidos a una sola palabra unívoca e incontestable. La defensa de los "valores" que esta palabra encarna es la justificación que se da a la violencia represora. En este discurso el papel asignado a la mujer es el de ser una suerte de extensión de tal control en la esfera de lo doméstico. Su función consiste entonces en inculcar y fortalecer los principios "occidentales y cristianos" en el seno de la familia. Llevar el conflicto "privado"¹⁰¹ al terreno social, como lo hacen las Madres de Plaza de Mayo por ejemplo, constituye una transgresión al lugar que les ha sido asignado en la sociedad. También transgreden, por supuesto, aquellas mujeres que como algunas de las personajes de Marta Traba, convierten lo político en el eje de su inserción en lo social. Entre ellas, Dolores y Victoria construyen una vida privada precaria en función de su militancia. Ambos nombres simbolizan los extremos posibles que tal proyecto de vida les ofrece; el que la segunda pase a engrosar las listas de desaparecidos, mientras es Dolores la que sobrevive, muestra el triunfo del horror.

La maternidad se convierte en algo político. Si en principio puede ser pensada como una reivindicación de la posibilidad del cuerpo femenino de dar vida a un nuevo ser, en una realidad dominada por la muerte, también (sobre todo) el ser madre lleva la marca de la violencia. Para algunas -Irene, pero sobre todo Helena- el vínculo con los hijos las lleva al territorio de la política; para otras se presenta una disyuntiva entre éste y la maternidad que se "resolverá" por distintos caminos: Dolores pierde a su hijo durante la tortura, Victoria decide abortar cuando muere su compañero y ella se convierte en una de las responsables de su grupo de militancia. Pero las cuatro llevan en su cuerpo las cicatrices de la ausencia de los hijos.

¹⁰¹Entrecomillo el término porque, en realidad, se trata de conflictos sociales y, por lo tanto, públicos.

La desaparición de Victoria hace que su madre, Helena, se una a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Un jueves la acompaña a la "ronda" Irene, cuyo hijo estaba en Chile en el momento del golpe de estado de Pinochet y del cual desde entonces no sabe nada y lo teme todo¹⁰². Es quizás uno de los primeros textos narrativos en que aparecen como personajes las Madres. En esa plaza vacía tiene lugar el ritual que lleva a Irene a comprender por primera vez la realidad en la que está inmersa.

Los cuerpos de las Madres negados por la mirada de la sociedad son la extensión doliente de las fotos que sostienen y que muestran quizás a nadie:

Cerca mío una vieja levantaba con las dos manos una foto de esas de estudio artístico de barrio. (...) Otra llevaba una foto carnet en la palma de la mano, protegiéndola como si fuera un huevo que acabara de empollar ahí mismo; fue levantándolo con delicadeza y empezó a moverlo de derecha a izquierda; mientras lo hacía temblaba y las lágrimas le corrían por la cara, pero mantenía los labios apretados. Justo al lado, una sacó de la cartera una fotito enmarcada en un óvalo. Me miró y se sonrió como excusándose.¹⁰³

El diálogo y la memoria serán un espacio de sobrevivencia. También lo será la casa-útero que parece protegerlas de la violencia del afuera. Sin embargo, al igual que el vientre de Dolores fue insuficiente para proteger a su hijo de la tortura, el hogar no servirá para impedir la irrupción final de los asesinos y su carga de muerte. La violación tendrá lugar una vez más:

Los brutales golpes contra la puerta de calle las despertaron a las dos al tiempo. Dolores se levantó de un salto y se puso a gritar sin control. Corrió hacia el fondo de la casa con Irene detrás tratando de calmarla, pero estaba completamente fuera de sí... Al fin la mujer pudo alcanzarla y empujarla contra un rincón, y así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala. (...) La mujer pensó que se salvaría de ese pánico enloquecido si lograba percibir algo dentro de su cuerpo, pero por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido.

¹⁰²El trabajo textual de borrar ciertas marcas, tanto geográficas como temporales, que hace que la novela tenga referencias tanto a Santiago, como a Montevideo o a Buenos Aires, o haga coincidir el golpe chileno con el de la Argentina, por ejemplo, le permite a Marta Traba alcanzar una cierta generalización de la problemática.

¹⁰³Marta Traba, *Conversación al sur*, cit., p. 89.

En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó.¹⁰⁴

Este final puede ser visto también formando una continuidad con el inicio; no sólo porque se repiten los golpes sobre la puerta (ahora el estremecimiento se transforma en terror) que esta vez sí son lo que se ha temido todo el tiempo: la irrupción de la violencia, sino sobre todo porque señala el inicio de una nueva pesadilla, similar a la que han vivido los otros personajes del relato. El espacio de sobrevivencia ha sido violado; ni el diálogo ni el cuerpo serán ya suficientes para defender la vida.

Una marca

Noviembre de 1976

Mientras desde el patio de la Maternidad Sardá algunas ambulancias partían con un botín de recién nacidos a los que se acababa de amputar su pasado, en la sala de espera, día a día, las empleadas voceaban un llamado que, en su brutal inconciencia, nombraba el procedimiento. Pretendiendo convocar a una primera atención médica a quienes aún no se habían inscripto en las fichas del registro clínico, llamaban: "A ver, aquí, los niños sin historia".

Hacia tiempo que alguien había acuñado la desdichada frase, ya impuesta, allí, por el uso. Pero sólo a partir de esos meses comenzó a adquirir su sentido exacto. Eso era lo que pretendía hacer, precisamente, la dictadura: arrancar la historia de los cuerpos y, si no, sustraer los cuerpos de la historia. La ablación se consumaba, en particular, con los hijos de mujeres secuestradas, la mayoría de las cuales, después de ese alumbramiento, marcharía al camino inexorable de la desaparición y la muerte.

Los sobrevivientes llevamos esa marca. Y veinte años después, todavía, algo nos define: qué es lo que hacemos con ella.

1976-1996¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.170.

¹⁰⁵ Julio Schwartzman, *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996, p.177.

I. Briznas de deseo

Un sueño de escritura no es forzosamente compacto; no se forma el proyecto de un libro de una forma organizada, voluntaria, justificada, sino más bien gracias a briznas de deseo, destellos de deseo... Roland Barthes¹

Propongo una lectura surgida de un fallido; propongo el "error" que nace de la mirada (el ojo como instancia liminar entre el riesgo de la posibilidad y una certeza inestable) como modo de explorar la escritura.

Leo acerca del "lenguaje no-discursivo" foucaultiano; lenguaje no-discursivo o "contra memoria" que contraresta al discurso. Si puede pensarse que el espacio del discurso es el espacio luminoso de lo Mismo, el espacio de lo Otro está habitado por aquello que ha sido excluido: la locura, la sexualidad, el deseo, la muerte. El periodo Clásico (c. 1650-1800) es el de la preponderancia del reino de lo Mismo, mientras que en el periodo Moderno surge un nuevo espacio, un "pliegue" que descubre el límite en que la luz se encuentra con la oscuridad: es el espacio de lo "no-discursivo". En este pliegue escribieron Mallarmé, Bataille, Nietzsche, Blanchot, Klossowski...

Leo:

El nuevo lenguaje de este espacio vertical es capaz de proporcionar una descripción totalmente diferente del discurso y de lo Mismo. Puede, además, hablar acerca de lo Otro (locura, sexualidad, muerte) de una manera cualitativamente diferente de aquella con que puede hacerla el discurso. Cada tanto las figuras de lo otro pueden atravesar este pliegue del lenguaje no-discursivo y hablar: sexualidad y muerte en Sade, locura en Artaud, la mujer podemos decir en el monólogo de Molloy [!?] y la actual historia feminista.²

¹Roland Barthes, *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets Editor, 1974.

²Scott Lash, *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1997, p.113.

Sin duda, Molloy con su texto sobre la escritura y el deseo se ubica en ese pliegue; sin duda su escritura se construye en la tensión -a veces sólo resuelta en violencia- entre el territorio de lo Otro y el espacio luminoso del discurso; sin duda los nombres de los autores citados forman una genealogía posible de su trabajo con el cuerpo y el lenguaje. Vuelvo a leer el párrafo con ansiedad, entusiasmada por los caminos que abre, "...la mujer, podemos decir, en el monólogo de Molly..." ¿De Molly? ¿Dónde ha quedado **En breve cárcel**? ¿Qué hay entre las palabras escritas por Joyce y la textualidad propuesta por Sylvia Molloy para haber provocado una lectura que no estoy dispuesta a considerar "equivocada"? El espacio infinito abierto por esa **o** que reúne y separa reafirma la persistencia del pliegue; territorio que se dibuja en la distancia que va de Molly a Molloy. La **o** es el ojo en tanto "figura que está en el acto de transgredir su propio límite"³: vuelto hacia arriba el ojo vincula el lenguaje con la muerte. Si mira hacia afuera se vuelve lámpara y espejo. La "oscuridad de su núcleo se derrama en el mundo y lo ilumina", pero también como el espejo, condensa la luz del exterior en un punto negro. La **o**, el ojo: deseo, sexo, cuerpo. La **o**, el ojo: espacio privilegiado del cuerpo erótico (Bataille) ¿A través? del ojo se miran como si fueran sólo una en espejos enfrentados⁴ y se alejan. Molly Bloom llevada por el flujo de lo Otro, Molloy desgarrada en la tensión en que nace su escritura. El pliegue no es territorio resuelto sino espacio de contradicciones y violencias en el que se lucha contra la muerte.

³*Ibid.*, p.117.

⁴La imagen de los espejos enfrentados, recurrente en **En breve cárcel**, debe verse no como duplicidad, sino como la multiplicidad laberíntica creada por los reflejos.

II. Una historia de silencios

...la memoria...es menos un acto de construcción activa que un acto de deriva, una suerte de poética de ruinas. Pienso en la deriva de la memoria como en una serie de vasos comunicantes. Al recordar recuerdo no sólo lo que he vivido sino lo que he recordado y también lo que he oído recordar a otros. Sylvia Molloy⁵

Cuando se habla de la literatura de la época de la dictadura en la Argentina, no suele incluirse la novela de Sylvia Molloy *En breve cárcel*, publicada en 1981. Quizás haya contribuido a este silencio el que Molloy llevara, en el momento del golpe de Estado de 1976, muchos años viviendo fuera del país; quizás, el que su reconocimiento mayor sea como crítica literaria; tal vez estos elementos se combinen con la "incomodidad" creada por el propio texto, por su complejidad, por el sutil y denso trabajo sobre la escritura.

A esto se suma como elemento que aumenta la incomodidad, el tema del lesbianismo tratado de modo de "despojar la reflexión sobre el género de la fatalidad de lo binario... Creo que ahí -ha dicho Sylvia Molloy- tiene que estar la verdadera complejización, en cuestionar los límites o los aspectos represivos, de una legitimación monocorde de lo femenino."⁶

Estas características hacen que, si alguna recepción ha tenido, sea sobre todo desde la crítica feminista, que no suele vincularla al período de la dictadura. Creo que la ausencia de una mirada de este tipo, refuerza la idea de que los especialistas suelen hacer una búsqueda de "marcas" claras de realidad dentro de los textos del "Proceso", ese eufemismo con el que tantas veces se designa a la dictadura; como si frente a escrituras que revulsionan la noción de autoridad, la crítica quisiera erigirse en una nueva. ¿Qué tendría que ver con la literatura de la dictadura,

⁵Sylvia Molloy entrevista en Graciela Speranza, **Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos**, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, p.144.

⁶*Ibid.*, p.142.

desde esta perspectiva, una novela sobre amores lesbianos, escrita y ubicada en algún lugar del extranjero? Sin embargo, la novela de Molloy, llamada significativamente **En breve cárcel**, es un complejo ejercicio escriturario sobre el cuerpo y la memoria como espacios de significación simbólica y territorios de disputa de poderes sexuales, familiares, sociales. Por supuesto, pensar que estos espacios y estas disputas tienen que inscribirse necesariamente en el contexto de la dictadura es limitar su propuesta, pero desconocer este contexto lleva a que pierda parte de sus sentidos.

A través de la memoria del cuerpo y de la escritura, se asiste a una exploración de las posibilidades del yo en las que el dolor y el placer, con fronteras difusas entre ambos, juega un papel fundamental. Ante lo falocéntrico, autoritario y centralista del discurso dominante, Molloy propone una escritura descentrada, incompleta, realiza una "desterritorialización de la expresión oficial" que subvierte los lenguajes de autoridad. Frente a la "mujer-madre", vista como la depositaria de los valores nacionales, a la figura femenina encabezando a la "gran familia" argentina, imágenes recurrentes en los discursos de la dictadura, el cuerpo lesbiano de **En breve cárcel** es, de modo análogo a los cuerpos de las madres de los desaparecidos, una desviación a la función social asignada a las mujeres.

La transgresión de la protagonista no se da ya, en términos espaciales, desde la ocupación del espacio público vedado por la dictadura -la plaza, como en el caso de las madres-, sino desde un repliegue exacerbado en la intimidad. Ante un "afuera" amenazante, la escritura -gesto íntimo ella misma- se genera en dos espacios privados: el cuerpo y "las cuatro paredes desde las que ha elegido escribir". Pero intimidad no es sinónimo de comodidad doméstica en el sentido en que puede leerse en muchas de las novelas latinoamericanas contemporáneas escritas por mujeres,

donde la recuperación del espacio hogareño, tan aparentemente rupturista, suele formar parte en realidad de un discurso convencional que refuerza las propuestas hegemónicas. En la novela de Molloy, la intimidad significa un permanente ejercicio de autoreflexión y de autointerpelación.

Serán los cruces entre espacios, tiempos y sujeto los que construyan la textura del relato: un departamento pequeño, ciudades sólo nombradas al final, presente y pasado como ejes de la memoria, y una mujer que (se) enuncia de maneras diferentes son las instancias fundantes del cuerpo/texto.

Hay una "historia" que va a desencadenar el ejercicio de escritura ("Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora." 13); una historia de mujeres, de cuerpos femeninos, tal vez la historia de una pasión. Historias de amor que se cruzan: la narradora que amó a Vera, que a su vez amó a Renata; la narradora que ama a Renata que ahora ama a otra mujer. Historias de amor que son también historias de celos, de miedos, de desencuentros. La escritura se inicia entonces para cubrir el vacío dejado por una amante que no llega a la cita; para cubrir los vacíos de la memoria. Y es a través de esa escritura como va tomando cuerpo la propia protagonista, narradora oculta tras la utilización de una tercera persona por cuyos quiebres asoma el yo.

La memoria como poética de ruinas será la que articule la escritura; escritura de ruinas: fragmentos de imágenes, de recuerdos, de deseos. Como lo proponía el grupo "Escombros": escritura de lo que queda. No hay totalidad ni posibilidad de totalización, sino un continuo movimiento de "añicos" que evidencia el desacomodo. Si en su libro *At Face Value*⁷, Molloy se

⁷Sylvia Molloy, *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, 1991. (traducción al español: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1996.

proponía analizar los intentos y las estrategias de diferentes sujetos que escriben de dar cuenta de sí mismos a través del género autobiográfico, **En breve cárcel** muestra la imposibilidad de alcanzar este objetivo. No hay relato posible, y es a partir de las fisuras de esta afirmación que nace su textualidad.

Lo dicho y lo no dicho arman el cuerpo/texto como un palimpsesto, como las capas de la piel, imagen que se repite en la novela de manera obsesiva. La idea de desdoblamiento, de repeticiones o reflejos aparece una y otra vez ("Cuerpo, cuartos ahítos, templos establecidos, palabras rotundas y proféticas, meta de peregrinos: cuerpos, cuartos vacantes, ausencia de lugar de ceremonia y de palabras asentadas, pregunta insatisfecha." p.150⁸) como signo de la tensión en que nace el relato; será el suyo, entonces, un lugar desgarrado. Tal vez por eso no hay cuerpos gozosos; si primero es el silencio o la negación, tampoco su descubrimiento permitirá el placer. La ausencia, el silencio, el deseo que no tiene palabras, la ¿falta? pregunto, le marcan el cuerpo; a través de la escritura buscará salvarse.

Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a una cita. Está sola: tiene mucho miedo. (p.158)

⁸En adelante pondré, entre paréntesis, el número de página de la que está tomada la cita.

III. "Escribir para no morir"

...la muerte es sin duda el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite y su centro): del día en que uno ha hablado hacia la muerte y contra ella, para contenerla y detenerla, algo ha nacido, murmullo que se recobra y se cuenta y se redobla sin fin, según una multiplicación y un espesamiento fantásticos donde se aloja y se oculta nuestro lenguaje de hoy. Michel Foucault⁹

Como para Ulises (nuevamente Ulises, ahora más lejos de Dublín que de un Mediterráneo que lo espera para devolverlo siempre a su lugar de origen), para la narradora de *En breve cárcel*, el lenguaje es el recurso que la mantiene tal vez suspendida contra la muerte. Escribir para no morir, como decía Blanchot...¹⁰. O quizás contar para no morir, como Scherezada. Contar que se escribe, escribir que se cuenta en el espacio en que el lenguaje habla de sí mismo para hablar de aquella que se construye página tras página:

Ella también, ella que escribe, surge, como tantos dioses, de un juego 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. (p.150)

La escritura, entonces, la constituye, le permite encontrar una voz, dibujar un cuerpo. "Emprenderá un viaje..." dice hacia el final de la novela pero, en realidad, está llegando de un viaje, del que la ha llevado al encuentro con su propia imagen. Desde la necesidad de "escribir una historia" (p.13) al descubrimiento de haberse escrito a sí misma; del afuera a lo íntimo, la muerte ha sido conjurada, explorándola, incorporándola al propio cuerpo. El movimiento es

⁹Cit. en Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996, p.145.

¹⁰*Ibid.*, p.143.

doble; o mejor, son dos movimientos de signo inverso pero complementario: descubrir y cubrir, y entre ambos el ojo volcado hacia el deseo y el erotismo: "El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí pero de nuestro cuerpo erótico."¹¹ Como en los despellegamientos que con tanta frecuencia aparecen en sus sueños, la narradora se irá quitando -a veces con violencia, siempre dolorosamente- las capas que la cubren; en un mismo movimiento las hojas escritas le darán forma como si fueran (son) su piel. No se trata de más o menos "autenticidad" sino del simulacro como origen de la identidad.

Algún día habría que analizar con detenimiento el cuidado, la energía que dedican ciertos escritores a construir su imagen, a fabricar, a aderezar su persona. (...) La imagen proyectada es el escritor y también su máscara: hecha de lo que es, lo que se busca ser, lo que queda bien que sea y lo que se sacrifica para ser.¹²

En el cuento de Borges "El milagro secreto", Hladiĭ es un escritor condenado al que Dios concede, en el momento mismo en que lo fusilan, un año de supervivencia para que pueda terminar la obra que ha comenzado. Se trata, dice Foucault, de una obra suspendida en el paréntesis de la muerte. "Y cuando ha sido encontrado el último epíteto (...) la descarga de los fusiles, habiendo partido menos de un segundo antes, hiela su silencio en el pecho."¹³

El final de la escritura significa en este cuento la muerte, en la novela de Molloy escrita también contra la muerte- es la posibilidad de vivir; la escritura como una espiral que no lleva no permite el retorno; Itaca no existe más que en la memoria y en los sueños.

¹¹Roland Barthes, **El placer del texto**, p.29.

¹²Oscar Montero, "En breve cárcel: la Diana, la violencia y la mujer que escribe", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (ed.), **La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas**, segunda edición, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985, p.58.

¹³Michel Foucault, **De lenguaje y literatura**, *cit.*, p.145.

Lenguaje "no-discursivo", autoreflexivo, abierto a la muerte y al deseo, a la sexualidad y a la locura. En ese pliegue, entonces, la narradora construye su rostro y su máscara; el límite de su piel.

IV. Hacia una poetización de lo político

*Comenzamos a saber que las transgresiones del lenguaje poseen un poder ofensivo al menos tan fuerte como el de las transgresiones morales... Roland Barthes*¹⁴

Cuando en la historia la sexualidad es expulsada al espacio de lo Otro, al tiempo que se convierte en un concepto recurrente como objeto de discurso (siglo XIX), será el erotismo el que permita su aparición en lo no-dicursivo. Pero, por supuesto, lo erótico trasciende la sexualidad en su movimiento en el filo de la muerte, en el filo de lo místico. Hay también un erotismo de la escritura: lo inefable de la poesía. "La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad, la poesía es *la eternidad*."¹⁵ ¿No es acaso **En breve cárcel** un texto poético (erótico)? ¿Dónde ubicar si no su propuesta fragmentaria, autoreflexiva, metafórica? ¿Cómo entender su escritura que no se detiene en argumentos sino que explora flujos de deseo? ¿Cómo leerla, entonces, sin convertir la mirada crítica en "una máquina abstracta de sobrecodificación" (Deleuze)? ¿Cómo leerla "dejando entrever los efectos de la poetización de la política (no en el sentido blando, blandengue, tilingo, de la épica patriótica, sino en el sentido de intensificación micropolítica)...?"¹⁶

¹⁴Roland Barthes, **Sade, Loyola, Fourier**, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p.36.

¹⁵Georges Bataille, **El erotismo**, cuarta edición, Barcelona, Tusquets Editores, 1985, p.40.

¹⁶Néstor Perlongher, **Prosa plebeya. Ensayos 1980-1982**, Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1997, p.138.

Si nunca el "pliegue" es un espacio neutro ni homogéneo, las tensiones que lo atraviesan se -- exacerbaban en el caso de ~~En breve cárcel~~: lo discursivo y lo no-discursivo se enfrentan; se -- entrecruzan, se violentan a lo largo del texto a través de diferentes elementos puestos en juego, entre otros la búsqueda y el renunciamiento a la anécdota en lo escrito; la obediencia al mandato paterno y el descubrimiento del placer que pareciera desobedecerlo; el flujo y el reflujo entre el deseo de ruptura de los límites y la angustiante necesidad de atenerse a ellos; la cárcel como espacio de soledad y autonomía o como jaula.

Las tensiones que, desde el primer párrafo, se dan entre estos elementos van dibujando a quien (se) escribe a lo largo del relato; van esbozando una escritura hecha desde el dolor.

Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora. (p.13)

"Querría olvidarla"... "querría fijarla". ¿Qué hacer con esa historia "que no la deja" (¿cómo puede dejarnos nuestra propia historia?)? ¿Fijarla a través de la escritura hace que sea olvidada o recordada para siempre? La contundencia de la primera oración se abre a las incertidumbres después de los dos puntos. También venganza y añoranza son dos términos que apuntan a búsquedas diferentes, pero no pueden ser leídos como absolutos sino como elementos difusos y múltiples.

"Un texto le propone inmediatamente la fisura (...) la promesa de un espacio intermedio, limbo donde la vaguedad persiste suspendida..." (p.14)

A la vaguedad la protagonista opone la "manía del orden", aquello que pueda controlar como las bolitas que caían en su jardín, escapadas de las manos de los chicos del colegio de al lado y que ella ordenaba obsesivamente, como las "ficciones controladas" (p.20) que creaba en la infancia.

Vaguedad y orden, la seducción de la fisura, del intersticio, frente a la necesidad de límites.

Busca "una clave, un orden para este relato" (p.23) pero "Sólo atina a ver capas, estratos (...) como las diversas capas de piel que cubren músculos y huesos, imbricados, en desapacible contacto." (p.23) La imagen de la piel, lo "desapacible" de la imagen, puede ser leída como una clave del relato, pero ¿no es la propia idea de clave contraria a la vaguedad, a la fisura, a la suspensión? ¿Cómo puede la escritura dar cuenta de esta tensión? "Desvía una narración, se dice que la dilata para contarla mejor; por fin la posterga porque no la puede contar." (p.25) Pero ante la muerte que significaría el silencio, busca en su propio cuerpo: en su memoria, en el inasible material de los sueños y la infancia, en la imagen que ya no pueden darle ni los espejos ni las palabras de los otros. El cuerpo entonces es el origen de la voz y de la escritura, del sujeto desterritorializado que dibuja su deseo.

En cierta medida puede entenderse también desde esta perspectiva la tensión entre el número dos y el número tres en el relato, analizada por Francine Masiello en su artículo "En breve cárcel: la producción del sujeto". En él, a partir del trabajo sobre las rupturas que emergen contra los modos retóricos del relato oficial, Masiello señala las marcas "femeninas" del texto, considerando como tales las que surgen del enfrentamiento de la autora con el discurso institucionalizado. Masiello señala la organización de la novela en torno a dos sistemas discursivos; uno responde a un orden binario (el eje pasado/presente, adentro/afuera, el espejismo del sujeto reflejado en la escritura), y el otro a una disposición triangular (son tres quienes forman la relación padre, madre, hija; tres las ciudades en que tiene lugar el relato; se forma un triángulo amoroso entre Vera, Renata y la protagonista, etc.). El primero establece jerarquías y un orden logocéntrico discutido por la crítica feminista.

En breve cárcel rompe decididamente con este sistema para ejercer una violencia sobre el cuerpo y sobre el texto mismo. De este modo textualiza la vida fragmentándola por medio de anécdotas sueltas; se textualiza el cuerpo por medio de la mutilación, desafiando su legibilidad dentro del contexto social constatado.¹⁷

Pero si el dos propone una tensión entre víctima y tirano, el tres ubica a seres en conflicto sin posible solución satisfactoria, y sin que se resuelva la relación entre dominación y sometimiento.

Frente a la oposición entre lo binario y lo ternario, Molloy opta por el exceso, por la producción de datos suplementarios; producción suntuaria es la propia escritura, la que aparece, como el erotismo barthesiano, en los espacios entreabiertos.

¹⁷Francine Masiello, "En breve cárcel: la producción del sujeto", en *Hispanamérica*, año XIV, núm.41, Maryland, 1985, p.109.

V. ¿Historias de amor?

La espera me hace dolorosamente sensible a mi estado incompleto, que antes ignoraba. Pues ahora en la espera 'antes' y 'después' chocan de frente en un temible jamás. El amor, el amado, borran la cuenta del tiempo... Julia Kristeva¹⁸

La espera es en **En breve cárel** también, como en el epígrafe, parte de una historia amorosa, pero al mismo tiempo que crea el estado de exaltación e incertidumbre propio de ese tiempo suspendido, de ese "no tiempo", es el disparador de la escritura. El amor revela la propia incompletud, difuminando los límites de la identidad; en el amor "yo ha sido otro"¹⁹ o, por lo menos, busca desesperadamente serlo. La ausencia de ese otro, la ausencia que obliga a la espera, muestra la fisura de la discontinuidad. En las fronteras del narcisismo y la idealización, "Su Majestad el Yo se proyecta y glorifica, o bien estalla en pedazos y se destruye, cuando se contempla en un otro idealizado."²⁰

Temáticamente, la novela trabaja sobre esta búsqueda del Otro/a que va a permitir convertir a la protagonista en un ser "completo", pero es una historia de amores frustrados, de amores desgarrados, donde el deseo y el placer van acompañados por infinitas violencias. La violencia como signo quizás de esa imposible búsqueda amorosa.

De la relación con Vera sólo recuerda dos o tres gestos de ternura; recuerda en cambio con dolorosa precisión el acto con que terminó de lastimarla: el haberla obligado a escuchar la escena de amor de Vera con otra mujer. También la relación con Renata está hecha de permanentes

¹⁸Julia Kristeva, **Historias de amor**, cuarta edición, México, Siglo veintiuno editores, 1993, p.5.

¹⁹*Ibid.*, p.4.

²⁰*Ibid.*, p.5.

conflictos, de desencuentros... A Renata es la propia protagonista la que la agrede; ahora es el relato de sus aventuras sexuales, tan precisas en su detalles ("no escatimó obscenidades", p.59) como lo fueron alguna vez los ruidos que escuchó tras la puerta (también en su infancia escuchó sonidos similares a través de la puerta del cuarto de sus padres; entonces le provocaron sorpresa, incomodidad, enojo. La escena causada por Vera le provoca dolor e impotencia. A ambas se enfrenta con el silencio).

Violencias y abandonos parecen ser las marcas del triángulo; hay una cierta perversión en el goce erótico así vivido, pero a la vez una dolorosa insatisfacción. No son como éstas las "historias de amor" que se desean; tampoco las de la costumbre y el tedio de las parejas que llevan largo tiempo conviviendo ("Diseca, sí, con la mirada fija en el cuarto de enfrente, iluminado, donde come pacíficamente y con la indiferencia que produce el acostumbramiento, una pareja." p.157).

Y sin embargo, hay un fuerte erotismo en las páginas de la novela. Habría que decir, quizás, una tensión erótica dada sobre todo en la contenida caligrafía de la escritura (vívida como placer y dolor) que dibuja una "cartografía" del deseo. El deseo que de manera consciente aparece dirigido a las amantes sucesivas se disemina en sueños y recuerdos y en el propio ejercicio escriturario. Menos un placer narcisista que la necesidad de descubrir su propia identidad, la lleva a buscar su imagen, así como solía hacerlo en la infancia en espejos enfrentados, en las páginas escritas. Con la escritura, la protagonista ocupa el lugar del relato que necesitaba que le hicieran los otros para existir; a través de las palabras deja de depender de la percepción de los demás para ser ella misma.

"Escribe para saber" pero ese saber tiene menos que ver con el conocimiento racional que con las marcas de la historia sobre el cuerpo.

En la película de Peter Greenaway, "The pillow book", basada en un texto japonés de hace cerca de mil años, la piel de los personajes es la superficie sobre la cual se escribe, literalmente, la historia. El ambicioso editor hace algo más que un acto voyeurista al leer la historia que la escritora plasma sobre la piel de los hombres; desnuda al portador del mensaje mediante la transcripción de éste a un libro. Las imágenes de Greenaway muestran, a través de la sofisticada elaboración visual que lo caracteriza, la literalidad de la relación cuerpo/escritura en su mutua determinación; aquello que se escribe está ya inscrito en el cuerpo, escribir sería, en este sentido, "traducir" (no olvidemos que la protagonista de **En breve cárcel** es, precisamente, traductora); por otra parte, la escritura se va haciendo desde y sobre la propia piel.

Por otra parte, el pensar en el cuerpo como origen de la escritura, como fuente²¹, es una de las propuestas más fuertes de ciertas líneas de la teoría feminista; en ellas el cuerpo no es ya aquello que se opone al logos, sino que permite la deconstrucción de la concepción binaria que estructura el pensamiento patriarcal.

La vida constituye texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo inscriben en mi cuerpo, acudo allí donde se deja oír 'la lengua fundamental', la lengua del cuerpo, en la que se traducen todas las lenguas de las cosas, de los actos y de los seres, en mi propio seno, el conjunto de lo real trabajado en mi carne, captado por mis nervios, por mis sentidos, por el labrado de todas mis células, proyectado, analizado, recompuesto en un libro.²²

Como en todo el relato la tensión se construye entre lo controlado y "la falta de límites". El cuerpo sometido al dolor y los rigores para poder conocerlo, ¿para poder controlarlo?

²¹Hablar de fuente me lleva a pensar en la figura de Narciso extasiado ante su reflejo. Al referirse al escritor, Sylvia Molloy lo llama "eterno Narciso entregado a su proyección", ¿es Narciso su protagonista cuando dice "mirarse" en lo que escribe?

²²Hélène Cixous, **La venue a l'écriture**, Paris, 1976, p.5.

"No recuerda su cuerpo de entonces (...) no recuerda tampoco el dolor físico; ni el placer, hasta mucho después." (p.31) "Una noche se tajeó con saña el antebrazo: no sintió nada." (p.32)

La exploración del propio cuerpo a través del dolor es uno de los caminos de construcción de sí misma. Ese cuerpo que ella siente ajeno, que sólo puede conocer a través del relato de los demás, se irá convirtiendo en algo propio, fundamentalmente a través de la escritura.

Recostada en el sillón, preparándose cada tanto una taza de té siempre liviano, aceptó reconocerlo como un cuerpo que, porque le dolía, reclamaba su atención, una mirada. (p.106)

Escritura y dolor que se unen sobre la piel; es decir, la literalidad de la relación entre el acto de escribir y el cuerpo se da en este violento graffiti sobre sí misma. Como en los espejos enfrentados en los que le gustaba mirarse de niña, o en los que alguna vez vio la marca que la violencia de otro había dejado sobre su piel, la relación entre el cuerpo y la escritura tiene un cierto carácter especular: escribe sobre su cuerpo y a la vez escribe a partir de su cuerpo.

VI. Deseo que (se) escribe

Escribir, obra de la ausencia de obra, producción que no produce más que (a partir de) la ausencia de sujeto, marca que desmarca, infinitivo en donde el infinito querría jugarse hasta lo neutro...
Maurice Blanchot²³

1.

"Comienza a escribir una historia que no la deja..." declara la protagonista en la primera línea del libro.

En el centenar y medio de páginas de **En breve cárcel**, no suceden hechos prodigiosos y si hubiera una anécdota ésta se podría resumir en tres palabras: Una mujer escribe.(...) Ese acto de develamiento en soledad que va a producirse tramo a tramo de la novela, que empieza en la primera línea y no cesa en su apasionado devenir, mantiene al lector en una tensión similar a la que le produciría un relato de suspenso, pero sin otro recurso literario que el convencimiento que emana de la escritura.²⁴

La tensión dibuja los perfiles del deseo; deseo de otros cuerpos, de recuerdos, pero sobre todo, deseo de escritura... La escritura como "develamiento", y a la vez como forma de ir cobrando identidad. La mujer nace a partir de la escritura: "Siente la necesidad de empujar, de irritar, para poder ver. Escribe hoy lo que hizo, lo que no hizo, para verificar fragmentos de un todo que se le escapa." (p.13)

Quizás habría que hablar, como lo propone Regine Robin en el título de uno de sus trabajos, de "la imposible narración de sí mismo"²⁵. Sylvia Molloy tematiza esta imposibilidad a lo largo de todo el relato, a través de la exploración del propio cuerpo, o a través de una narración en tercera

²³Maurice Blanchot, **El paso (no) más allá**, Barcelona, Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, p.86.

²⁴Tununa Mercado, "Una mujer que escribe", en **Fem**, año 8, núm.39, México, 1985, p.60.

²⁵Regine Robin, **Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo**, Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1996.

persona que se quiebra en determinados momentos haciendo hablar de modo directo al yo. Hay, una vez más, una apuesta a la estética de la fisura, del intersticio que tiende a sacudir la pauta dominante.

De hecho, **En breve cárcel** juega con el género autobiográfico, reflexiona sobre el género.

"...recurre mucho a la anécdota autobiográfica, imposta la enunciación en primera persona cuando dice, literalmente, en dos o tres lugares del texto: 'yo'. (...) Es, sin duda, una autobiografía oblicua.", afirma Molloy²⁶:

Mis primeros intentos de escritura datan de mi regreso a la Argentina de 1962, después de una primera estadía, de cuatro años en París, adonde había ido a estudiar. (...) Empecé a escribir fragmentos, sin tener una idea demasiado clara de adónde iba. Lo único que sabía era que esos fragmentos, algún día y de algún modo, me iban a servir. De hecho, muchos de ellos pasaron a formar parte de **En breve cárcel** (...) Lo que cuento al comienzo de **En breve cárcel** es cierto, es decir, el encontrarme en París, por casualidad, en un departamento en el que ya había estado, y alquilarlo por desaffo. Ese enfrantamiento con una parte de mi pasado que creía liquidado me lleva a escribir como exorcismo, y entonces empieza a funcionar la rememoración como móvil del relato y también como salvación personal.²⁷

Me interesa menos rastrear la relación entre la vida de la escritora y su texto que entender la propuesta de la novela a partir de las ideas de "descomposición" y de "desfiguración".

Creo que el autobiógrafo rescata reliquias y con ellas compone un mosaico que aspira a la fijeza, en algunos casos a la monumentalidad. Es la propia figura que se quiere legar al lector. Yo prefiero detenerme antes: no componer la figura con la memoria sino descomponerla, refraccionarla, desfigurarla, digamos.²⁸

La primera persona es vista por Molloy como expresión del sujeto "sin fisuras" de la tradición autobiográfica occidental. Me parece interesante pensar en este mecanismo que exacerba

²⁶Sylvia Molloy en *Primera persona*, cit., p.141.

²⁷*Ibid.*, p.140.

²⁸*Ibid.*, p.141.

(¿invierte?) la propuesta de la narración en primera persona que habíamos visto en las novelas escritas durante la dictadura, como oposición a una tercera persona omnisciente y totalizadora.

La idea de descomponer la memoria se acerca más a las "memorias en negativo" de Benjamin que a las teorías más usuales sobre la autobiografía. Aquel que escribe sobre sí mismo lo hará entonces a través de fragmentos, de "añicos", no de "reliquias". Lo autobiográfico no está visto como reconstrucción ("transcripción") de anécdotas -lo anecdótico convoca una cierta carga de muerte- sino como reflexión sobre procesos internos.

Se pregunta si es miedo o impotencia, si teme morirse escribiendo -incrustar una anécdota y luego desaparecer- o si, de manera más directa, no consigue escribir. (p.20)

Sylvia Molloy ha hablado de la "contaminación" que sufrieron durante el proceso de escritura **En breve cárcel** y **Las letras de Borges** por haber sido escritos de manera casi simultánea. Se trata de una veta que sin duda habría que explorar. Sin embargo, puede percibirse ya en la novela la preocupación central de **At Face Value**, libro aún inexistente en el momento en que Molloy se hallaba trabajando en los otros dos. La fascinación por seguir las huellas de alguien a través de su autobiografía, es algo ya presente en la novela.

En la introducción a **At face value**, Molloy destaca la idea, tomada de Paul de Man, de la autobiografía como máscara textual: "Escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla..."²⁹. Hay un juego, entonces, de encubrimiento/descubrimiento, de desnudar pero también de disfrazar para esconder y proteger: "realidad" y simulacro.

El propósito de **At Face Value** es menos detenerse en la naturaleza paradójica de la autobiografía (su afán de realizar lo imposible, "narrar la 'historia' de una primera persona que sólo existe en

²⁹Sylvia Molloy, **Acto de presencia...**, *cit.*, p.11.

el presente de su enunciación.³⁰) que analizar formas diversas de autofiguración tomando en cuenta que se trata tanto de una manera de leer como una manera de escribir, lo que explica que no siempre las autobiografías hayan sido leídas como tales. No basta un relato en primera persona para poder hablar de autobiografía; lo que la determina es la "autoconfrontación textual". Si la vida puede ser vista como una construcción narrativa, la autobiografía es un volver a contar. "...no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. (...) El lenguaje es la única forma de que dispongo para 'ver' mi existencia. En cierta forma, ya he sido 'relatado' por la misma historia que estoy narrando."³¹

En la historia latinoamericana las autobiografías han estado vinculadas en su mayor parte a lo político. Vasconcelos, Alberdi, Sarmiento, construyen un yo que se identifica con la historia colectiva pero que rara vez se cuestiona acerca del funcionamiento de la memoria.

La idea de la relación del texto con la escritura autobiográfica es incluso tematizada dentro de la novela.

Volvió a esta ciudad para escribir pero no para escribir lo que está escribiendo. Pensó que lejos -¿lejos de dónde? Se aleja de todos los lugares- escribiría. Algo que le interesara. se decía, un ensayo sobre autobiografías ¿por qué no? Como no podía delimitar la suya, de manera coherente, leería autobiografías ajenas: por pura curiosidad y para crear pretextos que luego le permitirían reunirse consigo, dar una imagen única. (...) Qué placer recordar que alguien se cortó el pelo y dejó de comer queso, qué placer recordar que alguien se guardó la lanzadera de su madre... (p.68)³²

La lectura de "autobiografías ajenas" es un pretexto para trabajar sobre su propia historia; aprender a detenerse en el "detalle" que en la frase anterior remite únicamente a lo doméstico. Lo

³⁰*Ibidem.*

³¹*Ibid.*, p.16.

³²Referencias a Sor Juana y a Sarmiento.

doméstico (el modo de peinarse, la comida, los recuerdos familiares) constituye una suerte de espacio idílico opuesto a las violencias "que también han tocado a otros" (¿lo doméstico quizás frente al contexto histórico?). La posibilidad de ordenar las vidas de otros a través de las lecturas de autobiografías, se opone al azar que pareciera regir la ¿realidad?

En su recorrido por un conjunto heterogéneo de textos autobiográficos latinoamericanos, Sylvia Molloy señala ciertos elementos comunes. Uno de ellos es la importancia de la llamada "escena de lectura" en la que se textualiza el momento crucial del encuentro del yo con el libro. Molloy analiza la construcción de esta escena primitiva en autores tan distintos como Sarmiento y Victoria Ocampo; sin embargo, en ambos esa escena infantil recuperada (o creada) en el momento de la escritura autobiográfica tiene el poder de iluminar la vida posterior señalando el indisoluble lazo del yo con el mundo de la literatura, se busca en el pasado el instante que ilumina la futura vocación.³³ Por otra parte, funciona también como estrategia autoreflexiva, que subraya la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico. Muchas veces esa escena inicial se relaciona con un mentor, con una suerte de guía que dirige las lecturas del niño. Molloy la relaciona con las referencias a otros textos. "Espejo para el autobiógrafo, el libro refleja, consuela, aumenta, deforma; finalmente, muestra la imagen de quien lo convoca."³⁴

³³Acaso la versión más cabal y elocuente de la escena sea la de Victoria Ocampo en el primer volumen de su **Autobiografía**: 'Llevo un libro que me leían y hago como si leyera. Recuerdo el cuento perfectamente y sé que está detrás de las letras que no conozco'. Esta mímica infantil bien podría considerarse como la escena de lectura en estado puro, como el ademán básico, la pose retórica, a la espera de un objeto que la complementa y le dé pleno significado. (...) En **Recuerdos de provincia**, por ejemplo, Sarmiento se complace evocando una emblemática escena de lectura, previsiblemente egocéntrica: como Hamlet, con quien tien de a identificarse, es el joven con un libro en la mano. Dependiente de una tienda donde trabaja de mala gana, devora libros a escondidas..." (Molloy, **Acto de presencia**, p.28)

³⁴*Ibid.*, p.51.

2.

Le moi se dit moi ou toi ou il. Il y a les trois personnes en moi. La Trinité. Celle que tutoie le moi; celle qui le traite de Lui. Paul Valéry³⁵

Más importante que la "escena de lectura", en la novela *En breve cárcel* resulta lo que podríamos llamar la "escena de escritura", no como gesto inaugural de la autobiografía, como recuerdo de infancia, sino en tanto escena que funda el texto, lo que permite reforzar la idea -que hemos señalado de diferentes maneras a lo largo de estas páginas- del nacimiento simbólico a que da lugar al acto de escribir, el hecho de que la protagonista se cree a sí misma a través de sus palabras. Este proceso que es en realidad característico de cualquier ejercicio autobiográfico, se exaspera en la novela por el peso que tiene la reflexión sobre la propia escritura. La tercera persona impone una distancia falsa que no dibuja una narradora omnisciente, ajena a la mujer que escribe, sino que, a través de los quiebres por los que aparece el yo, subraya la identificación problemática entre ambas.

Nuevamente, como en la tan repetida imagen de los espejos enfrentados, estamos ante dos posibilidades que son en realidad la misma, rostro y máscara, ambas igualmente reales y "verdaderas", ambas también imaginarias. De algún modo esto se relaciona asimismo con el trabajo de traducción que realiza la protagonista, ya que se trata de un trabajo de traslado de códigos.

³⁵Paul Valéry, cit. en Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p.32.

"Elegí la tercera persona en **En breve cárcel**, dice Molloy, para distanciarme de un yo abrumador que quitaría movimiento."³⁶

El juego propuesto a partir de los pronombres es entonces uno de los modos de alejarse de aquello que fija, que abruma, que monumentaliza.

Esta idea se relaciona con la de Virginia Woolf cuando habla del peso que tiene sobre la escritura la primera persona, I en inglés, signo al que ve como una barra que cancela posibilidades.

De acuerdo con Benveniste, el yo que enuncia y el tú al que se dirige son cada vez únicos, es decir que una de sus características es su "unicidad" específica; en cambio, la tercera persona puede ser una infinidad de sujetos o ninguno; tiene la marca de la "no-persona", la marca de la ausencia.³⁷ ¿Certificate of absense?

Si la primera persona apela de manera directa al tú, el diálogo con el lector a través de la tercera persona se lleva a cabo de manera sesgada. Sin duda, podemos leer en esta propuesta una búsqueda de descolocación de la escritura pero también de la lectura.

Para Francine Masiello la fisura entre la voz que narra y el sujeto de la acción (narrada en tercera persona pero con un enfoque interno y reflexivo), "desafía la unidad singular del sujeto parlante", al insistir "en un sujeto dividido que permite profundizar una crisis de autoconocimiento como temática central de la novela."³⁸ En esta interpretación, resulta quizás un tanto excesiva la idea de que la que escribe aparece siempre inscripta en un discurso ajeno, "como si no tuviera lenguaje adecuado para referir su propia historia."; el carácter "doble" que propone el texto es más sutil e indefinido.

³⁶Sylvia Molloy, en **Primera persona**, *cit.*, p.141.

³⁷Emile Benveniste, **Problemas de lingüística general**, novena edición, México, Siglo veintiuno editores, 1980.

³⁸Francine Masiello, "**En breve cárcel: la producción del sujeto**", *cit.*, p.107.

Al referirse a los regresos a la primera persona que ocurren en la narración, Roberto Echavarrén se pregunta si se trata de un "resto no eliminado por distracción en las correcciones, o inicio de una deliberada pero interrumpida conversión de segundo grado: pasaje del ella ficticio a un yo ficticio"³⁹. Se transgrede una convención del código al adjudicar experiencias íntimas - "naturalmente" adjudicadas al yo- a ella. Esto hace que no pueda tomarse la ficción por realidad. "La transgresión pronominal ubica al autor o al lector en un terreno ambiguo, a la vez dentro y fuera de los personajes."⁴⁰ Se trata, asimismo, de un modo de poner en cuestión la identidad, que disimula pero no disipa el efecto autobiográfico del texto.

Para Marcia Stephenson este juego pronominal muestra la imposibilidad de la protagonista para articular su propio yo; imposibilidad que tiene que ver con la "angustia de autoría" que le provoca, entre otras cosas, estar escribiendo bajo las miradas paternas y censoras de Borges y de Felisberto Hernández. Este tema, que tiene puntos en común con la lectura de Masiello, ha sido muy trabajado por las críticas feministas; ante la dificultad de las mujeres para decir yo, la tercera persona funcionaría como una suerte de refugio. Desde la perspectiva de género, plantea Monique Wittig

For when one becomes a locutor, when one says 'I' and, in so doing, reappropriates language as a whole, proceeding from one self alone, with the tremendous power to use all language, it is then and there, according to linguistics and philosophers, that there occurs the supreme act of subjectivity, the advent of subjectivity into consciousness. It is when starting to speak that one becomes 'I'. This act -the becoming of the subject through the exercise of language and through locution- in order to be real, implies that the locutor be an absolute subject. For a relative subject is inconceivable, a relative subject could not speak at all. I mean that in spite of the harsh law of gender and its enforcement upon

³⁹Roberto Echavarrén, "Escritura y voz, I: **En breve cárcel de Sylvia Molloy**", en **Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana**, México, p.97.

⁴⁰*Ibid.*, p.98.

women, no woman can say 'I' without being for herself a total subject -that is ungendered, universal, whole.⁴¹

Tiendo a pensar que *En breve cárcel*, en realidad, combina varios de estos elementos. Hay, sin duda, un juego que es a la vez una toma de distancia con respecto a las convenciones del género autobiográfico, a través del cual se logra que el texto oscile entre apelar a la identificación del lector (pocas cosas hay que atrapen tanto como la lectura de la intimidad de alguien. En este sentido, la narración convoca al voyeurismo, el lector es un voyeur -como Acteón, como la propia protagonista-) y provocar distanciamiento, funcionando como mise en abîme del relato. Curiosamente, esta puesta en evidencia del carácter textual y ficticio de lo que estamos leyendo, se hace por medio de aquel elemento que usualmente provoca la identificación: la primera persona. A través de las grietas abiertas por el yo se filtra la mirada de quien lee.

El recurso a la "no-persona" funciona como "figura de enunciación" al interior de un texto que leemos como un discurso en primera persona.

Por supuesto, el tema de la identidad, del conflicto con la propia identidad tiene que ver con esta inestabilidad o ruptura pronominal; con ella se exaspera la marca de ficcionalidad que contiene siempre la identidad, debido a que se construye a partir de una narración. La identidad "real" en diálogo con la identidad narrativa es el juego que propone la novela. Sabemos, por otra parte, que tal narración es imposible, ya que se trata de "narrar la 'historia' de una primera persona que sólo existe en el presente de la enunciación..."⁴². Tal imposibilidad es la que muestra Rimbaud en su famosa frase "Je est un autre", con la que la narración de Molloy guarda fuertes lazos. ¿De qué yo estamos hablando? ¿Un otro en relación a quién? En las palabras de Rimbaud está

⁴¹Monique Wittig, "The Mark of Gender", en Nancy K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, p.66.

⁴²Sylvia Molloy, *Acto de presencia...*, *cit.*, p.11.

contenida la angustia que nos produce nuestra propia identidad, nuestro nombre. Lejeune parte de ella para deconstruir la coherencia y la unidad aparentes de diversos yo autobiográficos; para mostrar los quiebres de la primera persona en diversos discursos que abarcan tanto lo literario, como el cine, el teatro y la radio. Cómo se construye el sujeto autobiográfico a partir de esta primera persona que, convertida en un puro significante, arrincona el mito del sujeto pleno. En la autobiografía en primera persona el diálogo interior y la comunicación literaria se confunden, jugando con cierta indecisión en la identidad del destinatario. Por otra parte, se crea un juego de confrontación entre el que ha sido y el que es bajo la imagen de un yo aparentemente único.

Naturellement -escribe Lejeune- nous ne sommes pas vraiment dupes de cette unité, pas plus que nous le sommes de l' 'alterité' dans le cas de la narration autodiégetique à la troisième personne.⁴³

Aunque la primera persona encubre siempre una tercera persona y, en este sentido, toda autobiografía es indirecta, en las autobiografías en tercera persona se exaspera el carácter artificial porque se rompe con el efecto ilusorio que le da la utilización del yo. Por otra parte, la explicitación de la tercera persona entraña un ocultamiento del narrador verdadero que es visto como implícito o es reemplazado por una narrador figurado o ficticio. La tensión entre la imposible unidad y la intolerable división, dice Lejeune (38) El crítico señala que en las autobiografías en tercera persona, hay un desdoblamiento del yo en esa tercera persona, pero no se trata de una cuestión estrictamente gramatical, sino de una ruptura que pone en cuestión la necesidad de construir una teoría del sujeto. A nivel lexical, el problema de la identidad parecería "resolverse" a través de los nombres propios, ya que el nombre sería la garantía de unidad de

⁴³Philippe Lejeune, *Je est un autre...*, cit., p.37.

nuestra complejidad. En el caso de las autobiografías, el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación tienen el mismo nombre.

En *En breve cárcel* la "solución" a la que alude Lejeune se convierte, en realidad, en un elemento que aumenta la complejidad: la protagonista no tiene nombre. Volvemos entonces al problema de la identidad sobre el cual quiero solamente señalar un par de aspectos que sería necesario considerar: por un lado, si interpretamos la tercera persona como imposibilidad de decir yo, la ausencia de nombre sería una consecuencia lógica de esto. Por otro lado, tal ausencia refuerza la ambigüedad que hay entre la tercera y la primera, quién habla de quién. En cierto tipo de textos, como las confesiones, por ejemplo, la primera persona se identifica a través de su nombre propio ("Moi, Pierre Rivière"), pero difícilmente lo haga en páginas sin un destinatario "explícito" diferente de sí mismo.

En el nivel de la enunciación, el problema de la identidad tiene que ver con la personalización de los roles dentro de la situación comunicativa. El enunciator y el destinatario son vistos como dos personas que entran en comunicación una con la otra. Todo sujeto es emisor y destinatario de la enunciación y del enunciado. "L'individu est un dialogue", decía Valéry, por lo que la comunicación sería, entonces, un "diálogo de diálogos". Cada función tendría dentro de sí el conjunto de las funciones.

En el caso de *En breve cárcel* esta complejidad aumenta por el elemento metanarrativo: alguien, una mujer, escribe, ¿leemos nosotros lo que ella escribe, o leemos el relato de alguien que nos cuenta que ella escribe?

Lo que ella recuerda se lee en la misma superficie sobre la que escribe: sus recuerdos y el acto de escribir se vuelven contiguos, coexisten en una superficie derivante, espejo de recorridos contiguos, no de una identidad fija.⁴⁴

La escritura entonces va a dar lugar a un yo inestable, móvil. Tal inestabilidad será equivalente a la que rige los sueños y la posibilidad de amar. Nuevamente hay una tensión entre el orden creado por la escritura y el alejamiento de la racionalidad que significan tanto el inconsciente como el amor.

Si pudiera deslindar lo que busca cuando escribe de lo que busca cuando sueña de lo que busca cuando abraza. (...) los impulsos que la llevan fuera de sí son dudosos: escribe irritada, sueña herida o hiriente, ama con rencor. En los tres casos busca una fuerza que no mantiene cuando está sola: querría renovar siempre el placer y establecer, a la vez, una turbación continua, afirmar en lo otro -cuerpo, página, visión nocturna- una pura imaginación. (p.71)

En esta búsqueda imposible por mantener la fuerza y el placer, en esta tensión por crear una "turbación continua" podemos leer las marcas del deseo. Tensión entre el control y la locura. "Aprendió desde chica a controlar la zozobra, a negar cuanto pudiera llevarla del lado del desorden, del desmán de la locura." (p.28)

Vuelvo a la imagen de la escena de escritura para señalar dos escenas que son a la vez origen y consecuencia de ésta. Son recuerdos que marcan el inicio de los dos términos sobre los que venimos trabajando, cuerpo y escritura. Ambas escenas remiten a un contexto familiar al que se vuelve una y otra vez. "Cuerpo: lo aprendió en su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo -su cuerpo- es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, no importa: el cuerpo es de otro." (p.31)

"Aprender" el cuerpo será en realidad un largo proceso donde el mirarse en la hermana es uno de los momentos iniciales.

⁴⁴Roberto Echavarren, "Escritura y voz...", *cit.*, p.99.

Si el cuerpo lo aprendió de la hermana, "La poca imaginación que tiene, la necesidad de contar, se las debe a ella" (p.35), a la tía Sara. La idea de narración se vinculará estrechamente con la voz como origen del relato (una "piel de voces"). Cuerpo y narración tienen, entonces, una genealogía femenina. Sin embargo, el nexo con la madre será sumamente complejo. El no recordar la voz que ella tenía crea en esta genealogía un silencio, un vacío. Quizás sea la consecuencia de la condena materna a la escritura. Quizás sea que la narradora se ha apropiado de esa voz para poder escribir.

VII. Las lecturas y las marcas

Es el señalamiento -en un sistema dual que acaso satisficiera, que sin duda tranquilizará- de un suspenso perturbador, de una posible fisura que desbarata las certidumbres poniéndolas en tela de juicio. Falla que no es falta, como a menudo lo ha entendido la crítica enceguecida que reclama los cortes nítidos, sin entender que la vacilación determina desde un comienzo un proceso de descomposición. Proceso de escritura y de lectura: se escribe y se lee el texto borgeano en la inseguridad, en el filo donde se conjuga y a la vez se disgrega el lenguaje. Sylvia Molloy⁴⁵

Una de las ideas que guía el desarrollo de la teoría de Molloy es la de aquella -absolutamente borgeana- de la escritura como relectura; la literatura es, desde esta perspectiva, la repetición de un solo texto perpetuamente diferente. "Pierre Menard" se propone como el ejemplo más claro de esta mirada; pero aún más inquietante resulta "El evangelio según San Marcos", donde la relectura hispanoamericana se hace a través de una distorsión creadora (que en el caso del cuento resulta mortal). Como los tres Gutres, protagonistas del relato, ¿los escritores de nuestro continente deben exacerbar la tendencia al parricidio de la cultura occidental para poder vivir? En todo caso, hay un "asalto" al archivo europeo como punto inicial de la posibilidad de escritura⁴⁶.

La autobiografía, como los demás géneros, parte de ciertos modelos consagrados, aunque la necesidad de presentarse como algo original la lleva a disimular esta relación. Por supuesto, no estamos hablando de imitación, sino de una "combinación, a menudo incongruente, de textos

⁴⁵Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, cit., p.24.

⁴⁶En este sentido, Molloy muestra, al igual que los autores que trabaja, una preocupación más bien escasa por la raíz popular de la literatura latinoamericana. Aunque el caso de Borges presenta características particulares, debido a su inclinación a una cierta tradición popular urbana (la milonga, los orilleros).

posibles que sirven al escritor de impulso literario y le permiten proyectarse al vacío de la escritura, aún cuando esa escritura concierne directamente al yo."⁴⁷

En este sentido, la biblioteca puede ser vista como una metáfora organizadora de la literatura. Esta construcción, común a toda la escritura autobiográfica, se exaspera en el caso latinoamericano: si por una parte esto le da verosimilitud al relato de vida del escritor, también "funciona como una estrategia autoreflexiva, que recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro."⁴⁸

La autoreflexión y la intertextualidad aparecen entonces como elementos constitutivos del ejercicio autobiográfico. Cuáles son las lecturas que señalan los autobiógrafos, cuáles son los nombres de su biblioteca es algo que puede ayudar a distinguir las peculiaridades del gesto⁴⁹.

La mayor parte de las veces, el contacto con el "Libro de los Comienzos" es indirecto, o es una traducción, o se lee en la lengua original y se "traduce" en el acto de leer. Muy pocas veces se trata de un libro en español; en esta elección tal vez entra algo de presunción: el autor se ufana de preferir los libros canónicos (aunque sin darse cuenta del desplazamiento que significa leerlos en América Latina).

Una idea similar a esta formación de la biblioteca personal en gran parte a través del "saqueo del archivo europeo" que realizan nuestros autobiógrafos iniciando con la "escena de lectura", es la respuesta que cada uno suele dar a la pregunta sobre los propios precursores. En ambas elaboraciones se establece una relación entre paternidad, influencias y catálogo que explicitan (aunque a veces a través del encubrimiento) una cierta cartografía de la propia escritura.

⁴⁷Sylvia Molloy, *Acto de presencia...*, *cit.*, p.27.

⁴⁸Sylvia Molloy, *Acto de presencia...*, *cit.*, p.32. El subrayado es mío.

⁴⁹En *En breve cárcel*, así como la protagonista no tiene nombre, tampoco lo tienen sus libros.

De modo semejante a la forma en que rastrea el archivo elegido por los autores que trabaja en *At Face Value*, Sylvia Molloy habla del suyo propio en "Sentido de ausencias". El artículo funciona como respuesta a la usual pregunta acerca de los escritores que, como dice la propia autora, "la han marcado". Quiero subrayar la carga corporal de la expresión; en primer término, no aparece la noción de precursores ni de influencias sino de "marcas" en lo que puede leerse una diferencia con respecto al acto puramente intelectual de armar un catálogo de nombres. La marca recuerda que también se lee y se escribe desde la piel, tal como lo explora la protagonista de *En breve cárcel*. La consecuencia de la pregunta es también básicamente "corporal": "Intentar aclarar la dificultad de esta doble pregunta, a partir del desasosiego con que reacciono a ella, es el propósito de estas páginas."⁵⁰ Sin embargo, frente a ese desasosiego se busca un primer apoyo que, de algún modo, es la primera respuesta al cuestionamiento; se trata del epígrafe, tomado de un poema de Alejandra Pizarnik, que contradice, en parte, lo que declara más adelante la autora acerca de la poca influencia que han tenido en su obra las escritoras mujeres. Por otro lado, quisiera señalar la coincidencia entre el título del artículo (que es el título del poema de Pizarnik) y el título de la novela en la traducción al inglés: *Certificate of absence*, tomado, como ya dijimos, de un poema de Emily Dickinson, lo cual refuerza la idea de una cierta genealogía femenina. ¿Señalada quizás a través de la "sinécdoque" de la ausencia?

La pregunta por los precursores es una de las preguntas más indiscretas que pueden hacerse a un escritor porque "es reclamar acceso a lo que constituye su acervo vital". La respuesta que articula Molloy frente a tal indiscreción sigue, en gran parte, el modelo que ella misma ha

⁵⁰Sylvia Molloy, "Sentido de ausencias", en *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núm. 132-133, Pittsburgh, julio-diciembre de 1985, p.483.

estudiado en las autobiografías. Empieza, entonces, a elaborar su propio archivo a partir del "libro inicial" de la infancia:

...justo sería decir que el primer libro que me marcó fue una antología de cuentos de hadas inglesas (de una colección que practicaba un concepto nacionalista de lo feérico), con lo que ejercitaba laboriosamente mi flamante competencia de lectora bajo la mirada tutelar de una tía.⁵¹

Esta escena marca el inicio de la pasión por los libros y la lectura, y señala a la vez una relación más bien doméstica o cotidiana con ellos. La familia aparece como determinante en el descubrimiento del "mundo de la lectura"; la tía que sigue y protege a la niña en este rito iniciático pareciera dar origen también al gesto crítico ("Mi tía puntuaba mi lectura con comentarios de desaprobación ante ciertas violencias..."). Un papel similar es el que desempeña la tía de la protagonista de **En breve cárcel**.

Pueden establecerse precursores de dos maneras: "Una de ellas poco tiene que ver con nuestra voluntad. Cada texto que escribimos dicta, entre líneas, sus propios precursores, refleja para el lector los meandros de nuestras lecturas previas."⁵² El segundo modo es elegirlos. Se elige un linaje, autores que "me permiten anclarme en otros textos, encontrar un respaldo cuando siento que lo que escribo es particularmente tentativo, inerme."⁵³

Hay en estas líneas autobiográficas de Molloy una segunda escena que se rescata en la memoria y que tiene que ver con las precursoras mujeres: "Recuerdo un hecho de mi adolescencia, tanto más nítido cuanto que fue un gesto aislado. En mi último año de colegio inglés salí primera en el examen final y gané un premio importante." El nombre que eligió entonces fue el de Katherine Mansfield a pesar de las presiones para que optara por un "clásico". Sin embargo, visto desde el

⁵¹ *Ibid.*, p.484.

⁵² *Ibid.*, p.485.

⁵³ *Ibidem*.

presente, sabe que este gesto no resultó emblemático ni marcó el comienzo de una serie de elecciones semejantes, ya que durante muchos años sus lecturas fueron las señaladas por el canon patriarcal. La marca de la familia sigue siendo de gran peso, pero en sentido inverso a aquella primera complicidad con la tía: "Mi madre, que leía poco, opinaba que las mujeres escritoras (había conocido superficialmente a algunas: Nora Lange, Alfonsina Storni) eran todas unas extravagantes". Frente a la "extravagancia", Molloy optó por lecturas vinculadas a los gustos paternos. "Nunca vi a mi padre leer a Jane Austen, a George Eliot, a Virginia Woolf; si a Kipling, a Conrad, a Stevenson."⁵⁴

Es interesante notar la coincidencia entre las lecturas del padre y la biblioteca de Borges. Marcia Stephenson desarrolla esta idea en su análisis de *En breve cárcel*. Su propuesta es aun mayor pues señala la influencia de Borges en muchas de las metáforas y recursos literarios que aparecen en la novela.

The make-up of her father's library is obviously important to the understanding of how Molloy developed as a reader. Decidedly, the similarities between Borges's and her father's library are striking and suggest a starting point from which to trace Borges's influence on Molloy as reader/writer.⁵⁵

En "Sentido de ausencias", la falta de precursoras mujeres coloca a Molloy como su propia precursora, lo que le daría, de acuerdo con Stephenson, la "autoridad" para escribir. Sabemos que la "angustia de autoría" ("anxiety of autorship") que sienten las escritoras, se trata de "a radical fear that she cannot create, that because she can never become a 'precursor' the act of

⁵⁴*Ibid.*, p.487.

⁵⁵Marcia Stephenson, *Unveiling the self-conscious narrator: A study of two works by Sylvia Molloy and Clarice Lispector*, Ph.D. Thesis, Indiana University, 1989, p.92.

writing will isolate or destroy her."⁵⁶ Gilbert y Gubar proponen esta noción como una relectura, desde el punto de vista feminista, de la idea de "angustia de las influencias" de Harold Bloom. La teoría de Bloom se refiere fundamentalmente al canon patriarcal de la literatura occidental. Gilbert y Gubar plantean que ésta no puede pensarse de igual forma para las escritoras mujeres, por la sencilla razón de que sus precursores son fundamentalmente masculinos y por lo tanto tienen una significación diferente para ellas; no solamente porque encarnan la autoridad patriarcal, sino que tienden a encerrarlas en definiciones sobre su propia persona y potencial con lo cual suelen reducirlas a estereotipos ("ángel" o "demonio") que están en conflicto con su subjetividad, su autonomía, su creatividad. En este sentido, sería difícil leer la literatura de mujeres sólo de acuerdo con el modelo de Edipo frente a Lacio que propone Bloom.⁵⁷

La primera batalla de las mujeres por la creación las somete a sí mismas a un proceso en que debe revisar y redefinir los términos de su socialización. "Her battle, however, is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of her."⁵⁸

Sin embargo, creo leer tanto en Gilbert y Gubar como en el trabajo de Stephenson una cierta idealización de la búsqueda femenina de precursores; tal búsqueda permitiría, según esta perspectiva, mostrar que la lucha contra la autoridad literaria patriarcal es posible. Así la mujer escritora buscaría un modelo femenino fundamentalmente para legitimar su propio trabajo. A

⁵⁶Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 49.

⁵⁷"As Harold Bloom has pointed out, 'forma the sons of Homer to the sons of Ben Johnson, poetic influence has been described as a filial relationship', a relationship of 'sonship'. The fierce struggle at the heart of literary history, says Bloom, es a 'battle between strong equals, father and son as mighty opposites, Iaius and Oedipus at the crossroads.'" (Gilbert and Gubar, *The Madwoman...*, *cit.*, p.6)

⁵⁸*Ibid.*, p.49.

pesar de que hay en estas afirmaciones una dosis de verdad, caen en el que es uno de los principales problemas del pensamiento feminista, el del esquematismo. Considero que fincar el desarrollo de la literatura masculina en el "parricidio" y el femenino no en el corte sino en el establecimiento de un linaje de mujeres, es reducir las cosas a una polaridad demasiado simple. Es por esto que, a pesar de acordar en líneas generales con la propuesta de Stephenson, me parece necesario complejizarla. Estoy de acuerdo con que la mayor parte del trabajo crítico de Molloy, por lo menos el desarrollado hasta hace unos años, es sobre autores masculinos (Borges, Onetti, Felisberto Hernández, Sarmiento, Martínez Estrada, Rulfo) lo que le habría permitido consolidarse una posición dentro de la academia; en este sentido *En breve cárcel* contrastaría con el resto de su producción. También me parece correcta la afirmación de que estas diferencias son el origen de parte de las tensiones y violencias que caracterizan a la novela. Sin embargo, tengo reparos para aceptar una relación directa entre el trabajo sobre los autores hombres y el canon, y las precursoras mujeres y la transgresión. Evidentemente, tanto la protagonista de la novela como la propia Molloy son conscientes de la dificultad de las mujeres para acceder a la literatura. De hecho, Molloy parece necesitar, aunque sea a posteriori, el reconocimiento de un linaje femenino.

Inventarme, sí, precursoras: las que hubiera querido que me marcaran y no escuché con atención; fabularme un linaje, descubrirme hermanas. Hacer que aquellas lecturas aisladas se organicen, irradian y toquen mi texto.⁵⁹

Se trata de una propuesta básicamente política ante el silenciamiento que durante siglos ha pesado sobre las mujeres. De algún modo es un gesto que se propone como continuación de aquella opción rebelde de los 16 años por Katherine Mansfield. Pero queda un problema sin trabajar: el

⁵⁹Sylvia Molloy, "Sentido de ausencias", *cit.*, p.487.

del tipo de lectura que Molloy ha hecho como crítica tanto de escritoras mujeres como de hombres; una lectura basada más en la desviación que en la norma, en lo marginal que en lo canónico. "Siempre me han atraído escritores que de algún modo han planteado la marginalidad, la autoreflexión, la ambigüedad, la perversidad".⁶⁰

Sin caer en los esencialismos que Molloy critica en ciertas líneas de la crítica francesa, considero que tanto su trabajo crítico como su ficción se acercan más a las teorizaciones sobre los textos "no discursivos", o sobre la "literatura menor", que a la preocupación por el género sexual de quien escribe. Cuando habla de sus lecturas de Blanchot, por ejemplo, ¿podemos acaso pensarlo como un autor del canon? En este sentido, me parece equivocada la apreciación de Stephenson de marcar como oposición las diferencias entre el trabajo crítico y el trabajo de ficción, "gender is what separates Molloy's fiction from her scholarship."⁶¹

Posiblemente veamos más "marcas de género" en la novela que en los ensayos críticos, pero hay un "contagio" entre los dos registros que es necesario señalar.

Para mí, la escritura de ficción y la escritura crítica son inseparables. Suelo trabajar paralelamente en un proyecto de ficción y otro de crítica, y a menudo los dos se mezclan, como sucedió con **En breve cárcel** y **Las letras de Borges**, dos textos que se han contaminado bastante eficazmente. Me gusta esta idea de contaminación, de contagio textual.⁶²

Este contagio está dado, en gran medida, en la concepción poética que Molloy analiza en Borges y en la elaboración de la suya propia. En especial, el enfrentamiento a la "superstición del texto fluido", la convicción de la "no fijeza".

La selección que practica el texto borgeano -para instalarse provisoriamente en un mundo textual donde todo se ha dicho, donde todo se repite, donde todo puede convertirse- aparece signada por la ruptura y el hiato. (...) Ese blanco, esa estrecha distancia

⁶⁰Sylvia Molloy, en **Primera persona...**, *cit.*, p.142.

⁶¹Marcia Stephenson, **Unveiling the self-conscious...**, *cit.*, p.91.

⁶²Sylvia Molloy, en **Primera persona...**, *cit.*, p.142.

perturbadora, guía la organización salteada, disonante y asombrosa, del discurso borgeano, aun en los textos engañosamente más simples, más lisos. El hiato, la fisura inquietante, subyace -de manera ya evidente, ya solapada- en toda la obra.⁶³

La protagonista de *En breve cárcel* se sitúa en una topografía literaria similar: "Suele aplicarse a los límites y a los vacíos. Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación, la promesa de un espacio intermedio, limbo donde la vaguedad persiste suspendida, sitio abismado por lo que lo rodea." (p.14)

Podríamos rastrear este "contagio textual" en muchos otros aspectos, sin embargo, más que eso, me interesa el quiebre, aquello que hace que *En breve cárcel* represente una ruptura incluso en el corpus en que Molloy inscribe la textualidad borgeana.

Si Borges escribe amparado por la cultura Occidental, es decir, si la literatura es para Borges, entre otras cosas, la reescritura (fragmentaria, irónica, desarticuladora) de su biblioteca, de manera similar la protagonista de Sylvia Molloy se respalda en los "libros consagrados", pero en su caso funcionan como instancia previa a la exploración de un camino diferente que el marcado por los "precursores". La biblioteca que contiene las obras que leyeron tanto Borges como el padre de la autora es necesaria quizás como protección, pero una vez situada con respecto a la mujer que escribe, en la primera página de la novela, no vuelve a aparecer.

No hay bibliotecas -dijo-, no hay mesa para escribir y la luz es mala. Suplió esas deficiencias y ahora libros y lámparas la rodean, apenas eficaces. Sabe con todo que la protegen, como defensas privadas, marcando un espacio que siempre llamó suyo sin hacerse plenamente cargo de él. (p.13)

No hay catálogos de nombres ni de títulos y el lugar de la literatura como eje en torno al cual se articula el relato lo ocupan el cuerpo y el deseo. Esta es quizás la transgresión mayor de la novela con respecto al canon patriarcal, transgresión que implica una doble ruptura en cuanto a las

⁶³Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, cit., p.166.

expectativas del (los) padres (s). Como mujer no será Diana, la diosa de la fertilidad, ni se someterá a los lineamientos de la literatura hegemónica; ambos elementos estarán en tensión con la exploración individual de su propia identidad así como con la construcción de un nuevo corpus literario con el cual dialogar (Blanchot, Bataille, Emily Dickinson...).

Creo acertada aunque excesiva la idea de Stephenson de que Molloy escribe bajo la mirada de Borges, al mismo tiempo que la narradora se mira a sí misma y mira su pasado. Escribe, sin duda, bajo el peso de la tradición que Borges representa. Varias veces a lo largo de la novela aparece la imagen de la ceguera como una cierta liberación.

Regalaría, si no su destino, por lo menos sus ojos, aunque quedara desamparada. Una vez, cuando oyó hablar a un ciego, le tuvo envidia. Pensó que sólo así podría hablar ella, componer su imagen: la mirarían pero ella ya no podría mirar. (p.23)

La ceguera es la de Borges o es la de Edipo en las interpretaciones que hablan del incesto. Según Stephenson, ésta le permitiría apartarse de los textos de Borges; si fuera ciega no tendría que mirar el espejo que le devuelve no su imagen sino la de Borges. El ojo "habita en el límite abierto del lenguaje no-discursivo"⁶⁴. Quedar ciego evitaría la posibilidad de transgredir y, por lo tanto, la colocaría nuevamente en el lugar que le ha asignado el deseo paterno. A ese lugar, en parte, pertenece, como ya hemos visto, la figura de Borges. Sin poder mirar ¿quizás dejaría de ser quien es y sería Borges?

¿Qué es lo que perturba en la mirada de los otros? ¿Qué es, en realidad, lo que quisiera cancelar? ¿Por qué sólo si no fuera vista podría componer su imagen? Puede ser que esas miradas representen el peso de la tradición hegemónica, también, por supuesto, el control social. "Los ojos de los otros son nuestras prisiones..." decía el epígrafe tomado de Virginia Woolf. Ambas

⁶⁴Scott Lash, **Sociología del posmodernismo**, cit., p.117.

instancias de control, la de la sociedad y la de la tradición literaria, son transgredidas finalmente en el propio texto. La biblioteca funciona como respaldo y a la vez como máscara, es decir como aquello que esconde a los ojos de los demás el verdadero rostro, pero es dejada atrás, lo que le permite explorar escriturariamente por caminos no canónicos. Algo similar sucede en el terreno en que son más inquisitivas y censoras las miradas de los demás: el del cuerpo y la sexualidad. La naturalización del lesbianismo es una transgresión a la norma patriarcal del binarismo sexual. La protagonista dispone (¿disfruta?) de su escritura y de su cuerpo rompiendo con las expectativas del padre (tanto el real como el simbólico); esta ruptura es cuestionada permanentemente dentro del propio texto.

VIII. Palimpsestos

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 cubren músculos y huesos imbricadas, en desapacible contacto. (p.23)

¿No puede acaso verse como un palimpsesto la imagen recurrente de las capas de piel? El cuerpo va acumulando los diversos momentos de su propia historia formando estratos de memorias, de sueños, de encuentros, en "desapacible contacto".

De chica le impresionaban mucho más que los esqueletos -que siempre le parecían cómicos- esos cuerpos que ilustran el sistema muscular en los diccionarios. Más de una vez ha soñado con despellejamientos. (p.16)

Amy Kaminsky sugiere que hay en Molloy -como en Monique Wittig- una renovación del cuerpo lesbiano a través de los despellejamientos. En el texto de Wittig, la mujer "descubre" a su amante quitándole capa a capa la piel en una escena de un cruento erotismo. "I discover that you can be lifted layer by layer, I pull it, it lifts off..."⁶⁵.

En la novela de Molloy, cuerpo y texto funcionan como metáfora uno del otro, y en ambos la estructura recuerda un palimpsesto al que hay que descubrir o desnudar, como Wittig a su amante; pero la "renovación", en todo caso, no se hace desechando sino "conservando la piel inútil" (p.16), ruinas, añicos, que se vuelven escritura.

Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices en 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... (p.48)

⁶⁵Monique Wittig, *The Lesbian Body*, cit. en Amy K. Kaminsky, *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1993, p.101.

Escribir un solo libro en prosa en lugar de poemas o fragmentos. Un libro o una morada en la cual refugiarme (Alejandra Pizarnik, diario 28 de septiembre de 1962).

Como su memoria, el lugar en el que escribe está habitado por el recuerdo de sus historias de amor, inestables, transitorias, "cuartos y amores de paso", así como por ciertas imágenes del "romance familiar", es también un palimpsesto: "pequeño, oscuro", casi totalmente despojado, guarda las historias que en él han sucedido; historias reencontradas por la protagonista al volver a ese departamento en el que ya había estado, en el que ya había vivido una dolorosa historia de amor (También la tradición literaria ha sido habitada antes por otros).

"Hoy está en un lugar -en uno de los lugares- donde la lastimaron, en este cuarto conocido del que renegaba en el recuerdo." (p.16)

Es el sitio en el que vivía Vera años antes, cuando comenzó su relación con la mujer que escribe; Vera que finalmente la abandonó por Renata. Hoy (y el uso de ciertos deícticos es fundamental en el relato: el presente de la escritura es señalado constantemente) es ella la que espera a Renata, que a su vez la va a dejar por otra mujer. Sin embargo, lo que parece circularidad, repetición, se construye en realidad con pequeñas transformaciones, dejando fisuras en las que la necesidad de orden se abisma; la angustia y la escritura surgen de esos quiebres.

Los sueños constituyen un espacio en que se exaspera esta aparente fragilidad de lo "real", todo se vuelve precario, cambiante: los rostros, las situaciones.

Las "presencias" que hay en el cuarto, lejos de aplastarla, la sostienen: "En el cuarto que escribe tendría que sentirse ahogada pero no es así." (p.17) Este departamento es el espacio simbólico en que se concentra toda su vida.

Durante mucho tiempo el hogar fue visto, en la literatura de mujeres, como sinónimo de prisión; no se trataba de la "habitación propia" de Woolf sino del único espacio en que les estaba permitido moverse a las mujeres; espacio de obligaciones familiares, de control.

Pero el espacio son también esas ciudades -sólo nombradas en las últimas páginas- en las que han transcurrido las historias relatadas. Marcas geográficas que constituyen la cartografía de la memoria.

La ciudad nevada donde conoció a Renata y volvió a ver a Vera es la ciudad de Buffalo, en el estado de Nueva York. La ciudad donde volvió a encontrar a Renata y a Vera es París. Y la ciudad donde creció y -si le dieran la elección- volvería a crecer, es la ciudad de Buenos Aires. (p.147)

La exploración de las distintas capas hecha a lo largo del relato, será en realidad una "deriva rizomática", contraria a una jerarquía organizativa autoritaria. El orden posible de movimiento, del interior al exterior (o del antes al después) o viceversa, es transgredido a través de una estructura fragmentaria y ramificada por la cual la escritura deambula sin aparente orden establecido.

...el espacio como eje de narrativización se abre por medio de la indecisión de la que escribe: entran recuerdos, sueños, episodios sin nexo, junto a desviaciones momentáneas, que en su conjunto rehusan una historia lineal y hacen saltar material nuevo que antes fue suprimido dentro del marco original del texto.⁶⁶

El espacio, el cuerpo, la memoria se construyen como superposición y cruce de historias, de voces que originan el texto literario. El palimpsesto permite ver a través de la escritura -que es en realidad reescritura- las huellas de lo anterior; es entonces un conjunto de marcas pero también de borraduras que desdibujan esas señales dejadas por uno mismo o por otros. Si escribir es reescribir, la lectura que lo acompaña sería igualmente relectura; la mujer que escribe en En

⁶⁶Francine Masiello, "En breve cárcel: la producción del sujeto", *cit.*, p.106.

breve cárcel sigue pistas, huellas, pero a la vez las borrona; se convierte entonces a un tiempo en cazador y presa, para decirlo de acuerdo con la idea de Carlo Guinzburg que pone en escena una imagen cinegética que concuerda con la del mito de Diana elegido por la protagonista.

Durante milenios el hombre fue cazador. La acumulación de innumerables actos de persecución de la presa le permitió aprender a reconstruir las formas y los movimientos de piezas de caza no visibles, por medio de huellas en el barro, ramas quebradas, mechones de pelo, plumas, concentraciones de olores.⁶⁷

Hay huellas que se hacen explícitas, visibles, a través de la exploración y el rastreo de su propia historia, otras desaparecerán o reaparecerán de manera conflictiva, después de ser canceladas.

A lo largo del texto, por ejemplo, evita nombrar las ciudades en que transcurren las acciones

Ciudad que no nombra por ahora, que acaso no nombre (...) Querría no nombrar por coquetería, con desenfado. Sabe que nombrar es un rito, ni más ni menos importante que la inscripción de una frase trivial. Pero también sabe que los nombres, las iniciales que había escrito en una primera versión, han sido sustituidos. (p.19)

¿Qué significa "borrar" estos datos? ¿Borrar su propio nombre? ¿Borrar la anécdota? La novela se puebla de silencios, de vacíos. ¿Por qué al mismo tiempo reconstruye y borra? Como en el "pentimento", donde pueden adivinarse las distintas versiones de una obra en las capas que permite ver la obra definitiva. Aquí el proceso de dejar ver lo anterior a través del juego de veladuras que se superponen, crea un efecto voluntario "visual" que recuerda por ejemplo ciertas obras de Rafael Cauduro en las que se desdibujan figuras aparentemente ajenas a la imagen principal. Tal vez como la presencia de los hijos en los cuerpos de las Madres que veíamos en páginas anteriores, se trata de siluetas, de recuerdos.

Borrona con dificultad porque quiere recrear, no disecar, y no lo logra. (...) ¿Cómo anotar, cómo escribir alguna vez la unión salvo en función de ausencia? (p.122)

⁶⁷Carlo Guinzburg, **Mitos, emblemas, indicios**, Barcelona, Gedisa, 1989, p.144.

"Borrajea en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve" es la frase de Borges (de "La lotería de Babilonia") colocada como epígrafe en el capítulo "Borrar, borrajea" de **Las letras de Borges**. Como Borges, también la protagonista de Molloy descubre que "su cara -que sólo puede ver en el espejo, reflejada como relato- es imagen, punto de partida de su paciente esquema narrativo."⁶⁸ Pero en su cara -en su cuerpo- se concentra toda su historia.

⁶⁸Sylvia Molloy, **Las letras de Borges**, *cit.*, p.17.

IX. En los confines del sueño

El sueño confina con la región donde reina la pura semejanza. Allí todo es semejante, cada figura es otra, es semejante a la otra, e incluso a otra, y ésta a otra. Se busca el modelo original, quisiéramos ser remitidos a un punto de partida, a una revelación inicial, pero no la hay: el sueño es lo semejante que remite eternamente a lo semejante. Maurice Blanchot⁶⁹

Emily Dickinson escribió: "Tell all the truth but tell it slant". Estamos hablando, por supuesto, de las "verdades" del texto. Las críticas feministas han analizado estas tácticas de escritura sesgada como uno de los modos en que las mujeres han podido constituirse en sujetos que escriben⁷⁰. Desde el punto de vista masculino, la mujer creativa ha estado asociada usualmente a lo monstruoso, a lo desconocido y, por lo mismo, riesgoso (en algunos casos la identificación ha sido con lo mágico o con lo etéreo, pero, igualmente desconocido); como respuesta, muchas mujeres han reivindicado este estereotipo para deconstruirlo a través de la identificación con el monstruo. De alguna manera, esta búsqueda oblicua es uno de los modos en que también la protagonista de **En breve cárcel** intentará articularse a sí misma. Para ello tendrá que llevar a cabo, entre otras rupturas, la que le permita alejarse de la biblioteca canónica, que si bien la respalda -como vimos en las líneas iniciales de la novela- también la oprime. Esa biblioteca en la que no hay casi obras de mujeres, sobre todo porque, en el medio familiar, las escritoras son vistas como "excéntricas", es un peso para la mujer que escribe frente al cual sólo puede

⁶⁹Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p.256.

⁷⁰"Las tretas del débil" llamó Josefina Ludmer un artículo en el que analiza este tipo de estrategias a partir de ciertos textos de Sor Juana. En Patricia González y Eliana Ortega (ed.), *La sartén por el mango....*, cit.

doblegarse o transgredir. La transgresión por la que opta, en el plano de la escritura tanto como en el de la sexualidad, la convierten, ante su propia mirada, en un monstruo, por lo que no será vivida como una posibilidad gozosa sino como una opción desgarradora ("Se veía de chica con una enorme cabeza, monstruosa...", p.31). Este es un posible origen de las imágenes de figuras cortadas, los muñones, la ausencia de rostros; el castigo por la transgresión es la locura:

Desde el hall adonde da la escalera ve bajar a dos figuras: una, su padre ya muerto; la otra, un cuerpo decapitado que parece el más fuerte. Luchan los dos con furia, su padre muerto y esta figura que sólo tiene por cabeza un muñón. (...) Ese cuerpo trunco, el cuerpo de la mujer que los miraba, es para ella la locura... (p.149)

La locura, lo monstruoso, son también el castigo por el placer. En el momento previo a esta escena del sueño, la protagonista, a un gesto de su padre, se toca el sexo y "encuentra un placer que pocas veces ha alcanzado" (p.149). El fantasma del incesto es evidente, sin embargo, analizarlo sólo en función de la sexualidad, como lo hacen Marcia Stephenson o Gisela Norat⁷¹, es limitar la lectura. Veo el tema del incesto más como un temor inconsciente que como una "realidad" que ha tenido lugar en la historia personal de la protagonista. Por otra parte, me parece fundamental considerar el sueño también como expresión del conflicto vinculado a la escritura.

Sin duda, hay algo perturbador en la relación con el padre.

Siente que al hablar de su padre, al hablar sobre todo de la puerta entreabierta que nunca le permitía cerrar, ha abierto a su vez un hueco amenazador dentro del relato. No una apertura que le permita salir de este cuarto sino una grieta por donde se insinuarán -ya se están insinuando- restos que la agobian. (p.75)

¿Qué es lo amenazador? La relación con el padre le provoca incomodidad, el contacto físico con él, aquello que vive como una invasión a su intimidad. Puede pensarse que la escena de la lucha

⁷¹Gisela Norat, **Four Latin American writers liberating taboo: Albalucía Angel, Marta Traba, Sylvia Molloy, Diamela Eltit**, Ph.D. Thesis, Washington University, 1991.

entre su padre y la mujer sin cabeza es también una muestra de independencia: alcanzar el placer ajena a la intervención de otros. Aunque hay ciertos elementos que la justificarían, la hipótesis del incesto no es excluyente de otras posibles lecturas. Su padre y ella están compartiendo un escritorio, espacio que remite de algún modo a la mesa donde ella escribe; pero sabemos que la idea que ambos tienen de la literatura es diferente. Un instante antes de tocarse el sexo ella está "leyendo en voz alta un texto que la aburre", es decir que la entrada del cuerpo, la posibilidad del placer, se da en tensión con aquellas obras que "la aburren"; tensión entre la Ley y el deseo (entre su padre y la mujer decapitada) que no se resolverá.

Gilbert y Gubar proponen que esta división, este enfrentamiento, que vemos en la protagonista de Molloy, es una de las características de la literatura escrita por mujeres. A partir del estudio de un conjunto de obras del siglo XIX, señalan una tendencia a la creación de caracteres que se enfrentan a las estructuras patriarcales que tanto los autores hombres como las heroínas por ellos creadas proponen como inevitables. Al proyectar sus impulsos en mujeres monstruosas o locas, dramatizan la división de su propio ser, su deseo de aceptar y rechazar a la vez lo que les otorga la sociedad patriarcal. En este sentido, tales personajes se convierten en una suerte de "doble" de la autora, una imagen de su propia angustia y rabia.⁷²

En *En breve cárcel* la lucha entre la figura paterna y la mujer sin cabeza tiene una profunda relación con la "duplicidad" trabajada por las autoras de *The Madwoman in the Attic*. La tensión que se establece entre lo representado por el padre y su transgresión marca el trabajo textual. La novela explora posibilidades que trascienden la opción maniquea orden o locura; por

⁷²Las autoras trabajan la presencia de estas "dobles" en las obras de Jane Austen, George Eliot, Charlotte y Emily Bronte, Emily Dickinson, Mary Shelley, fundamentalmente en el siglo XIX, y nombran a Virginia Woolf, Doris Lessing y Sylvia Plath entre las autoras del XX.

supuesto, la exploración está cargada de angustia e incertidumbre. La escritura es un modo de superar esa presencia de la muerte:

Mira una vez más el cuarto en que vive, piensa que está bien mientras logre seguir escribiendo. (...) Pero piensa, sí, que ha tenido ganas de fugarse, de abandonarse, cuando no escribe. Este cuarto tiene una ventana desproporcionadamente grande, también un sólido balcón de hierro al que a menudo añade una soga -tanto para el balcón, tanto para mi cuello- cuando se siente desamparada. (p.18)

El lugar donde transcurre el sueño es un pequeño recoveco en el cuarto de vestir de sus padres, donde estudiaba de chica. La metáfora del clóset a que alude este escenario es casi obvia para los críticos que interpretan toda la novela como el proceso que lleva a la protagonista a asumir su lesbianismo, a "salir del clóset".

Once the individual accepts herself as lesbian, there is still the question of 'coming out' to friends, family, the community. *En breve cárcel* is the testimony of a lesbian woman's "coming out".⁷³

Desde este punto de vista el proceso de "exorcizar" su historia personal que se da durante el relato termina con la "salida del clóset".

La necesidad de explorar el dolor físico, o los tintes sado-masochistas que suelen tener las relaciones que establece, tal vez se originen en el "no estar bien dentro de su piel" ("Vous n'etiez pas bien dans votre peau", le había dicho Vera -"verdadera"- en su primer encuentro). Norat vincula esta incomodidad con las normas sociales a la figura de Sor Juana que, sin duda está presente tanto en el plano intertextual como en la referencia sobre las autobiografías.

Para Amy Kaminsky, por ejemplo, el final de la novela es "triunfante" en tanto logra la unión entre "women writing/women loving women/beings with women's bodies."⁷⁴ Marcia Stephenson

⁷³Gisela Norat, *Four Latin American writers...*, *cit.*, p.159.

⁷⁴Amy Kaminsky, *Reading the Body Politic...*, *cit.*, p.23.

sostiene que la contradicción entre esta lectura y otras, como la que hace, por ejemplo Elena Gascón-Vera, para quien la protagonista es incapaz de resolver estos conflictos textuales y decide continuar sola, "sin amarse a sí misma", se encuentra en la relación entre ésta y sus padres; una relación que no se resuelve en el texto.

Desde esta perspectiva, no hay resolución entre la narradora y el cuerpo femenino. Aún permanece unida al modelo que le exige elegir entre el padre y la madre; finalmente -de acuerdo con Stephenson- acepta la complicidad con el padre y elimina a la madre del texto.

Destruirse para poder destruir, camino errado quizás, pero el único que le parece posible. Desdén del coloso femenino: sí, desdén, porque la desafía y no puede ni quiere acercarse a él. (p.154)

Alejándose de su madre, hermana y amantes, y optando así por el aislamiento, esta crítica sospecha que la narradora ha resuelto su proyecto textual -inscripción del cuerpo femenino- dejando el cuerpo femenino detrás. "And so, the narrator vanishes from the text, alone, holding tightly to her papers, the last remnants of her desire."⁷⁵

Por mi parte, no considero que pueda leerse el final como un renunciamiento al deseo, ni tampoco únicamente como un triunfo de la escritora lesbiana. Hay en la escena final un reconocimiento de la territorialización del cuerpo deseante en la escritura. El gesto de aferrarse a las páginas que ha escrito marca el territorio en que ha nacido como sujeto: la piel y la letra.

⁷⁵Marcia Stephenson, *Unveiling the self-conscious...*, cit., p.194.

X. Hacia un devenir minoritario

Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como lo femenino a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis... Diamela Eltit⁷⁶

Allí donde Foucault habla de no-discursivo se puede bord(e)ar la idea de la "feminización" de la escritura.

No es mi intención entrar en la polémica acerca de la escritura femenina -la posibilidad de dar cuenta de su complejidad rebasa en mucho las intenciones y posibilidades de estas páginas-, pero sí considero necesario, dadas las características de la obra de Molloy, hacer algunas aproximaciones que eviten, en lo posible, los esquematismos que suelen caracterizar a muchas reflexiones sobre el tema.

El haber tomado la pluma para convertirse en sujetos de su propia enunciación es una de las grandes rupturas -a veces silenciosa, a veces deliciosamente escandalosa- que han realizado las mujeres. "¿Qué escriben las mujeres?" tituló hace muchos años la revista **Fem**, un número monográfico sobre el tema. Hoy, por supuesto, ésta es una pregunta que sigue vigente y cuyas posibles respuestas continúan causando polémica. Sin embargo, creo que hay un problema que la crítica literaria no puede dejar de lado: ¿Toda la llamada "literatura femenina" es valiosa por el solo hecho de haber sido escrita por mujeres?

⁷⁶Diamela Eltit, "Cultura, poder y frontera", en **Debate feminista**, vol. 9, p.133.

En un primer momento tal vez el contestar afirmativamente haya tenido un importante sentido político para el desarrollo de la teoría feminista. Hoy, este problema, como tantos otros del pensamiento contemporáneo, se ha multiplicado, se ha ramificado, se ha complejizado: ni esencialismo, ni ingenuidad. La elaboración poética de un texto literario me sigue pareciendo fundamental para su valoración. Otro tipo de actitud le hace el juego, aunque sea de manera inconsciente, a los discursos dominantes.

Creo que aquí podemos establecer un quiebre en las reflexiones sobre este problema; aquel que marca la relación entre la literatura de mujeres y la escritura femenina. Quiebre que remite a las dos líneas imperantes en la crítica feminista: la anglo-americana y la francesa⁷⁷.

La primera se reconoce más como un corpus académico o institucional que agrupa a las obras literarias escritas por mujeres, dando por sentado que se trata de un grupo que comparte características biológicas, psicosociales y culturales.

La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis...⁷⁸

Ya en las primeras críticas que se plantearon esta postura en los 70, aparecía un enfrentamiento a la posible institucionalización de la crítica feminista. Así, escribe Lillian S. Robinson: "A mí no me interesa que la crítica feminista llegue a ser una parte respetable de la crítica académica; me

⁷⁷ Ambos términos "no denotan estrictamente demarcaciones nacionales, no hacen referencia a los lugares donde nace una determinada crítica, sino a la tradición intelectual a la que se adscribe." (Toril Moi, **Teoría literaria feminista**, Madrid, Cátedra, 1988, p.11) Por supuesto, podríamos señalar varias líneas más, pero las especialistas coinciden en que la mayor parte de ellas se relaciona con alguna de estas dos tendencias. Nelly Richard habla de una tercera tendencia, vinculada a la deconstrucción, que hemos relacionado, en esta propuesta, a la postura de Julia Kristeva. Ver Nelly Richard, "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina", en **Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana, 1987**, segunda edición, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.

⁷⁸ Elaine Showalter, cit. en Toril Moi, **Teoría literaria feminista**, cit., p.61

preocupa mucho más que las críticas feministas se conviertan en un instrumento útil para el movimiento de la mujer.⁷⁹ A esta línea pertenecen, entre otras, Spacks, Showalter, Gilbert y Gubar. Una de las obras fundadoras es **Sexual Politics** de Kate Miller en que, a diferencia de la dominante Nueva Crítica Americana, sostiene que el análisis de los contextos social y cultural es fundamental para el estudio de las obras literarias. El trabajo de estas críticas tiene dos objetivos fundamentales: por una parte, revisar la historia de la literatura para señalar las exclusiones de lo producido por mujeres, planteando así una transformación de la llamada "tradición literaria". Sacan a la luz el pasado literario de las mujeres, como búsqueda de una genealogía propia diferente de la hegemónica. Por otra parte, han analizado las "imágenes de mujeres" que aparecen en la literatura femenina. Sin duda, la exclusión casi absoluta de la literatura escrita por mujeres del registro de nuestras historias literarias, hace imprescindible esta labor de rescate y revaloración. Sin embargo, tal como señala Nelly Richard, esta búsqueda de una historia "otra" se sustenta en las concepciones de la historia basadas en el supuesto de una linealidad uniforme, vinculadas a un encuadre monológico de sentido e interpretación, y por lo mismo a los discursos dominantes. Se invierte el género del sujeto de la historia, pero la mirada sobre esta historia no señala las rupturas y las discordancias sino las continuidades.

En general, las autoras que siguen esta tendencia, en la cual impera una concepción realista-figurativa de la obra literaria, dan preponderancia a lo temático como característica femenina, centrándose en los personajes y en la relación biográfica de la autora con el texto.

⁷⁹Cit. en Toril Moi, **Teoría literaria feminista**, *cit.*, p.37.

Su importancia está fundamentalmente en el terreno político en cuanto hace evidentes los mecanismos de ocultamiento y autoritarismo sobre los que se han construido nuestros sistemas literarios.

En América Latina ésta es la línea que impera en la mayor parte de las instituciones académicas, expresada en los planes de estudio, en los proyectos de investigación y en las publicaciones.

Una de las críticas que se le pueden hacer a esta línea es su concepción de una "identidad femenina" monolítica y unificada, que permitiría captar, en cualquier texto escrito por una mujer, la "experiencia" femenina esencial.

La tendencia francesa conjunta la preocupación por la poética del texto con una reflexión sobre la relación entre subjetividad, lenguaje e inconsciente. Resultan fundamentales como referentes Derrida y la deconstrucción y, sin duda, el psicoanálisis, en la reelaboración de Jacques Lacan.

Una de las líneas que la conforman está representada, fundamentalmente, por Hélène Cixous y Luce Irigaray, y la segunda, por Julia Kristeva.

La propuesta de Hélène Cixous surge del develamiento y oposición al "pensamiento binario machista". En su obra *La jeune née*⁸⁰ hace una lista de oposiciones binarias:

Actividad/Pasividad
Sol/Luna
Cultura/Naturaleza
Día/Noche
Padre/Madre
Cabeza/Corazón
Inteligible/Sensible
Logos/Pathos

⁸⁰Hélène Cixous, *La Jeune Née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

Estas parejas corresponden a la oposición subyacente "hombre/mujer", en la que el primer término corresponde a lo "positivo" y el segundo a lo "negativo"; esta dicotomía es la base del pensamiento occidental, falogocéntrico. A ella, la escritura femenina opone lo múltiple y heterogéneo, es decir que a través de una acción escritural subversiva busca una salida fuera del sistema falogocéntrico.

La tendencia francesa asocia la especificidad de la escritura de mujeres a una economía libidinal femenina basada en esa multiplicidad. En este modelo de escritura, el cuerpo de la madre funciona como origen en tanto relación preedípica y por lo tanto anterior al ingreso al Orden Simbólico. Lo Imaginario aparece así asociado a lo femenino, mientras el principio masculino es el de la Ley. En este sentido, una de sus propuestas más enriquecedoras es considerar el cuerpo como matriz de la escritura femenina.

Tanto a Cixous como a Irigaray se les critica la defensa de un cierto determinismo sexual -la propia Molloy ha hecho esta crítica⁸¹-, un cierto esencialismo "ya que la representación verbalizada de la mujer estaría finalmente condicionada por las figuras realistas de su destino anatómico"⁸².

El riesgo de ambas tendencias es el de considerar que existe una identidad genérica estable sobre la cual se asienta toda la literatura escrita por mujeres. Como consecuencia de esto se da uno de los aspectos más discutibles que es, como lo señala Toril Moi, la descontextualización, con la consiguiente despolitización que realizan del texto literario.

⁸¹"Cuando hablo aquí de cuerpo (...) no estoy reivindicando para Victoria Ocampo el concepto de una escritura femenina basada en el placer físico o en la diferencia fisiológica, concepto que sostiene cierto feminismo francés y que encuentro peligrosamente próximo a una formulación esencialista de lo femenino que no comparto." Sylvia Molloy, *Acto de presencia...*, cit., p.97.

⁸²Nelly Richard, "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina", cit., p.29.

En la propuesta de Kristeva, lo masculino y lo femenino dependen de que predomine lo simbólico (que favorece la represión de lo pulsional y por lo tanto la identificación del sujeto con la Ley), o lo semiótico que estimula la "liberación de flujos rebeldes y excedentarios" que llevan al sujeto a la transgresión.⁸³ En este sentido, Kristeva considera que la experiencia creativa (y creo que esto es muy interesante para pensar **En breve cárcel**) activa la tensión entre ambas instancias privilegiando la componente femenina (sea cual fuere el sexo/género del autor), asimilada a lo transgresor de la pulsión erótica.

Roland Barthes la llamó "la extranjera"⁸⁴, menos por su origen geográfico que por lo "perturbador" de sus propuestas.

Julia Kristeva cambia el lugar de las cosas -escribió Barthes- "siempre destruye la última de nuestras presunciones, aquella que nos consolaba, aquella de la que podíamos estar orgullosos...derroca la autoridad, la autoridad de la ciencia monológica.

De acuerdo con esta mirada, Kristeva socava nuestras convicciones justamente por hallarse fuera de nuestro espacio. De alguna manera se inscribe en un lugar "otro" o, como lo llama Regine Robin, en un "fuera de lugar", aquello que es intervalo, intersticio.⁸⁵

Gran parte del trabajo de Kristeva se centra en la lingüística, y en él propone, entre otras cosas, una cierta subversión que puede verse, por ejemplo, en la fragmentación del lenguaje simbólico del poema modernista (Lautréamont, Mallarmé)⁸⁶. Cualquiera que intente trastornar el orden simbólico se coloca en una posición de rebeldía; no se trata de una cuestión de género sino de posicionamiento social. Kristeva propone, entonces, una teoría sobre la marginalidad y la

⁸³ *Ibid.*, p.30.

⁸⁴ "L'étrangère" es el título que le puso Barthes a su análisis sobre las primeras obras de Kristeva. "La extranjera", en **Debate feminista**, año 7, vol. 13, abril de 1996, p.255.

⁸⁵ Regine Robin, **Identidad, memoria y relato...**, *cit.*, p.45.

⁸⁶ Cfr. Julia Kristeva, **La Révolution du langage poétique**, Paris, Seuil, 1974.

disidencia dentro de la cual se puede ubicar la reflexión sobre la mujer. A partir de esto considera que la especificidad de la escritura femenina no debe buscarse en este momento en el corte biológico sexual entre hombres y mujeres sino en la posición adoptada frente al poder. Siguiendo esta línea deconstructiva, la crítica Nelly Richard considera literatura femenina a "cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna..."⁸⁷ Esto, por supuesto, siempre y cuando la propia "disidencia" no termine anquilosándose y reproduciendo ella misma el discurso patriarcal, lo que sucede con bastante frecuencia, aun cuando haya comenzado como propuesta marginal, provocadora, etc. Pienso en los procesos de "institucionalización" de ciertas líneas del feminismo, del indigenismo, de algunos vanguardismos, entre otros. Por lo tanto, esa mirada femenina de la que habla Nelly Richard está hecha de movimiento permanente. La disidencia no es un lugar sino un modo de desestructurar posiciones.

El riesgo de esta postura es el volver a marcar y a esencializar la dicotomía masculino/femenino, identificando al primer elemento con lo centralista, autoritario, monológico, y a lo femenino con lo disperso, lo desafiante, lo descentrado. Sin embargo, su propuesta es desarticular los estereotipos, difuminar sus límites, desdibujar las fronteras al cruzarlas una y otra vez. Es decir, oponer lo múltiple y heterogéneo a los esquemas de pensamiento binario. "...despojar la reflexión sobre el género de la fatalidad de lo binario" escribió Sylvia Molloy, o quizás, como lo sugiere Josefina Ludmer: "...toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual."⁸⁸

⁸⁷ Nelly Richard, **Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática**, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993, p.35.

⁸⁸ Josefina Ludmer, "El espejo universal y la perversión de la fórmula", en **Escribir en los bordes**, *cit.*, p.167.

Todo esto no significa renunciar a lo femenino sino trabajar, como lo hace **En breve cárcel**, con la transgresión como vínculo entre el cuerpo y la escritura. Un cuerpo de mujer se inscribe, se escribe, a través de un texto que desarticula las pautas narrativas hegemónicas. En este sentido, es allí, donde Foucault habla de lo "no discursivo", que podemos bord(e)ar esta idea de "feminización" de la escritura; sin olvidar que estamos hablando de las marcas sobre la piel. No hablamos de identidades sexuales fijas sino de devenires, en el sentido de un sujeto que deriva por los bordes del patrón de comportamiento convencional. "El devenir no va de un punto a otro, sino que entre en el 'entre' del medio, es ese 'entre'".⁸⁹ El paradigma es el masculino (machista, blanco, adulto, heterosexual, cuerdo, padre de familia, habitante de las ciudades); frente a esto, el devenir es minoritario, ¿femenino?

Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una *feminización de la escritura*: feminización que se produce cada vez que una poética o una erótica del signo rebalsan el marco de retencióncontención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario.⁹⁰

En **En breve cárcel**, el modelo femenino hegemónico pareciera paralizante, es un simulacro de muerte presenciado en la actitud de la madre que se acuesta cada tarde y juega con la posibilidad de no volver a despertar⁹¹.

En su análisis sobre el trabajo de escritoras lesbianas contemporáneas, Judith Roof encuentra que muchas veces el lugar de la madre está vacío, o está estructurado por una ausencia. Si algunas feministas proyectan el fantasma materno y la nostalgia de unidad preedípica en el lugar del deseo

⁸⁹Netor Perlongher, **Prosa plebeya**, *cit.*, p.68.

⁹⁰Nelly Richard, **Masculino/femenino...**, *cit.*, p.35.

⁹¹Julia Kristeva trabaja sobre esta relación entre la maternidad y la melancolía en **Historias de amor**, *cit.*

femenino, Roof ve en las escritoras lesbianas que lo que marca ese lugar no es la identificación con la madre sino su ausencia y, por lo tanto, el conocimiento de una falta; el deseo es sostenido paradójicamente por la imposibilidad de verse satisfecho, o sea que se trata de el deseo de desear⁹².

⁹²Judith Roof, **A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory**, New York, Columbia University Press, 1991,

XI. Donde se conjuga y se disgrega el lenguaje

El exilio, aunque tenga sus lamés dorados, desterritorializa. Y parece que no hay vuelta, se territorializa en la desterritorialización, un nomadismo de la fijeza." Néstor Perlongher⁹³

Dos epígrafes marcan el inicio de la escritura; señales, claves, dadas por la autora en ese único momento en que se muestra abiertamente; a través de las voces elegidas es ella misma la que está hablando. Una vez más estamos ante un juego de máscaras y simulacros que guía una mirada oblicua.

El primero se trata de unos versos de Quevedo -"Retrato de Lisi que traía en una sortija"- de donde está tomado el título de la novela:

En breve cárcel traigo aprisionado,
Con toda su familia de oro ardiente,
El cerco de la luz resplandeciente,
Y grande imperio del amor cerrado.

Para Roberto Echavarren, se establece una relación entre la cabellera amada que aprisiona el resplandor del sol y la mujer que escribe "prisionera no sólo de los sentimientos que purga, sino de una tarea que la hace vivir."⁹⁴ Podemos preguntarnos si así como el retrato de Lisi estaba "encerrado" en una sortija, el texto se propone guardar para sí los rostros que ha amado. La cárcel es vista así como "prisión de memorias", como forma de guardar pasado, familia y amor. Señala Francine Masiello un dato interesante: que los versos están tomados de una serie de

⁹³Néstor Perlongher, **Prosa plebeya**, *cit.*, p.17.

⁹⁴Roberto Echavarren, **Margen de ficción...**, *cit.*, p.97.

sonetos titulada "Canta sola a Lisa y la amorosa pasión de su amante", en la que Quevedo traza, como la narradora de Molloy, "una historia de amores frustrados y atormentados"⁹⁵.

La época del soneto y el confinamiento a que alude convocan, en el intertexto de la escritura femenina del continente, la celda monjil de Sor Juana Inés de la Cruz; y, a través de tal figura, una tarea considerada como aberrante o impropia por las autoridades eclesiásticas. Entrar a la celda aparece como la condición de ganar una libertad paradójica: enmarcada por la prisión, emplea las horas en una tarea autónoma.⁹⁶

Antes de trabajar sobre esta paradoja me parece necesario señalar que, si bien resulta acertada la lectura de Echavarren que alude a Sor Juana, primero habría que subrayar el linaje borgeano a que la mención de Quevedo remite. A través de Quevedo aparece (palimpsesto, transparencia) Borges, aparece la biblioteca del padre. En este sentido, podemos situar ambos epígrafes como expresión de la tensión que marca todo el texto.

Sola, sin que me vean; viendo yo todo tan quieto, allá abajo, tan hermoso. Nadie mira, a nadie le importa. Los ojos de los otros son nuestras prisiones; sus pensamientos, nuestras jaulas.

El segundo epígrafe es de Virginia Woolf (curiosamente Echavarren no lo menciona), la escritora inglesa considerada una de las "madres fundadoras" de la literatura feminista. Se trata de un personaje sumamente polémico; algunos críticos, sobre todo hombres, la han descalificado considerándola "una insignificante esteta de Bloomsbury y una bohemia frívola"⁹⁷. En el otro extremo, ciertas feministas hablan de ella como de una "guerrillera en falda victoriana"⁹⁸. Sin embargo, también dentro del feminismo ha sido denostada, en especial por Elaine Showalter en su libro *A Literature of Their Own*, título que parafrasea el célebre de la escritora inglesa. La

⁹⁵ Francine Masiello, "En breve carcel: la producción del sujeto", *cit.*, p.105.

⁹⁶ Roberto Echavarren, *Margen de ficción*, *cit.*, p.97.

⁹⁷ Cit. por Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, *cit.*, p.15.

⁹⁸ Jane Marcus, "Thinking back through our mothers", en Jane Marcus (ed.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1981.

línea del feminismo respresentada por Showalter centra sus críticas en lo que percibe como un deseo de Virginia Woolf de no enfrentar su propia feminidad, es decir, en hacer evasiva su propia experiencia. Este tipo de acercamiento considera implícitamente que la literatura feminista "eficaz" es aquella capaz de ofrecer una expresión intensa de la experiencia personal en un marco social; en tal sentido, favorece las obras que se encuadran dentro de un cierto "realismo crítico". Hay una presunción implícita de que una buena novela feminista tendría que presentar imágenes de mujeres fuertes con las cuales las lectoras pudieran identificarse. Tal como lo plantea Toril Moi, esta crítica se sostiene en una ideología que comparte con el pensamiento hegemónico la idea de que los seres humanos no deben tener fisuras ni contradicciones. Woolf se opone, con su estilo "deconstructor", al esencialismo metafísico que aclama al dios, al padre o al falo como significante trascendental, así como a la idea de una identidad esencial. ¿Cómo podría hablarse de una identidad única "si todo significado es un juego interminable de la diferencia, si tanto ausencia como presencia son el fundamento del lenguaje"?⁹⁹

Así, Toril Moi busca entender la idea de la androginia de Woolf en el marco de la propuesta feminista de negación de la dicotomía entre lo masculino y lo femenino. No se trata, como lo interpretaba Showalter, de una huida de las identidades sexuales, sino de reconocer su naturaleza engañosa. Para Virginia Woolf uno de los objetivos del feminismo tenía que ser destruir las oposiciones binarias de masculinidad y feminidad.

Sin duda, todo esto está presente en la elección que hace Molloy del epígrafe de Woolf. Sin embargo, la elección no apuesta a la que sería la referencia más evidente, **Una habitación propia** -cuya presencia intertextual es innegable. ¿Qué otra cosa es ese departamento, breve cárcel,

⁹⁹Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, cit., p.23.

donde la protagonista escribe?-, sino a una frase que alude a los otros como a nuestras prisiones.

El tema de la mirada que aquí aparece será muy importante en la novela. Tal vez una de las claves de esta elección sea el título del texto del cual está tomado el párrafo: "Una novela no escrita", ya que la relación entre posibilidad e imposibilidad de la escritura es uno de los núcleos de **En breve cárcel**. De acuerdo con la lectura de Masiello, la celda sería un modo de escapar de ojos ajenos. La cárcel como espacio de libertad y de tiranía al mismo tiempo.

Otra de las tensiones que puede leerse entre los dos epígrafes es el de los idiomas: español e inglés como las dos raíces que nutren la lengua de Sylvia Molloy.

¿Qué sentido tendrá que el primer libro que escribí en inglés haya sido un libro sobre autobiografías? Hasta entonces el inglés no era lenguaje de crítica. Estaba destinado, en su versión más pragmática, a la vida cotidiana del exilio; en su versión excesiva, no utilitaria, a los afectos presentes y pasados. Y era también uno de los lenguajes del recuerdo, el recuerdo de mi padre.¹⁰⁰

La opción planteada por los epígrafes entre la cárcel quevediana como modo de guardar la memoria, lo más íntimo, y la prisión representada por la mirada de los otros que nos aleja de nosotros mismos de Virginia Woolf, se quiebra ante el deambular que la escritura propone; entre una y otra posibilidad se abren múltiples alternativas y combinaciones.

Por supuesto no podemos pasar por alto la carga simbólica del título; si bien el peso del término "cárcel" pareciera aligerarse con el adjetivo "breve", no deja de ser una alusión inquietante. Inquietud que aumenta si pensamos en la época en que la novela fue publicada. La "breve cárcel" puede ser la vida, el cuerpo (imágenes muy socorridas en el barroco quevediano), la memoria, la escritura, la historia...de todos modos, no deja de resonar un cierto eco contextual. Si pensamos en el título que lleva la traducción al inglés -**Certificate of absence**- se refuerza esta impresión.

¹⁰⁰Sylvia Molloy, en **Primera persona...**, *cit.*, p.136.

Si bien su origen es un verso de Emily Dickinson, la "ausencia" nos lleva a pensar en los

fantasmas de nuestro pasado reciente.

Otra posible lectura nos permite jugar con lo oximorónico: la cárcel de la protagonista es la de no tener un sitio que le pertenezca, la de ser justamente un sujeto desterritorializado; lejos de su país de origen, viajera por distintas ciudades, vive sólo y sola en "cuartos de paso". La escritura le dará territorialidad; por eso podrá alejarse en el final de la novela y emprender un nuevo viaje, con miedo, sin saber exactamente cuál será su destino inmediato, pero aferrada a las páginas que ha escrito: su territorio.

Se instala en el bar del aeropuerto a esperar. Bebería hasta insensibilizarse pero no lo hace. Ha decidido armarse para el ejercicio: no hay alcohol, ni droga, ni tabaco que la ayuden (...)...se aferra a las páginas que ha escrito... (p.158)

XII. Una mirada nómada

Homosexualities, in Latin American Literature, are not comfortable notions to contend with, and lesbianism in particular seems to give critics a hard time. Sylvia Molloy¹⁰¹

1.

Marcia Stephenson señala que si bien la mayor parte de la crítica trabaja la relación que se establece entre violencia y sexualidad, suele pasar por alto el hecho de que la narradora sea lesbiana. Uno de los pocos textos que lo toma como eje del análisis es el de Amy Kaminsky. ¿Cómo ha podido obviarse un elemento tan importante del texto? se pregunta Stephenson con horror. Sin embargo, no le resulta igualmente llamativo el que no se tome cuenta el contexto dentro del cual se inscribe la novela. Curiosamente, aunque parte de un texto que marca el peligro de ignorar el cruce de clase, raza y orientación sexual en la crítica literaria, en ningún momento en su trabajo ubica contextualmente a Molloy, y este "vacío", esta mirada que deshistoriza, que descontextualiza, es una constante en la mayor parte de los trabajos que se han escrito sobre **En breve cárcel**. Hay quienes subrayan que existe una politización en la elección de una sexualidad transgresora, pero no relacionan tal politización con un momento histórico concreto.

No nombrar el término "lesbiana" podría sugerir que la narradora rechaza confrontar su experiencia con cualquier clase de experiencia femenina universal.

...lesbianism is politicized less as an identity than as a desire than transgresses the boundaries imposed by structures of race, class, ethnicity, nationality; it figures not as a

¹⁰¹Sylvia Molloy, "Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra", en Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith (ed.), **¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings**, Durham and London, Duke University Press, 1995, p.237.

desire that can efface or ignore the effects of those boundaries but as a provocation to take responsibility for them out of the desire for different kinds of connections.¹⁰²

Escribe Stephenson, sin embargo, que considera que la novela de Molloy muestra rechazo hacia esta politización del deseo de la mujer. En la misma línea puede ubicarse la lectura que David William Foster hace de la novela. Para Foster, el que se plantee que puede hablarse de amores lesbianos con la misma "naturalidad" con que se suele escribir acerca de relaciones heterosexuales, puede implicar que la larga tradición de supresión de una erótica homosexual en nuestra historia artística y literaria es sólo un detalle irrelevante.¹⁰³

Stephenson relaciona la ausencia del término "lesbiana" con la imposibilidad de nombrarse a sí misma, y coloca a ambas como consecuencia de la fuerza que tiene la presencia de Borges. En este sentido, la frase de Molloy en **Las letras de Borges** con respecto al nombrar puede ser pensada también para su propio texto:

...el nombre -el nombre que aspira a ser total y no los fragmentos o desvíos del nombre que brinda su texto- significa claramente un peligro. Nombrar sería detenerse, fijar un segmento textual, y acaso creer excesivamente en él, descartando la posibilidad inquietante de que sea mera repetición, simple tautología.¹⁰⁴

En un trabajo sobre Teresa de la Parra, Sylvia Molloy relaciona una cierta desterritorialización de esa escritora con su lesbianismo. Ante el conservadurismo y rigidez de la sociedad latinoamericana, el exilio

...should be read as a political gesture, signifying much more than a circumstantial decision to live abroad. Geographic displacement offered what Venezuela for Parra, Cuba for Cabrera, and Chile for Mistral could not (cannot ever now) give, that is, both a place to be (sexually) different and a place to write. Or perhaps, to put it more accurately,

¹⁰²Marcia Stephenson, *Unveiling the self-conscious...*, *cit.*, p.130.

¹⁰³David William Foster, *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, p.114.

¹⁰⁴Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, *cit.*, p.141.

geographic displacement provided a place to write (however obliquely) one's difference.¹⁰⁵

No es difícil leer en estas líneas una reflexión de Molloy sobre su propio exilio, vivido -al igual que el de su protagonista- entre París y Búfalo (en esta última ciudad estuvo varios años antes de mudarse a Nueva York, donde vive actualmente). Algo muy interesante es la relación que establece entre los desplazamientos geográficos y la escritura como gesto vinculado al cuerpo y, por lo tanto, a la sexualidad. Se trata de una escritura nómada, no de fijeza sino de movimientos. El "nomadismo de la fijeza", como proponía Perlongher.

El nomadismo implica una permanente extranjería que temáticamente permea toda la novela, entre otras escenas, se hace explícita en aquella en que la protagonista estando dormida habla en otra lengua, en el idioma de su infancia; la lengua de los recuerdos infantiles, la lengua antigua de la tía Sara.

Creo que la desterritorialización que resulta del exilio desencadena una reflexión intensa sobre la lengua, porque la lengua constituye un lazo vital con el país que se ha dejado atrás.¹⁰⁶

Este elemento reflexivo, fundamental en el texto, tiene que ver tanto con la escritura como con el cuerpo, y la transgresión que propone de los órdenes genérico-literarios y genérico-sexuales.

Desde mi perspectiva, una de las propuestas más transgresoras de *En breve cárcel* es la "naturalización" del lesbianismo de la protagonista; utilizo el término "naturalización" en tanto no aparece como un elemento abiertamente conflictivo. Lo difícil es establecer relaciones donde la violencia o las agresiones no sean lo dominante, más allá del sexo de los integrantes de la pareja. "...recuerda haber pensado también que se iba a enamorar de esa mujer, recuerda la

¹⁰⁵Sylvia Molloy, "Disappearing Acts...", *cit.*, p.248.

¹⁰⁶Sylvia Molloy, en *Primera persona...*, *cit.*, p.138.

nitidez con que previó el sufrimiento y la humillación."(p.15) Un acercamiento psicoanalítico - que la novela de algún modo propone a través de la importancia dada a la infancia y a los sueños como espacios que otorgan claves de lectura- permitiría interpretar el peso de la familia tanto como de la sociedad en la constitución de la sexualidad de la protagonista. Sin embargo, en el cuestionamiento permanente que realiza el texto a través de la escritura no aborda el tema de la sexualidad lesbiana como algo problemático. Considero que este gesto, como ausencia, exaspera la provocación respecto del estereotipo de lo femenino impuesto por la sociedad.

...habría que examinar por qué se reprime, en Argentina y en el resto de Hispanoamérica, el discurso de la homosexualidad. Ver porqué cuesta tanto despojar la reflexión sobre el género de la fatalidad de lo binario, por qué no se pueden integrar cuerpos y sexualidades plurales dentro del discurso crítico. Creo que ahí tiene que estar la verdadera complejización, en cuestionar los límites, o los aspectos represivos, de una legitimación monocorde de lo femenino.¹⁰⁷

Ahí está también una parte importante de la politización de la novela. El comentario de Molloy hace énfasis en la mirada limitada y unívoca de la crítica en estos aspectos, lo cual es aún más llamativo en el caso de la novela de la dictadura en Argentina.

Una vez más tomo como punto de partida el libro de Fernando Reati, **Nombrar lo innombrable**, por ser uno de los que trabajan el tema de la novela de la dictadura de modo más exhaustivo. En él hay un capítulo llamado "Aberración sexual y violencia política" al que nos referimos someramente en las primeras páginas de esta tesis, en el que analiza algunas novelas que tematizan la violencia sexual implantada por el gobierno autoritario. El discurso oficial sobre el sexo tiene fuertes matices religiosos de larga data en la historia de nuestra cultura. Como lo señala Andrés Avelaneda, la "cruzada ideológica" que lleva a cabo la dictadura, como portavoz de los sectores más retrógrados de la sociedad, tiene tres unidades significantes principales: la

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.142.

sexualidad, la religión y la seguridad nacional. En este sentido, el ejército es la síntesis máxima de los prejuicios sexistas y patriarcales en las sociedades latinoamericanas y esto aparecerá con claridad tanto en las características de su discurso moralizante, como en el uso político que hace de lo sexual¹⁰⁸. Cómo conviven la prohibición y la permisividad, el tabú y la transgresión es una de las preguntas que se plantean en el trabajo de Reati.

Por supuesto, cualquier sexualidad diferente de la del discurso heterosexual dominante, es considerada un delito; como respuesta a esto, la narrativa argentina del periodo -señala Reati- trabaja con intensidad sobre ciertas "perversiones sexuales" ya sea conectándolas o no de manera directa a la situación política. El crítico señala a Enrique Medina como el escritor que lleva a sus últimas consecuencias la descripción detallada de la violencia sexual. "En la tortura, parece decir Medina, lo sexual y lo violento constituyen una patología indiferenciable."¹⁰⁹ A pesar de no querer convertir su análisis en un "catálogo de perversiones", Reati enumera una serie de novelas que ejemplifican las más frecuentes, sin detenerse a ver cuánto hay de respuesta política al discurso oficial y cuánto de incorporación de éste y de sus prejuicios (como sucede con uno de los epígrafes del capítulo: "No somos putos, no somos faloperos/somos soldados de FAR y Montoneros." Consigna de 1973, donde lo aparentemente "contestatario" está reproduciendo los estereotipos homofóbicos del discurso hegemónico).

El tema de la homosexualidad masculina es analizado en **El beso de la mujer araña** de Manuel Puig, obra en la cual se exploran los nexos entre los discursos del poder y los usos de la

¹⁰⁸"Se coloca (...) toda sexualidad no oficial en un plano de igualdad con lo delictivo, como lo ilustra una ley de radiodifusión de 1980, que prohíbe los temas que apelen 'a la violencia, al erotismo, al vicio o al delito'." (Fernando Reati, **Nombrar lo innombrable**, *cit.*, p.184)

¹⁰⁹*Ibid.*, p.185.

sexualidad. El texto de Puig plantea, al igual que Sylvia Molloy, la necesidad de romper con la concepción binaria de la sexualidad.

En la unión -no ya homosexual, sino sexual a secas- de ambos personajes se encierra la metáfora de una posibilidad, la existencia de un cuerpo andrógino que, como expresa la novela, 'no [sea] ni hombre ni mujer', un cuerpo donde confluyen discursos liberadores capaces de expulsar fuera de sí tanto la violencia política como la política sexual opresora.¹¹⁰

Reati explora también la transgresión de la identidad sexual autorial en la voz narrativa, como uno de los modos de enfrentarse a la univocidad del discurso autoritario, cuestionando la reducción de la realidad a roles sexuales fijos y la consiguiente eliminación de toda diversidad. Nuevamente aquí el ejemplo privilegiado es el de Enrique Medina y su novela **Con el trapo en la boca** narrada por una voz femenina; en ella hace uso de la perversión como metáfora, como modo de llamar la atención acerca de una sociedad que no permite hablar sobre el sexo, y que "silencia sus formas atípicas a través de los mecanismos de censura."¹¹¹ El autor ha dicho, incluso, que se trata del primer intento de un escritor argentino por emprender una novela feminista. Sin embargo, a pesar de su pretendido "feminismo", su jactancia al respecto de que "su novela es la que ninguna feminista argentina se ha atrevido a escribir"¹¹², resulta bastante machista y autoritaria.

A diferencia de la propuesta de Molloy, la mayor parte de las novelas trabajadas por Reati en este capítulo -salvo **El beso...** y, en algunos aspectos, **Luna caliente**- tematizan la violencia sexual aislándola del erotismo y de la búsqueda amorosa.

¹¹⁰*Ibid.*, p.211.

¹¹¹*Ibid.*, p.231.

¹¹²*Ibid.*, p.213.

Reati ve a las novelas argentinas de la época de la dictadura, en cierto modo como confesiones, en el sentido que da Foucault al término, es decir como el principal mecanismo para hablar sobre sexo a partir del siglo XVII en una sociedad que pretende controlar tanto el cuerpo individual como el social. La ambigüedad en el tratamiento de la sexualidad impide diferenciar claramente lo reprimido y lo represor; dentro de cada cuerpo se manifiestan tanto el poder como la resistencia. "La lectura política que estos textos hacen sobre sexualidad es entonces, y por sobre todo, no maniquea y no autoritaria, plena de ambigüedades y contradicciones, como corresponde a un referente histórico que no ofrece respuestas formulaicas."¹¹³

Hay una propuesta política en la sexualidad de la protagonista de Molloy que se construye como respuesta a una realidad que busca imponer una imagen unívoca de lo sexual, silenciando los cuerpos disidentes. Evidentemente este autoritarismo que pretende controlar los flujos de deseo no nace con la dictadura sino que tiene una larga trayectoria en nuestras sociedades; no obstante, durante este periodo se agudizan sus perfiles más represivos. Aunque, como señalamos, muchas de las observaciones hechas por Reati acerca de la sexualidad en la narrativa podrían pensarse también con respecto a *En breve cárcel*, considero que la reivindicación del cuerpo femenino como lugar de enunciación otorga perfiles particulares a la transgresión propuesta por esta novela.

El texto construye una identidad femenina diferente a aquella que funciona como ideal social: en el camino que va de la mujer/madre defensora de los valores más retrógrados de la sociedad - imagen privilegiada por el discurso militar-patriarcal- a la escritora lesbiana que funda la escritura en su propio cuerpo, se ponen en cuestión todos los estereotipos femeninos. El modelo

¹¹³ *Ibid.*, p.235.

de la "Sagrada familia" es sexualizado y representado en triángulos de mujeres con rostros cambiantes: Renata/Vera, Clara/madre, madre/Sara,¹¹⁴ y en todos la protagonista como vértice. Relaciones de pasión, deseo, dolor. Desde lejos, la figura paterna mira -¿el gran voyeur? ¿toca acaso?- ¿cómo darle la espalda al gran ojo de dios? La escritura es un refugio doloroso -espacio primigenio- que no resuelve la tensión entre la transgresión y la culpa. Ni torturas, ni violaciones, ni militares o militantes temerosos de una "vagina dentata" que los persigue en sus fantasías. Cuando pienso en sexualidad y política en la dictadura, pienso no en Enrique Medina sino sobre todo en Néstor Perlongher y en su lucha por el nomadismo de los cuerpos, por el libre fluir del deseo. Me atrae su mirada que deriva, mirada nómada, "a la manera de un surfista sobre las olas de un mar libidinal"¹¹⁵. Perlongher como "cartógrafo del deseo" hace del movimiento goce (sin que los "efecto de frivolidad" atenten contra la "profundidad")¹¹⁶.

¹¹⁴Los nombres de las mujeres importantes en la vida de la protagonista tienen un significado que es necesario considerar en la lectura del texto. Vera -"verdadera"- construye y relata ficciones de manera permanente, en las que no es la "verdad" lo que importa, sino el propio ejercicio de relatar; tiene amantes y las abandona como un Don Juan femenino, dejando su marca en todas ellas. Con Renata -la que vuelve a nacer- vivirá "como con nadie, la falta de límites", y será quien la haga revivir después del dolor en que la ha sumido el abandono de Vera. Clara, la hermana, representa su propia imagen, la "otra" en la que se aprende a sí misma, pero también su reverso, lo que ella no es o no tiene.

¹¹⁵Néstor Perlongher, *Prosa plebeya...*, cit., p.65.

¹¹⁶A la pregunta "¿Cuál es la opinión de usted que más le molestó?" Perlongher contestó: "Que los efectos de frivolidad (superficie labrada, textil del brillo: simulacro de banlones y fajas) sean leídos, significativamente, en detrimento de una supuesta "profundidad" (la que no es, diría Foucault, sino un pliegue de la superficie que se estira)." (*Prosa plebeya*, cit., p.16)

Cartografiar es, en fin, trazar líneas (líneas de fuerza del socius, líneas de afectos grupales, líneas de fisuras o vacíos: 'he visto a las mejores mentes de mi generación...'). No una sino muchas líneas enmarañadas, imbricadas, entrecortadas, superpuestas: 'tenemos tantas líneas enmarañadas como una mano... Néstor Perlongher'¹¹⁷

Las páginas de **En breve cárcel** pueden ser leídas como una cartografía deseante de la protagonista; mapa hecho de multiplicidad y simultaneidades. Si en el cuento de Borges -que a Molloy le gusta tanto citar- el narrador descubre que ha dibujado su propio rostro, en esta novela lo que queda finalmente dibujado es un cuerpo de mujer. El goce de la palabra y la exploración del placer/dolor corporal muestran la conjunción del texto entre lo sexual y lo simbólico.

"¿Cómo abrirse a todos los flujos cuando el entramado institucional del imperio nos enseña a cerrarnos, a centralizarnos en un ego despótico, a no dejarnos ir, a controlarnos?"¹¹⁸ Entre un sujeto múltiple, en fuga, y otro controlado, se desgarran la escritura de **En breve cárcel**; entre escribir "una y otra vez sin punto fijo, sin saber adónde va" y el haber aprendido "de chica a controlar la zozobra, a negar cuanto pudiera llevarla del lado del desorden, de la locura" (p.28). Quizás la mayor libertad está en el propio trabajo textual, en su apuesta a la fragmentación y a la ruptura, en el goce de la palabra.

Es en esta línea de un devenir minoritario como entiendo la politización de la propuesta sexual. ¿En qué medida el miedo y la atracción por la transgresión marcan también la sexualidad? El

¹¹⁷ *Ibid.*, p.66.

¹¹⁸ *Ibidem.*

desconocimiento del propio cuerpo puede leerse como una marca en este sentido: no sabe si está enferma, no sabe si siente dolor, necesita el relato de los otros para reconocerlo. La enajenación que siente con respecto a su propio cuerpo puede leerse a las referencias que a él hace en tercera persona, como si se tratara de algo ajeno a ella.

No sabe -nunca lo ha sabido- si está o no enferma. No sabe lo que es un dolor físico: alguien tiene que decírselo, alguien tiene que permitirle que le duela. (...) Se sorprende a veces al descubrirse las manos heridas, el cuerpo arañado, ¿cuándo ocurrió? Una noche se tajeó con saña el antebrazo: no sintió nada... No sintió. De noche se despierta sin una mano... Pacientemente busca la mano entumecida, la frota como si fuera de otro, poco a poco la va reconociendo... (p.32)

...sí se siente mal, pero no, no se siente tan mal como para no estar de pie. Hoy sí - después de su encuentro con Vera- lo declara enfermo, lo acuesta, quiere dedicarse a él y descubrirlo. (p.101)

XIII. Las dos Dianas

La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento. Roland Barthes¹¹⁹

Un sueño puede leerse como una de las tantas claves que le dan "un orden al relato"; un sueño cuya simbología va a tener un gran peso sobre la escritura. Sueña que está levantando [desarmando] la casa de su madre porque van a venderla (el proceso de deshacer un hogar es inverso al que hace al apropiarse del departamento donde escribe); cada uno de los objetos que se apilan sobre la mesa le trae un recuerdo; de pronto suena el teléfono y el que le habla es su padre muerto.

Con dificultad empieza a distinguir las palabras aisladas: primero la palabra Egeo, urgente, luego la palabra Efeso repetida varias veces. Es necesario dejar todo -le dice la débil voz de su padre- y viajar para ver a Artemisa. (p.77)

Ella no quiere hacer un viaje, no quiere desprenderse de los objetos conocidos que la rodean en esa casa; significativamente mira por la ventana, sobre todo un "jazmín del país"; sin embargo, ese "país" que la retiene tiene elementos perturbadores¹²⁰: en uno de los platos que hay sobre la mesa le parece ver sangre. Tal vez, la sangre femenina vinculada a la fecundidad, la sangre de la figura materna; quizás lo doméstico -una vajilla- como espacio que comparten lo familiar y ciertos sacrificios rituales.

¹¹⁹Roland Barthes, **El grado 0 de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos**, cuarta edición, México, Siglo veintiuno editores, 1980, p.26.

¹²⁰De alguna manera podemos pensar en lo "siniestro" freudiano: "...lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás...". Ver Sigmund Freud, **Lo siniestro**, México, Ediciones Letracierta, 1978, p.9.

El padre la manda a ver a la diosa de la fecundidad, "¿para adorar o para destruir?" (78)

"La fecundidad: ignora dónde ubicarla, en su propio cuerpo, en lo que escribe, en lo que la rodea." (p.78) Parece exigirle una fecundidad que ella ha elegido alejar de sí; la fecundidad de los cuerpos maternos: de su madre amamantando a Clara, de una gata teniendo cría, o de la cocinera que les lleva lecha a ella y a su hermana, en abierta complicidad con sus juegos cróticos infantiles. Ella prefiere a la otra Diana, a la cazadora, libre, "no la lastran los racimos de pechos, maternas y pétreos, de su contrafigura, la enorme figura de Efeso, cifra de la fecundidad." (p.78)

De acuerdo con Roberto Echavarren, la escritura se "legitima" como un mito de traspaso. La protagonista se sorprende de que la misión de ir al santuario de Artemisa le sea dada por el padre y no por la madre. Es el padre, entonces, el que le otorga un poder; poder que ella incorpora - según esta lectura- comiéndose la mano que él perdió en el accidente de auto en que murió.

Y fabula un mito: ¿recuerda? que sentada en sus rodillas, a la edad de tres años, pidió al padre, no, como Artemisa a Zeus, el ser venerada en treinta ciudades, sino 'un laberinto que se le escapa'. No le basta con disfrazarse con la ropa de él frente al espejo; el padre no es sólo imagen, sino ejecución: heredar su mano, visitar a Artemisa en Efeso, es heredar un poder 'masculino' de eficacia simbólica. (p.101)

Quizás sea importante analizar la relación entre el laberinto¹²¹ que le pide al padre y el aparente lapsus que éste tiene cuando al inicio de la comunicación telefónica dice "Egeo" antes de decir "Efeso". Si la primera palabra que entiende es "Egeo" es porque ésta le recuerda "la muerte de un padre desesperanzado, víctima de un olvido del hijo" (p.79); como ella olvidará el deseo del padre de que se convierta en una mujer "fecunda", en una madre. Como Teseo, ella tendrá un

¹²¹Dedalus; ella será entonces como Stephen/Telémaco buscando a su padre.

labyrinth; ¿de cuál de sus acciones resultará víctima su padre? ¿Cuál es el minotauro que tiene que vencer para cambiar las banderas de la embarcación?¹²²

La "traición" al padre tiene que ver con la escritura y con la sexualidad, con la elección de la Diana cazadora, libre y rodeada de mujeres.¹²³ Para Oscar Montero, "Egeo" recuerda el título del poema "Eheu!" de *El canto errante* de Rubén Darío -un autor muy trabajado por Sylvia Molloy- cuyos versos tienen un eco en el relato:

El conocerme a mí mismo
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo...¹²⁴

Esta oposición entre el deseo propio y el del padre cierra la primera de las dos partes en que está dividida la novela. La frase que abre la segunda parte podría ser leída como una respuesta a tal oposición: "Ha ocurrido lo temible." (p.82) ¿Qué significa esto frente a la orden del padre? ¿Tiene algo que ver el reencuentro con Vera -que a esto se refiere específicamente la frase- con el padre? Quien induce el reencuentro es un hombre que le recuerda a su padre; como él la vuelve "receptáculo de sus anécdotas y no le permite contar las suyas. "Los dos la han tratado paternalmente, los dos también por fin se confiaron a ella y ella se volvió escucha -a veces consejera- de quienes querían aconsejarla." (p.82) Ella prefiere reservar sus historias para "oídos

¹²²Teseo se ofreció a dar muerte al Minotauro. Si tenía éxito en su empresa "la nave vendría provista de velas blancas; en caso contrario de negras. Egeo, al ver desde la costa la nave que, por descuido, volvía con velas negras, no pudiendo soportar lo que él creía noticia cierta de la muerte de su hijo, se arrojó al mar que, desde entonces, llevó su nombre." (Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica*, Madrid/México, Alianza Editorial, 1989, p.199)

¹²³Joseph Fontenrose subraya en su libro *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress* (Berkeley, University of California Press, 1981) la relación entre la metáfora de la caza y la transgresión sexual permitida en el bosque.

¹²⁴Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Ayacucho, 1977, p.336.

de mujeres acostumbrados a escuchar". ¿Es esto lo temible? ¿Quizás desobedecer una vez más el mandato paterno?

Adivina un camino ambiguo entre las dos Dianas, impulsado por aquel vago mensaje de su padre que ella no entiende y tampoco logra desatender. (p.150)

Las palabras son el camino entre ambas opciones; las palabras como una búsqueda de sí misma y de los cuerpos amados: Renata, Vera, su madre, Clara, Sara.

Cuando la protagonista tiene la misma edad que tenía Diana al sentarse en las rodillas de Zeus, nace Clara. Diana le pide a su padre ser perpetuamente virgen -quizás para evitar el sufrimiento de la pasión y el deseo- "tantos nombres como su hermano Apolo", y "por último cualquier ciudad que quieras darme, aunque con una me bastará porque es mi intención vivir en la montaña la mayor parte del tiempo." (p.151)¹²⁵ Zeus, como su propio padre, la colma de dones que tienden a paralizarla, que le cuesta aceptar, de ahí que la mujer que escribe se reconozca en la violencia solitaria que la diosa ejerce. Como Eróstrato quisiera destruir el Coloso, esa enorme figura estática, generosa. que la desafía. Destruir esa imagen le permite empezar a salir de su encierro ("Destruirse para poder destruir..."); sale de noche a reconocer la ciudad, de a poco, como una convaleciente o como Selene, la Luna, a la cual fue asimilada Diana por la mitología¹²⁶.

Hay una puerta a la que suele volver: entre volutas, se distingue una mujer y la luna, una mujer enroscada a la luna, es una puerta entre muchas otras que siempre observa al pasar. (p.155)

¹²⁵Esta frase y la siguiente puesta en boca de Diana probablemente están tomadas del **Himno a Artemisa** de Calímaco, cit. en Robert Graves, **Los mitos griegos, 1**, Madrid/México, Alianza Editorial, 1987, p.99.

¹²⁶La mujer que escribe imagina una soga en el balcón del cuarto, de la que se ve ahorcada cuando se "siente desamparada". Los devotos de la diosa Diana ahorcaban anualmente a la efigie; por otra parte, Frazer cita una leyenda sobre una mujer que se ahorca en el templo de Efeso. Ver Oscar Montero, "En breve cárcel: la Diana, la violencia y la mujer que escribe", *cit.*

Magdalena García-Pinto llama la atención acerca del vínculo entre Diana y Hécate, diosa de la noche y guardiana de las mujeres y la juventud, y como Artemisa, también diosa nutricia¹²⁷. "Se aparece a los magos en forma de animal, en las noches de luna clara, en las encrucijadas. Es diosa de las almas de los muertos y es invocada como ayuda contra la locura..."¹²⁸

A Hécate se la representaba con tres cuernos o tres cabezas, y se la llamaba también Trivia o Diana de las encrucijadas.

Juego de la oca, encrucijada: está jugando, aunque no se lo digan, ella, Vera y Renata, de pronto reunidas en esta ciudad. Encrucijada: es uno de los muchos nombres de la diosa que apaña la prostitución. (p.50)

Como Diana, "ella está marcada por la hermandad, por la contigüidad de una figura paralela, la que veía diariamente a la hora del baño." (p.151) También Acteón mira a la diosa a la hora del baño, y ella será Diana y será Acteón, ambos transgresores, desafiantes del mandato de los dioses. Tanto Michel Foucault como Juan García Ponce¹²⁹, en sus respectivos análisis sobre el texto de Klossowski, **El baño de Diana**, identifican la búsqueda del absoluto de Acteón (aquel que quiere poseer a la divinidad) con la búsqueda del artista. El ámbito natural del cazador y del poeta es la transgresión. "Poseído por la pasión, por la necesidad de ver, Acteón, el cazador, se ha convertido en Acteón el artista."¹³⁰ Se sitúa por fuera de la ortodoxia, es decir por fuera del culto consagrado en Efeso, y se vuelve fundador de la "secta de los lunáticos" que tiene que ver con la media luna que adorna como diadema los cabellos de la representación de Diana, y con que la luna es uno de los emblemas de su divinidad. Como a Acteón, a la protagonista la mueve

¹²⁷Magdalena García Pinto, **Historias íntimas**, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

¹²⁸Falcón Martínez, Fernández-Galiano y López Melero, **Diccionario de la mitología clásica**, *cit.*, p.282.

¹²⁹Michel Foucault, "La prosa de Acteón", en **De lenguaje y literatura**, *cit.*

Juan García Ponce

¹³⁰Juan García Ponce, *cit.*, p.35.

el deseo por la cazadora; en ambos casos, en el mito y en el texto, es este deseo el que hace que se vuelva posible el lugar del encuentro. "Es en la medida que Acteón se abisma en su meditación que Diana se hace corpórea."¹³¹

La prosa de Klossowski es, para Foucault, "La prosa de Acteón" porque su ojo transgrede a la diosa Diana y sus palabras transgreden los límites del discurso; también el texto de Molloy es, desde esta perspectiva, la "prosa de Acteón". Prosa que nace del deseo, que mira desde el deseo¹³², que cruza los límites con el cuerpo y las palabras.

Sostiene Oscar Montero que el personaje de la tía Sara puede ser visto, de algún modo, como otra versión de Diana. "Curiosamente en una versión pre-bíblica el nombre de Sara se asocia al culto de la luna."¹³³

Sara juega un papel fundamental como alternativa a la maternidad/paternidad utilizada como "emblema" de la creación literaria (ese camino ambiguo entre las dos Dianas). "...como su homónimo bíblico tampoco es fecunda en un sentido literal"¹³⁴, pero es fecunda en palabras. "...la poca imaginación que tiene, la necesidad de contar, se las debe a ella." (p.35) Se trata de un ser marginal al centro del poder familiar; personaje caracterizado por el amor que siente hacia sus sobrinas y por su relación con las palabras. "Palabras viejas, quizás desusadas, que sólo contaban cuando las decía ella: facha, taruga, mangangá, paquetear." (p.35) La biblioteca existe

¹³¹Klossowski, en *ibid.*, p.36.

¹³²Como Acteón, la narradora también espía a sus amantes.

"Vio ese día a Vera y se dedicó a espiarla, a sorprenderla... Seguía sin límites la pista de una Vera esquiva (45)...A medida que se acerca reconoce a Renata, ve a una Renata distinta, que la espera. La espía desde la acera opuesta, la encuentra dura y triste (53)...ya tenía la costumbre de espiar (76)...querría espiar a Renata y a su amiga (135).

¹³³Oscar Montero, "En breve cárcel: la Diana, la violencia y la mujer que escribe", *cit.*, p.117.

¹³⁴*Ibid.*, p.116.

atrás, como respaldo, pero la verdadera memoria parece estar en las antiguas palabras de uso cotidiano.

Las labores de costura que lleva a cabo la tía representan la producción del texto; labores de tela ("género").

Una expresión que usaba Sara cuando cosía y no le alcanzaba el género: jugar a la gata parida. De chica, ella no entendía. Le explicaron -le explicó Sara- que era un juego: una fila de chicos que se pegan empujones tratando de expulsar a uno, el último de la cola, fuera del límite marcado. El que sale es el parido y ahí culmina el juego. O culmina -y era el sentido que le daba Sara cuando se empeñaba en ubicar de modo absoluto todas sus proyecciones en un rectángulo de género- en la no salida del parido, en una contención satisfactoria. (p.35)

Ubicar "las proyecciones en un rectángulo" ¿no es acaso similar al trabajo de escritura? Sara cuenta y cose; en ambas acciones se ubica su fecundidad. De los modelos que la literatura impone. es el de la literatura "menor", el modelo femenino vinculado no al canon sino a las labores de costura y al espacio doméstico, lo que Molloy pareciera elegir.

XIV. Erotismo en pedazos

...¿acaso existe una diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo...? Georges Bataille¹³⁵

Pocas escenas hay abiertamente eróticas en la novela. Hay, sin embargo, una tensión erótica que permea todo el texto otorgándole una intensidad permanente. "La poesía abre la noche al exceso del deseo", escribió Bataille¹³⁶. En ese espacio que se abre confluyen cuerpo y escritura; poética del deseo vuelta esquivarlas.

La poesía permite vislumbrar el abismo, allí donde el ser se pone en cuestión fundiendo interioridad y exterioridad; deseo de vida y pulsión de muerte, intuición de lo sagrado. Somos seres discontinuos marcados por la nostalgia de una continuidad perdida, y el erotismo es siempre, no importa cuál sea su forma, la búsqueda -quizás angustiada, quizás gozosa- de la imposible continuidad del ser. Pero es también un campo violento -hay violencia en el paso de un estado a otro, del ser constituido en la discontinuidad al afán de encontrar la continuidad- cuya expresión máxima es la muerte.

El paso del estado normal al de deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo. (...) Toda la actuación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es en estado normal un participante del juego.¹³⁷

Se busca desordenar, trastornar la vida discontinua, diluir las formas constituidas. Entra aquí la pasión y el sufrimiento que la acompaña, la angustia ante la inseguridad, ante los límites en la búsqueda de ser uno solo con el ser amado. En este sentido, la sexualidad es erótica en la medida

¹³⁵ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, p.36.

¹³⁶ Georges Bataille, *Historia del ojo*, *cit.*, p.7.

¹³⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, cuarta edición, Barcelona, Tusquets Editores, 1985, p.31.

en que se aleja de la sexualidad animal; en la medida en que pone al ser en cuestión. Sin embargo, el hombre ha creado a la vez el erotismo y su restricción: los interdictos. La transgresión del interdicto es la "experiencia del pecado", de ahí la angustia que produce, el desgarramiento.

La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infrigirlo.¹³⁸

También la relación entre el placer y el interdicto es insoluble; nunca el interdicto aparece sin la revelación del placer, ni jamás el placer sin el sentimiento del interdicto.

Angustia, placer; exploración de los límites de la muerte para seducirla, para conjurarla, para exorcizarla; el erotismo busca un imposible: la permanencia del instante plétórico de la continuidad reencontrada.

El erotismo tiene que ver entonces con la transgresión. "El erotismo exige un cuerpo para manifestarse y quizá ese cuerpo sea siempre un cuerpo de delito", escribió Margo Glantz en el prólogo de *Lo imposible*¹³⁹.

¿Cómo no ver entonces *En breve cárcel* como un texto atravesado por una fuerte tensión erótica? De una erótica vinculada a los cuerpos, a las "historias de amor", a la sexualidad como experiencia límite, a la búsqueda del quiebre de la discontinuidad (la situación de aislamiento de la mujer que escribe puede simbolizar el ser discontinuo y, a la vez, si el cuarto es visto como un útero, representa también el fugaz encuentro con la continuidad); pero también de una erótica de la escritura, de la escritura como experiencia límite.

¹³⁸ *Ibid.*, p.56.

¹³⁹

La protagonista está sola, y el término no describe únicamente la situación momentánea o temporal del encierro voluntario en un departamento, sino la soledad esencial del ser¹⁴⁰. Por esto, la espera que marca su escritura, que origina su escritura ("Mientras espera escribe; acaso fuera más exacto decir que escribe porque espera", p.15) no terminará ni aun con la llegada de Renata, la mujer a quien está esperando, con la que tiene un fugaz reencuentro en las últimas páginas de la novela.

Diseca -sobre todo- porque se aplica a algo muerto: el contacto con Renata que ya añora, que ya le duele en todo el cuerpo, porque sabe que no volverá a tocarla. Sigue mirando por la ventana, sigue escuchando la música, diciéndose que Renata no está allí, detrás de ella, y que pronto se tendrá que ir. (p158)

Sin embargo, la mujer escribirá sobre su búsqueda permanente por romper esa soledad, y esa búsqueda cargará a la escritura de la tensión del deseo. Hay una necesidad de otros cuerpos, de complicidades, que marca en especial todos aquellos fragmentos que tienen que ver con sus relaciones amorosas. El o los seres amados -las mujeres amadas- son, más que una presencia, una ausencia constante, la falta que lleva a desearlas. En los momentos de encuentro, la sexualidad se carga de violencia; tal vez se trate de la "conciencia del pecado" en la transgresión, como lo sugiere Bataille. La transgresión del personaje de Molloy está en el propio erotismo, pero está también, en términos de mandato social, en la elección del objeto del deseo. A pesar de la "naturalización" del lesbianismo de la que habíamos hablado, quizás haya una idea de castigo en esa imposibilidad -salvo en algunos momentos excepcionales- para alcanzar la plenitud del acto erótico. ¿Cómo alcanzar la plenitud erótica si uno está "mal con su propia piel"?

¹⁴⁰"La soledad que alcanza al escritor mediante la obra se revela en que ahora escribir es lo interminable, lo incesante." Maurice Blanchot, *El espacio literario*, cit., p.20.

La protagonista y sus amantes no son sólo seres discontinuos sino que son, en gran parte, seres fragmentarios, fragmentariedad que lleva a que sean percibidos, en el texto, como "pedazos" de cuerpo.

En el trabajo sobre los cuerpos fragmentarios se conjuntan, por un lado, la percepción de su propio cuerpo por parte de la protagonista, como algo no unificado, lo cual, a su vez, tendría que ver con la sensación de ajenez a la que ya nos habíamos referido. Por otro lado, juega con la idea del fragmento como elemento erótico. El cuerpo erótico es siempre un cuerpo fragmentario, o, mejor dicho, el erotismo se exaspera en los fragmentos.

Los ojos, las pieles, las voces, el pelo, son lo que se percibe de los demás. La sola mención de los ojos de Vera -"grises y huidizos"- es suficiente para anticipar la difícil historia de amor que vivirá con ella: "...recuerda haber pensado también que se iba a enamorar de esa mujer, recuerda la nitidez con que previó el sufrimiento y la humillación." (p.15). La mirada de los otros como prisión -ahudida en el epígrafe tomado de Virginia Woolf- aparece claramente en este recuerdo del primer encuentro con Vera, no es el placer de la "historia de amor" lo que prevé sino lo difícil y lo doloroso, lo humillante, ¿por qué entonces la atracción?

El cuerpo de Vera es esos ojos y pocas cosas más: la silueta recortada a contraluz que la vuelve aún más enigmática, un beso rápido alguna vez sobre los párpados, hasta el reencuentro y la despedida final en que la conmueven las raíces blancas del pelo¹⁴¹, escena en la que el deseo

¹⁴¹El pelo aparece como elemento importante en la descripción de ciertos personajes. Al referirse a las obras que la han "marcado", Molloy ha dicho: "Un detalle, a veces, pesa más que toda una obra. El descarnado patetismo de una escena de Flaubert, al final de *La educación sentimental* -el pelo blando de Madame Arnoux- ha marcado lo que escribo más que todo Gide." (Sylvia Molloy, "Sentido de ausencias", *cit.*, p.484)

queda en el aire y los cuerpos de ambas ya no son contrincantes sino nostálgicos de una complicidad que nunca alcanzaron.

No hace lo que siempre quiso hacer y lo que, sabe, ya no hará: dejar caer a su vez la cabeza en esa falda, tomar la mano de Vera -como Vera tomó la suya aquel día- y hacer que recorra, lentamente, una cara que siempre quiso entregarle. (132)

Las únicas escenas amorosas que se relatan están cargadas de violencia, y en esta violencia es el cuerpo fragmentario lo que se percibe. "Observó por su parte gestos nuevos, una mano que nunca había sentido en su pecho izquierdo, recibió besos sabiamente retaceados y tocó un sexo que reclamaba atenciones distintas de las de antes." (p.135)

En este sentido, una de las escenas más violentas es aquella en la que Renata reproduce sobre el cuerpo de la protagonista cada uno de los detalles con los que esta última ha gozado en otra relación y que le ha relatado -sin escatimar "las obscenidades"- con el único afán de lastimarla. La violencia con que Renata le hace el amor, llegando incluso a golpearla en algún momento, es nuevamente una muestra de la dificultad de la relación amor/deseo/erotismo.

La imagen del pelo vuelve a ser una suerte de fetiche al cual aferrarse:

...sólo veía, al bajar los ojos, la cabeza de Renata, la raya que exactamente en el centro del cráneo dividía un pelo que había crecido, que casi le cubría los hombros, que pronto podría llevarse hacia atrás y dejarse caer, perezosamente, como cuando la conoció hace años. Hubiera querido irse para siempre de este cuarto. (p.60)

J'entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d'amitié...visage sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent... La face humaine est surtout un composé d'organes récepteurs. La main est action... L'esprit fait la main, la main fait l'esprit." Henri Focillon¹⁴²

Dentro de esta mirada fragmentaria sobre el cuerpo, las manos ocupan un lugar preponderante

Escribe con las manos que, despellejadas, sangran. "Refugio de sus manos, a pesar de que las ve una vez más rotas y lastimadas cuando escribe, a menudo manchan con sangre el papel." (p.110)

Las manos propias que escriben porque ya no pueden acariciar, las manos de la madre a las que quisiera besar, la mano que el padre perdió en el accidente, las manos que la tocan -¿propias o ajenas?- durante las noches de la infancia en que siente el despertar del sexo...

Las manos, una presencia constante y obsesiva en el texto, parecieran funcionar también como signo de lo prohibido: el contacto de los cuerpos, el autoerotismo, la escritura; aquello que está vedado ("juegos de manos son de villanos") y que a la vez la protege ("Refugio de sus manos").

Muchos críticos han señalado que, después del rostro, las manos son la parte más "individualizada" del cuerpo. Su presencia aislada, en las artes plásticas, hace que incluso se haya creado un "Museo de la mano del hombre". Su ausencia puede ser tanto o más perturbadora que su presencia, como lo muestra la fascinación que durante siglos ha ejercido la Venus de Milo, por ejemplo (fascinación que hoy nos cuesta separar del almidonado souvenir).

Escribir es el habla del cuerpo todo puesta en la mano que sostiene la pluma (en las manos que se apoyan sobre el teclado). Las manos son el ejercicio de escritura.

...parecen condenadas hoy (sobre todo la izquierda) a apoyarse en un papel, a sostener una lapicera, a trazar palabras, Como si de pronto su vida entera dependiera de estas

¹⁴²Henri Focillon, *Vie des formes* (1934), cit. en *Le corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay, 1990, p.171.

manos con las que ya no puede acariciar y que hoy tiene que escribir para protegerla.
(p.110)

Manos, entonces, pelo, pechos, ojos...el erotismo está precisamente no en la búsqueda de unidad, sino en la exasperación del fragmento. En los espacios vacíos, el deseo y las palabras se rozan con la muerte.

XV. El dibujo de un cuerpo

Entre Molly y Molloy, la o es ausencia, pliegue en el que surge el cuerpo erótico, espacio desgarrado de la escritura.

La piel guarda la historia de otras pieles, ruinas de una memoria compartida, "violencias salteadas que le tocaron a ella, que también le han tocado a otros" (p.68).

Sin asideros, "sin punto fijo", la protagonista dibuja la cartografía de su intimidad; una cartografía que no coincide con modelos ni con expectativas dominantes; se desvía, se multiplica, se transforma.

Control, obsesiones, rigor ante la deriva y el nomadismo; la seducción del intersticio frente a la necesidad de límites: en esa tensión surge la letra (¿breve cárcel?). Movimiento que da cuenta de ausencias y de silencios; quiebres que hablan también del dolor de una sociedad.

La casa y el viento nació con la intención de recordar el adiós a la patria que es el lugar donde están enterrados mis padres, mis abuelos, mis bisabuelos. El exilio es un vivir al margen, una costumbre de sentirse sin límites, como un hombre incorpóreo, anodino, anónimo y sin biografía.

Héctor Tizón

Esa herida, ese desgarramiento que significa el exilio es parte de mi propia historia. Quizás estas páginas no sean otra cosa que un intento por entender la fractura que transformó de una vez y para siempre, junto con el país, a la adolescente que era yo entonces, cuando supe "que el horror estaba en nuestra Casa", como lo dice Oscar Terán.

Leo y releo análisis, reflexiones, testimonios. Sé que puedo encontrarme en muchas de esas voces; en la del hombre joven que intenta explicar lo extraño que se siente cada vez que vuelve a la Argentina, en la de la periodista que le escribe una carta de despedida a su tierra de adopción, en la de la ensayista que no salió del país y para quien el exilio es "esa zona desgarrada de nosotros mismos"... Dialogo y discuto con muchas de estas voces. Busco entre ellas las marcas que arman también mi propia memoria, aquella que me hace decir junto con Cristina Peri-Rossi, "Tengo un dolor aquí, del lado de la patria".

I. Alguna cosa dulce y perdida

1.

La memoria es la patria del exiliado; allí donde la vida del destierro encuentra sus raíces.

Quien se mueve de su patria -escribe Héctor Tizón- pierde la voz, pierde el color de los ojos, ya no se llama igual, y aunque logre afortunarse tampoco ya es el mismo; tiene otro color de piel, y de noche, y aun de día, sueña siempre un mismo sueño que le está recordando alguna cosa dulce y perdida.¹

El recuerdo, entonces, la memoria, serán aquello que le dé al desterrado las señales de su identidad. "El tema, al igual que un océano, es demasiado vasto para la mirada y la comprensión."² Habrá, sin embargo, marcas reconocibles: el dolor, el desgarramiento, la nostalgia (la palabra inglesa muestra, quizás como ninguna otra, el verdadero sentido del sentimiento del exiliado: "homesickness"; la enfermedad por el hogar perdido, aquel sueño por el espacio dulce que ya no tenemos, del que hablaba Tizón).

No hay tranquilidad como la que sentimos en los escenarios donde hemos nacido, donde empezamos a querer los objetos antes de conocer el trabajo de la elección, y donde el mundo exterior parecía sólo una extensión de nuestra personalidad.³

¹Héctor Tizón, *El cantar del profeta y el bandido*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p.153

²Maren y Marcelo Viñar, *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1993, p.87.

³George Eliot, cit. en Edward Said, "Recuerdo del invierno", en *Punto de vista*, núm.22, Buenos Aires, diciembre de 1984, p.3.

Marcas similares en todas las geografías; marcas similares desde el principio de los tiempos.

Para la tradición judeo-cristiana, Adán y Eva son los primeros desterrados; Jehová los expulsa del paraíso por haber probado la fruta prohibida del Arbol del conocimiento.

Abraham también debe abandonar su lugar de origen, Ur, la ciudad de sus antepasados, impulsado por Dios para buscar la tierra prometida. Sin embargo, es el mismo Dios quien castiga en el patriarca el afán de conocer y crear con la pena más terrible: ofrendar la vida del propio hijo.

Una y otra vez a lo largo de la historia se repetirá el gesto intolerante de la divinidad por parte de aquellos que se consideran sus portavoces. Generaciones enteras han corrido la suerte de Isaac (¿Qué castigo pesa sobre un país como la Argentina para que se obligue a los padres a actuar como Abraham?).

Para muchos la existencia misma del hombre es un exilio; en este sentido, "El cuerpo es por excelencia uno de los nombres del exilio tradicional: lugar de paso para un regreso al alma o el espíritu".⁴

La nostalgia tendría como objeto también entonces un estado anterior que sólo conocemos como ausencia. Si el exilio es, fundamentalmente, "un estado discontinuo del ser" (Said), el intento de territorializarse a través de la lengua o de los recuerdos buscará una continuidad imposible. Esa imposibilidad es, como en el caso del erotismo cuyo principio es semejante, el punto de inicio -quebrado, dolido- de la creación.

⁴Jean-Luc Nancy, "La existencia exiliada", en Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, núms. 26-27, Madrid, 1996, p.38.

Y sin embargo...hubo alguna vez una patria, como lo muestran de manera conmovedora estas líneas de Nabokov:

¿No se debía rechazar cualquier nostalgia de la patria, de cualquier patria que no fuera la que está en mí, dentro de mí, adherida a la piel de mis plantas como la arena plateada del mar, que vive en mis ojos, en mi sangre, que da profundidad y distancia al telón de fondo de todas las esperanzas de la vida? Algún día, interrumpiendo mi escritura, miraré por la ventana y veré un otoño ruso.⁵

Para los griegos, el exilio implica siempre un regreso, el periplo de Ulises: el héroe que puede regresar porque ha salvado su memoria. Pero el regreso es un dato del futuro que se ignora en el presente; Ulises no tiene la certeza de su retorno. En sentido estricto, la imposibilidad de volver a la tierra de origen, al "país de siempre" (como llamó un niño criado en el exilio a su lugar de nacimiento⁶), es una de las características que hacen del exilio un tipo especial de migración. El retorno existe como deseo, pero sólo es posible a través de la memoria.

El exilio es la grieta insalvable producida por la fuerza entre un ser humano y su lugar de nacimiento, entre el yo y su verdadero hogar. La desdicha esencial de esta ruptura no puede superarse. Ciertamente existen historias que presentan al exilio como una condición que abre la vida a episodios heroicos, románticos, gloriosos y hasta triunfales. Pero son sólo historias, esfuerzos por vencer la inválida desdicha del extrañamiento. Los logros de cualquier exilado están permanentemente carcomidos por su sentido de pérdida.⁷

⁵Citado en Umberto Galimberti, "El alma extranjera", en *Archipiélago*, *cit.*, p.60.

⁶En Parcerro, Helfgot y Dulce, *La Argentina exiliada*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, p.133.

⁷Edward Said, "Recuerdo del invierno", *cit.*, p.3.

La condición de exiliado, de migrante, de transterrado, le da una tonalidad particular a la cultura contemporánea. Refiriéndose al pensamiento y al arte norteamericanos, Said plantea que su importancia se debe, en gran medida, a los aportes de los refugiados. Para Steiner puede hablarse, incluso, de una "era del refugiado" en literatura; Beckett, Nabokov, Pound, conforman una zona escrita por y sobre el exilio.

Parece lógico que quienes producen arte en una civilización casi bárbara, la causa de tantos hombres sin hogar, sean poetas despojados, que deambulan a través del lenguaje. Excéntricos, distanciados, nostálgicos, deliberadamente extemporáneos...⁸

Los estudios, sobre todo en el campo de las ciencias sociales, subrayan la importancia que tienen en nuestra época los movimientos de población originados en causas tanto políticas como económicas. El sujeto contemporáneo sería fundamentalmente, desde esta perspectiva, un sujeto desterritorializado. Por supuesto, este carácter masivo y generalizado del fenómeno no borra el dolor que conlleva para cada uno, en términos individuales, el haber sido arrancado de una geografía conocida, de la familia y los amigos, de una cultura, de una lengua. La nostalgia y la sensación de pérdida serán permanentes, aun cuando se haya adoptado como propia la nueva tierra. "Estar arraigado -escribió Simone Weil- es quizá la más importante y menos reconocida necesidad del alma humana."⁹

Los romanos consideraban que una de las más rigurosas penas (y como pocas veces la palabra muestra, al mismo tiempo, sus dos sentidos, castigo y tristeza) que se le podía aplicar a los

⁸George Steiner, Introducción a *Extraterritorial. Ensayo sobre la literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973.

⁹Citado en Edward Said, "Recuerdo del invierno", *cit.* p.3.

enemigos políticos era la del destierro. Ovidio, castigado de esta forma, compuso una obra cuyo título simboliza la tragedia del desterrado: *Las tristes*. "Mira qué llevo: nada aquí verás, sólo tristeza..."¹⁰

2.

Desde que uno de los primeros héroes tuvo que vagar veinte años excluido de su patria por haber desafiado los designios y las iras de un dios, atentar contra el cíclope autoritario bajo cualquiera de sus formas supone el peligro de perder el espacio primordial por muchísimo tiempo. Gerardo M. Goloboff¹¹

Como lo plantea Juan José Saer, quizás exagerando, "Toda la literatura argentina del siglo XX ha sido escrita por exiliados".¹² Esto muestra que la situación del intelectual ha sido siempre incierta y problemática, y que el exilio es una de las tantas formas en que el poder político decide transformar en "inexistentes" a los opositores. Casi puede hablarse de una "tradicción" del exilio; muchos de los "padres fundadores" de nuestra literatura terminaron sus días como desterrados. En este sentido, no es casual que una película que lleva por título "El exilio de Gardel" tenga como uno de sus protagonistas a un José de San Martín anciano, exiliado en Boulogne sur mer¹³.

¹⁰Publio Ovidio Nasón, *Las tristes*, versión de José Quiñones Melgoza, México, UNAM, 1974 (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), p.42.

¹¹Gerardo Mario Goloboff, "Las lenguas del exilio", en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy*, cit., p.135.

¹²Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p.277.

¹³"El exilio de Gardel", dirigida por Fernando Solanas, Argentina, 1986.

Más allá de los desacuerdos que tengo con la propuesta estética de Fernando Solanas, creo importante la recuperación de una historia marcada por los destierros para situar el exilio provocado por la última dictadura militar.

La memoria y la lengua son los espacios que le van a permitir al escritor territorializarse. Serán ellas su patria: la imagen de la infancia y una geografía conocida. Cuenta Gerardo Mario Goloboff en su artículo "Las lenguas del exilio", el compromiso que siente como escritor de velar por la lengua "original", la de la intimidad. La lengua "secreta" de la que habló Canetti.

Hay una fe grande en la capacidad de oposición de la literatura que podemos ver en esta frase de Goloboff y que volveremos a encontrar en Tizón; fe en la que se sostiene la labor con las palabras en una época marcada por el dolor y la muerte:

Es acaso, una de las pocas grandes revanchas que el mínimo hombre, que el mínimo escritor, puede permitirse contra los totalitarismos que lo expulsan: resemantizar el vocabulario que ellos usaron y gastaron; encontrar, descubrir o inventar nuevos sentidos a las palabras de su lengua.¹⁴

El exilio, el alejamiento de los materiales afectivos que constituyen su escritura, provoca una profunda crisis en el trabajo del escritor. ¿Cómo escribir? ¿En qué lengua o en qué modalidad de la propia lengua? ¿Para quién escribir? Sobran los testimonios de aquellos que debieron emprender un proceso de reaprendizaje de su propia lengua, isla solitaria en el extraño mar de la otredad. Podría parecer excesivo, pero sé que no lo es, decir que hubo quienes no pudieron aferrarse a las costas de esa isla y naufragaron de tristeza. Tanto el esfuerzo de conservar una lengua cuyas variaciones cotidianas la distancia convierte en desconocidas, como el afán (más

¹⁴Gerardo Mario Goloboff, "Las lenguas del exilio", *cit.*, p.140.

común en los países en que se habla la propia lengua) por intentar "conquistar" la modalidad nueva y volverse uno de los otros tratando de olvidar que existen sutilezas y tonalidades que puede llevar toda la vida conocer, son los dos extremos del conmovedor esfuerzo por sobrevivir que un escritor realiza en el exilio.

En España era difícil escribir, entre otras cosas de orden práctico, jurídico o anímico, porque las palabras, aunque eran las mismas, significaban cosas distintas, tenían otra historia y sobre todo sonaban de otra manera. Porque las palabras, como la patria, son la infancia...¹⁵

El exilio fue, durante la dictadura, una de las opciones a las que se enfrentaron los sectores de oposición; el exilio marcó una fractura en el campo intelectual y con ello el régimen se anotó una de sus victorias al fomentar incluso competencia y resentimientos entre quienes se habían ido y quienes se habían quedado en el país. Este enfrentamiento pautó las discusiones que se dieron con la vuelta a la democracia y puso en evidencia el resquebrajamiento de las redes de solidaridad y de las instancias de diálogo que se había producido.

A grandes rasgos podemos decir que dos tesis opuestas y complementarias se dibujaban desde la perspectiva de los intelectuales.

Estaba, por una lado, la posición que consideró a la Argentina posterior al golpe de estado como un espacio íntegramente ocupado por la ideología y la política del régimen militar, donde, en consecuencia, estaban obturadas todas las posibilidades de acción o pensamiento. País de fascistas o de zombis, toda resistencia a la dictadura debía ser pensada desde el exilio. La posición opuesta sostenía que la única alternativa válida al régimen militar pasaba por los que se decía y se hacía en la Argentina, que una palabra escrita en el país equivalía a ríos de tinta corridos en el extranjero.¹⁶

¹⁵Daniel Moyano, "Escribir en el exilio", en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy*, cit., p.140.

¹⁶Beatriz Sarlo, "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", cit., p.101.

Al colocar la problemática de esta manera dicotómica se desconocía la importancia que tanto las acciones internas como las externas jugaban como oposición al régimen, olvidando que no se trataba del resultado de opciones libres. De uno y otro lado de las fronteras, los intelectuales intentaban rearticular un pensamiento denso y reflexivo que pudiera dar cuenta de la crisis social y política que estaba sacudiendo al país; de uno y otro lado de las fronteras los intelectuales buscaban crear una oposición que pudiera hacerle frente al gobierno autoritario.

La fractura estuvo menos entre quienes se fueron del país y quienes se quedaron que en una realidad que, afectando a todos los argentinos por igual, instauró la violencia y el miedo como presencias cotidianas.

Algunos textos interesantes que trabajan el tema del exilio en la narrativa argentina se encuentran en la sección "Exilios" en Karl Kohut y Andrea Pagni, **Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia**", *cit.*

*"El exiliado sabe que en un mundo secular y contingente, los hogares son siempre provisionales."*¹⁷

"La vida de un hombre es un largo rodeo alrededor de su casa", escribe Héctor Tizón; alrededor de una casa a la que nunca se puede volver. Quién no quisiera recuperar los primeros sabores, los primeros olores, las primeras sensaciones de su vida. El tema pasa por nuestra propia piel.

*"¡Qué lástima
que yo no tenga una patria! -escribió León Felipe
ni una tierra provinciana,
ni una casa
solariega y blasonada
ni el retrato de un mi abuelo que ganara
una batalla,
ni un sillón viejo de cuerpo, ni una mesa, ni una espada"*

*El exiliado carga consigo muy pocas pertenencias, y una memoria dolorosa: "Se soñaba la muerte casi siempre; el individuo era atravesado sin tregua en esos sueños por imágenes de despojo y desamparo..."*¹⁸

Vuelvo a decir que el exilio es una herida; pero todos fuimos aprendiendo a convivir con ella. Poco a poco fuimos elaborando formas de estar aquí, sin borrar ese "dolor del lado de la patria". Esas formas que empezaron siendo estrategias de sobrevivencia, terminaron siendo un ejemplo del estar dividido del exiliado

¹⁷Edward Said, "Recuerdo del invierno", cit., p.7.

¹⁸Tununa Mercado, "El frío que no llega", en **Debate feminista**, año 7, vol.13, México, abril de 1996, p.154.

que, sin duda, tiene una enorme carga de dolor, pero tiene también una dosis importantísima de aprendizaje. La melancolía que tiñe todo el recuerdo del exilio de Tununa Mercado, en su libro *En estado de memoria*, tiene que ver con la sensación de pérdida y de desarraigo que domina su mirada: ni la papaya o el cilantro que ahora extrañan los ex exiliados en sus mesas argentinas pueden paliar las nostalgias, "así como tampoco pudimos paliar las nostalgias con dulce de leche y otras fanfudes de desterrados." Nada puede salvarnos ya del "estruendo de la identidad perdida". En su memoria, la brecha entre ambos mundos que marcó los primeros tiempos del exilio, es una característica que no desaparece nunca. La jactancia argentina se enfrentó al bloqueo defensivo, al "hacerse el muerto" de la burocracia mexicana, y éste compendia otros tantos enfrentamientos y malentendidos. Pero creo que las cosas han sido mucho más complejas. Unos cuantos argentinos aprendieron (aprendimos) a aprender de los demás, y unos cuantos mexicanos fueron, de a poco, aceptándonos.

Podría hacer una larga lista de aquello que los argentinos aprendimos en y de México. Cada exiliado podría hacerla. Pero sobre todo, y como algo fundamental, quiero decir que aquí muchos descubrimos al Otro. Cuáles son las transformaciones que cada uno tuvo en su interior a partir de ese descubrimiento, del estar inmerso en un lugar diferente al de origen, en una cultura otra. Mirar a los ojos de ese otro que era México significó para muchos argentinos conocer América Latina. No ya el lugar común de las artesanías compradas sin ningún

criterio -al que alude Tununa Mercado- o el de meterse de cabeza en el Museo de Antropología, sino el aprendizaje que significó intentar desestructurar los arquetipos. El aprendizaje de despojar la mirada sobre el otro de los clichés para conocerlo. Aprendimos a relativizar (esta palabra es clave) aquello que considerábamos inherente a nuestra cultura y a nuestra identidad. Identidad por cierto bastante maltrecha cuando llegamos: cargados de muerte, de miedo, de derrotas. En México, con los "otros" empezamos a armar nuevos proyectos.

Dice José Emilio Pacheco en ese hermoso poema llamado "Alta traición", "imaginando" su propia nación¹⁹:

*"No amo mi Patria. Su fulgor abstracto
es inasible.*

*Pero (aunque suene mal) daría la vida
por diez lugares suyos, ciertas gentes,
puertos, bosques de pinos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
(y tres o cuatro ríos)."²⁰*

Y uno descubre, con Pacheco, que puede reapropiarse de la palabra "patria", tan cargada, tan vapuleada, por izquierdas, derechas y centros. Y pienso que esa patria por la que yo estaría dispuesta a dar la vida es en realidad una patria tun

¹⁹Hablamos de "imaginar" en el sentido que lo propone Benedict Anderson en **La comunidad imaginada**, donde plantea que la nación es una "comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana".

²⁰José Emilio Pacheco, "Alta traición", en **No me preguntes cómo pasa el tiempo**, México, Joaquín Mortiz, 1969.

imaginada, tan imaginaria, como las naciones de Anderson. Allí están las tardecitas de Buenos Aires de las que se habla en el tango "Balada para un loco", y está el olor de San Angel cualquier tarde después de la lluvia; está el mate tomado con amigos, pero también está la cerveza Victoria de una noche mientras mi hija me ayudaba a preparar la cena; está el paisaje pobre y entrañable de Jujuy -esa zona de la Argentina que tan poco se mira-, y está la comandanta Trini tratando de explicarnos que en su lengua, "diálogo" se dice "vámonos a poner a platicar, a ver si con la palabra de cada quien se hace una palabra común".

En fin, creo que estas cosas me hacen bastante esquizofrénica pero también me enriquecen. Porque la "tierra de uno", esa patria chica de la que habla Pacheco, es el paraíso perdido, pero es también la que va naciendo en nuestra memoria cada día.

II. El camino del recuerdo

Dios inventó primero el viaje; después vinieron la nostalgia y el olvido,
Theo Angelópulos²¹

Dígase cuanto se quiera, viajar es uno de los placeres más tristes de la vida... Mme. de Staël

"...el hombre lejos de su casa se convierte en una llamada sin respuesta" (p.137)²² dice el narrador de la novela de Héctor Tizón. Y esa casa, lo sabemos, es también memoria. Así, las páginas que él escriba serán la construcción del recuerdo con el que busca conjurar el desarraigo. Será entonces a través de la escritura como le irá dando forma a la memoria que lo acompañará después del destierro.

El protagonista hace un viaje a la Puna, rumbo a una frontera que es a la vez amenazante y salvadora; aquello que le va a permitir alejarse de las amenazas y del miedo, de "violentos y asesinos", pero que al mismo tiempo va a separarlo de su tierra, convirtiéndolo en un exiliado.

El viaje, vuelto ritual, se prolonga y por lo tanto posterga el instante de la despedida, del irreversible corte de raíces. No es yendo hacia afuera como se llega a la frontera, sino en un viaje hacia adentro: hacia adentro del país y de sí mismo.

¿Cómo hablar entonces de **La casa y el viento** sin pensar en el papel que ocupa el viaje en nuestro imaginario? Esa salida del útero materno, del propio hogar en busca de no se sabe bien qué, nos ha marcado desde siempre.

²¹En "La mirada de Ulises".

²²**La casa y el viento**, Legasa Literaria, Buenos Aires, 1984. En adelante, pondremos entre paréntesis el número de página de la cual ha sido tomada cada cita.

Quizás todo haya comenzado con el viaje de algunos de nuestros remotísimos antepasados desde algún lugar de Africa hacia el resto del mundo; viaje con el que completaron su proceso de hominización. Como lo propone Sergio Paulo Rouanet, "el homo viator está en el origen del homo sapiens".²³ Desde entonces, la melancolía por algún perdido e irrecuperable origen nos ha hecho nómadas nostálgicos. Quizás porque como lo dice Stuart Hall, "La migración es un viaje de ida. No hay hogar donde regresar".²⁴ La condición humana y la condición de viajero están íntimamente relacionadas: los seres humanos somos los únicos animales que viajamos en el sentido completo y complejo del término.

Viajar provoca sensaciones ambiguas; dejar la casa paterna es una experiencia que nos llena de temor porque nos enfrenta a peligros desconocidos. Seguramente nada volverá a ser tan tibio como el propio hogar, y sin embargo, aquella nostalgia original nos arrastra.

Todo viaje remite a los mismos momentos constitutivos: la partida, reproduce ontogenéticamente el trauma del nacimiento, el instante en que cada uno de nosotros es expulsado del útero para el viaje de la vida, y filogenéticamente el momento en que los primeros hombres abandonaron su patria...(Rouanet): pero el viaje es también aquello motivado por el deseo y la esperanza de llegar al lugar anhelado. Esto se repite en todos los viajes; en los clásicos, el de Jasón en busca del vello de oro, el de Ulises regresando a Itaca; en los viajes medievales como el de Marco Polo; en los viajes de los conquistadores y exploradores; en los viajes turísticos de la modernidad y, por supuesto, en ese desgarramiento atroz que es el viaje del exilio.

²³Sergio Paulo Rouanet, *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, p.7.

²⁴Citado en Iain Chambers, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1995, p.23.

Cuando el viaje es obligado, como en este último caso, el afán de aventura disminuye frente al instinto de supervivencia; por qué vivir entre "violentos y asesinos", por qué convivir con el horror cotidiano, se pregunta aquel que emprende el camino que lo alejará de su propia tierra. El decir en tales circunstancias que el viaje es un "acto de libertad" cobra otro perfil.

Para el protagonista de *La casa y el viento* el único modo de hacer llevadero el doloroso viaje del exilio es convertirlo en un viaje de reconocimiento de sí mismo y de su propia tierra. Si Marco Polo -visto por Calvino- le contaba al gran Khan lo que había encontrado en sus viajes y a través de esos relatos iba armando el mapa del reino, lo que el narrador de Tizón armará a través de sus palabras será su propia cartografía afectiva.

Para los argentinos hay viajes originarios que le dan a la memoria una densidad particular. Uno de ellos es el viaje de los inmigrantes europeos que llegaron a nuestras tierras desde mediados del siglo pasado. No se trata ya de los conquistadores y el baño de sangre con que el continente americano adquirió su rostro mestizo, sino de campesinos pobres en su mayoría que buscaban nuevas tierras donde poder vivir con mayor dignidad. *Luz de las crueles provincias*²⁵, una de las últimas novelas de Tizón, tematiza, en un texto dolido y melancólico, justamente el arribo de una joven pareja de campesinos italianos que después de pasar un tiempo en la ciudad de Buenos Aires, es contratada en una estancia del noroeste del país.

También *La mujer de Strasser*²⁶ habla de los europeos que migraron hacia la Argentina; pero en esta última novela no hay integración posible, por el contrario, la soledad del paisaje parece exasperar las diferencias.

²⁵Héctor Tizón, *Luz de las crueles provincias*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

²⁶Héctor Tizón, *La mujer de Strasser*, Buenos Aires, Perfil, 1996.

Sin duda, estos viajes fundacionales operan en el recuerdo de todo argentino que emprende el camino del exilio; la sensación de estar repitiendo el camino hecho por una parte de nuestros abuelos, pero con sentido inverso, vuelve una y otra vez. ¿Cómo no comprender ahora a ese viejo que lloraba cuando un par de tragos de vino lo hacía cantar alguna canzonetta napolitana?

Daniel Moyano, en su novela **Libro de navíos y borrascas**²⁷, juega con estos caminos paralelos que el azar y la violencia nos han obligado a trazar. El "Cristóforo Columbus", barco de bandera italiana, lleva en su seno un extraño cargamento: cientos de argentinos que, como Ovidio, han sido castigados con el destierro. Con una propuesta textual en la que el humor y la melancolía se complejizan en sutiles ejercicios intertextuales, Moyano construye una suerte de particular "diario de a bordo" donde, como en **La casa y el viento**, la memoria será la única patria que les esté permitida.

También en busca de "mejores horizontes", como los europeos que se convirtieron en protagonistas del sainete criollo, migran los habitantes del noroeste argentino hacia un mítico sur. Hablaremos más adelante del despoblamiento que caracteriza a la región y de la fuerza que tienen estas ausencias en tanto símbolos del olvido en que están sumidas las provincias del interior, en las obras de Héctor Tizón. En **La casa y el viento** el camino que sigue el protagonista reproduce, con signo inverso, ambas migraciones; sus pasos lo llevan hacia el norte (reproduciendo quizás la ruta del inca) y a una Europa fría, desconocida, incomprensible.

El viaje hacia la frontera será para todo exiliado un viaje en el filo de la muerte. Hay quienes no llegan a pasar del otro lado; por supuesto, nuevamente no puedo dejar de pensar en Benjamín, uno de los modelos de viajero más significativo de nuestra época, para el que no hubo, sin embargo, salvación posible.

²⁷ **Libro de navíos y borrascas**, Buenos Aires, Legasa, 1983.

¿Cuántas ciudades del nuevo mundo visitó el futuro suicida en pensamientos al atravesar los Pirineos? ¿Cómo era la América que imaginaba cuando viajaba hacia la muerte que lo esperaba en Port-Bou? ¿Era la América de las películas de Chaplin, la América adorniana de la industria cultural, o la 'Amerika' alucinatoria de Kafka?²⁸

¿Por qué necesitamos sabernos imaginados por Benjamin? Es probable que, como el viajero de Tizón, él pensara menos en la tierra a la que nunca llegó que en aquella de la que se estaba despidiendo; una tierra -Berlín- que formaba una sola patria con su infancia de niño judío al filo de 1900.

Como Benjamin en París, también el protagonista de *La casa y el viento* será un *flâneur*, pero su territorio no serán las calles de la ciudad moderna, sino los espacios olvidados y silenciosos; será alguien que siente sobre la propia piel la inmensidad del paisaje de la Puna, inabarcable y contradictorio. Y a esa inmensidad le contraponen mínimos hallazgos: un color especial en la montaña, algunos niños solitarios, ventanas pequeñas que, sin saberlo, miran tímidamente a lo inefable. Los pocos elementos que dibujan la memoria.

Finalmente el homo viator de Tizón atraviesa la frontera con un equipaje a la vez más ligero y más pesado que al inicio de su recorrido. Parece no llevar nada más que el cuaderno en que ha tomado notas, se ha ido despojando de lo poco que cargaba, y sin embargo lleva consigo la memoria de siglos de un país que se desangra.

²⁸Sergio Paulo Rouanet, *A razao nômade*, cit., p.10.

III. Irresistibles fragmentos

Creo que no soy otra cosa que irresistibles fragmentos de memoria. Héctor Schmucler²⁹

...el invierno llega a las puertas de una ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria. Andrés Rivera³⁰

No olvidaremos, no perdonaremos. Madres de Plaza de Mayo

1.

H.I.J.O.S. Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

El nombre de la agrupación de hijos de desaparecidos pone en escena los puntos centrales del debate actual acerca del proyecto de país que se discute en la Argentina (¿realmente hay un proyecto que se discute?). Identidad y justicia contrapuestos a olvido y silencio son las coordenadas que establecen el gesto inaugural de una nueva memoria. Contra los "traficantes del olvido", ellos buscan saber, recordar, llenar los vacíos que han dejado los cuerpos de sus padres desaparecidos, hacer que las "siluetas" cuenten sus historias.³¹

²⁹Héctor Schmucler, "Formas del olvido", en *Confines*, año 1, núm. 1, Buenos Aires, abril de 1995.

³⁰Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.

³¹Una de los H.I.J.O.S. es integrante del grupo musical "Actitud María Marta", elegido por una encuesta entre músicos como la revelación del año 1995 (Suplemento Sí del diario *Clarín*). Una de sus canciones más conocidas es "Hijo de desaparecido", que fue censurada en la radio.

"Hijo de desaparecido

(...) su vida lleva un peso el peso más pesado

"Somos la memoria viva de nuestros padres muertos", dice en una entrevista la hija de un desaparecido³². Pero esa memoria viva es sobre todo lugar de conflicto, de disputas; no constituye una historia establecida, de una vez y para siempre, sino múltiples realidades en tensión constante. No se trata del registro pacífico del pasado, sino del espacio donde se pone en crisis la identidad de la sociedad.

La agrupación H.I.J.O.S. surge, como todos los intentos por oponerse a que la historia sea cancelada, en el quiebre de la memoria de los argentinos, en las fisuras de un espejo en el que muy pocos se atreven a mirarse. "Y no encontré lugar en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte".

Leo largamente textos que hablan de la memoria, intento encontrar en las palabras de los otros la respuesta a mi propia angustia. "La vida de los hombres se edifica sobre algunos silencios. También la de las naciones. Silencio, es decir, voluntad de olvido que a veces es deseo de que los otros olviden lo que uno no puede olvidar.", escribe Héctor Schmucler en un artículo que se plantea como un comentario a la obra de Lyotard "Les juifs", pero que termina siendo una

el sueño de la muerte y el silencio perpetuado
su vida lleva un peso el peso más horrible
el trauma de la muerte y el silencio que persigue.

Y no es feliz aunque sonría
porque no debe ni debería
aceptar su circunstancia sin dejar de reaccionar
por la nube cegadora que la mierda quiere instalar (...)"

³²En el video sobre el exilio argentino realizado por Sergio Schmucler para la serie **México: puerto de llegada**, producida por TV UNAM, México, 1996.

profunda reflexión sobre el vínculo entre memoria, olvido y construcción de la historia a partir de nuestro pasado reciente³³.

Después de todo, para hablar desde la frágil identidad personal, cuando yo tenía 40 años la mayoría de mis amigos estaban muertos, presos, desaparecidos o en algún tipo de exilio. Desde entonces supimos que el horror también estaba en nuestra Casa: allí mismo perdimos la "gracia" en el doble sentido del término, y esa des-gracia se condensó en saber que aquí también se pudo tocar lo intocable.³⁴

Somos hijos de la desmemoria; nuestras genealogías están truncas y ya no recordamos la lengua de nuestros abuelos. Los recuerdos de las historias familiares se van diluyendo y sólo quedan en cada casa algunas fotos sepias con rostros que ya no sabemos descifrar, con pequeñas historias que se han perdido para siempre.

La Argentina es un país constituido principalmente a través de inmigraciones europeas; pero casi todos hemos olvidado esas raíces italianas o españolas, polacas o libanesas. Era necesario homogeneizar la heterogeneidad: en gran medida, la modernización del país pasó por lograr -especialmente a través de la educación- que esos inmigrantes tuvieran hijos argentinos, hijos que se sintieran argentinos. ¿Pero era realmente necesario que esta homogeneización se fundara en el horramiento de la memoria de origen? ¿Era necesario que el país se construyera sobre el olvido? Como tantos otros temas sin resolver, el de la inmigración vuelve una y otra vez a nuestras reflexiones; la desmemoria busca tender un puente -inestable y frágil- con los comienzos.

Historias dolorosas de desarraigos y asimilaciones que, si por un lado remiten a la incontestada e incontestable pregunta sobre los orígenes, por el otro, proyectadas sobre lo

³³Héctor Schmucler. "Formas del olvido", *cit.*

³⁴Oscar Terán, "Tocar lo intocable", en **Punto de vista**, año III, núm. 10, Buenos Aires, noviembre de 1980, p.44.

social, problematizan incesantemente las claves de la configuración de la Argentina moderna y la constitución de esa figura inasible llamada identidad nacional.³⁵

Hoy, la reciente historia de exilios causados por el horror y la violencia nos acerca -como lo planteamos en páginas anteriores- a aquellos inmigrantes; como ellos, muchos fuimos obligados a abandonar nuestra tierra, nuestra lengua, los espacios de la infancia. De manera sorpresiva nos vimos obligados a reproducir -en sentido inverso- el camino de nuestros abuelos. En un momento en que el silencio y el ocultamiento articulaban una política que buscaba el futuro olvido de un presente cargado de dolor, nos reconocimos en esa memoria de los ancestros hasta entonces casi cancelada.

Mí padre vino a América con una mano atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Yo vine a Europa con un alma atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón. Hay diferencias, sin embargo: él fue a quedarse, yo vine para volver. ¿Hay diferencias sin embargo? Entre los dos fuimos, volvimos y nadie sabe todavía adónde iremos a parar Papá: tu cráneo se pudre en la tierra donde yo nací, en representación de la injusticia mundial. Por eso hablabas poco. No hacía falta. Y lo demás -comer, dormir, sufrir, hacer hijos- fueron gestiones necesarias, naturales, como quien lleva su libreta de ser vivo. Nunca te olvidaré, en la oscuridad del comedor, vuelto hacia la claridad de tus comienzos. Hablabas con tu tierra. En realidad, nunca te sacaste esa tierra de los pies del alma. Pies llenos de tierra como silencio enorme, plomo o luz.³⁶

³⁵María Teresa Gramuglio, "Notas sobre la inmigración", en **Punto de vista**, núm. 22, Buenos Aires, diciembre de 1984, p.13.

³⁶Juan Gelman, en *La Argentina exiliada*, *cit.*, p.71.

Esa desmemoria es la misma que, en términos sociales, hace desaparecer de la historia colectiva

las marcas del horror sobre las que se erige la nación. El "chiste" aquel que nos hace solamente "descendientes" de los barcos intenta borrar con una sola frase el país indígena o mestizo que podemos encontrar en las provincias del noroeste, en las del nordeste, en algunos enclaves del lejano sur, o en los cinturones de miseria que rodean las ciudades más importantes del país. Al mismo tiempo, borra de la historia nacional la masacre eufemísticamente llamada (otro borramiento fundacional) "Campana al desierto" que, encabezada por el general Julio A. Roca a fines del siglo pasado, exterminó a la población indígena que vivía en el territorio que se extiende al sur de la ciudad de Buenos Aires.

Hijos de la desmemoria peleando por que la historia de los últimos años no sea olvidada ni por decreto ni por desidia. eso es lo que somos. Peleamos para que no nos prohiban el recuerdo, aun cuando, como los atenienses ante su derrota en Mileto, "prorrumpamos en lágrimas" cuando hablemos de nuestras "desgracias".

Para los griegos, la memoria y la imaginación pertenecían a la misma parte del alma. ¿Cómo seríamos capaces, entonces, de imaginar un futuro posible si canceláramos la memoria? En este sentido, me parece acertada y muy sugerente, la propuesta que hace Marina Pianca de que pensar en estos temas no significa solamente volver la cabeza hacia atrás, como Jano, sino que lo que corremos el riesgo de olvidar se sitúa también en el futuro. "Y para la salud de individuos y

nación, es tan importante el recuerdo no amputado del pasado, como la memoria no amputada del futuro."³⁷

¿Para qué otra cosa sirven los genocidios sino para borrar la memoria del futuro? Múltiples futuros posibles son los que han sido "desparecidos" de la memoria oficial a lo largo de los siglos; algunas cicatrices aún permiten, sin embargo, imaginar las historias que no fueron.

2.

Lo que Ulises salva del loto, de las drogas de Circe, del canto de las sirenas, no es sólo el pasado o el futuro. La memoria sólo cuenta verdaderamente -para los individuos, las colectividades, las civilizaciones- si reúne la impronta del pasado y el proyecto del futuro, si permite hacer sin olvidar lo que se quería hacer, devenir sin dejar de ser, ser sin dejar de devenir. Italo Calvino³⁸

La tensión entre memoria y olvido, entre el afán de preservar el recuerdo y los intentos de borrarlo, dibuja un campo problemático que remite, en última instancia, a una concepción determinada de la historia y de su incidencia sobre el presente.

Si "amnesia" y "amnistía" tienen, como lo planteamos en las primeras páginas de este trabajo, un origen etimológico común que refiere, asimismo, a un campo semántico compartido, rescatar la

³⁷Marina Pianca, "La política de la dislocación (o retorno a la memoria del futuro)", en Adriana Bergero y Fernando Reati (ed.), **Memoria colectiva y políticas de olvido**, cit., p.116.

³⁸Italo Calvino, **¿Por qué leer los clásicos?**, Barcelona, Tusquets Editores, 1995, p.22

memoria de su posible caída en el agujero negro del olvido es un gesto político opuesto al perdón que intenta imponerse por decreto.

Recordar el pasado significa que éste ha sido transmitido por las generaciones precedentes, y que fue recibido como cargado de un sentido propio. En realidad la pregunta sobre la memoria es cómo transmitir nuestra historia a los más jóvenes. Lo que llamamos olvido se da cuando ciertos grupos no logran transmitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado. Este es uno de los puntos que desarrolla Yosef Yerushalmi en su artículo "Reflexiones sobre el olvido"³⁹, y es uno de los aspectos más conflictivos de la tensión recuerdo/olvido en la Argentina actual. Cómo mantener el recuerdo de lo sucedido durante la dictadura es una pregunta que atraviesa la reflexión, aunque pareciera quedar oculta, muchas veces, tras los acontecimientos cotidianos. Si, como lo han demostrado muchísimas encuestas o cuestionarios aplicados a jóvenes, éstos desconocen periodos o acontecimientos muchos menos problemáticos de nuestra historia, qué podemos esperar con respecto a un momento como la última dictadura militar⁴⁰.

³⁹ Yosef Yerushalmi, "Reflexiones sobre el olvido", en VV.AA., **Usos del olvido**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.

⁴⁰ "...algunas de las preguntas que, subterráneamente, atraviesan este escrito, tienen que ver con un interrogante difícil de responder en los años de la dictadura militar, pero cuya resolución ocupará, quizás, el resto de nuestras vidas: cómo éramos nosotros, los intelectuales jóvenes de la Argentina, en los años setenta; sobre qué tipo de sujetos y de relaciones intersubjetivas se ejerció el poder autoritario y la violencia." (Beatriz Sarlo, "El campo intelectual...", *cit.*, p.95) Preguntas similares se han hecho otros intelectuales en otros momentos marcados por la muerte y el horror. Hannah Arendt, por ejemplo, habla de las "preguntas con las que mi generación se había visto forzada a vivir durante la mayor parte de su vida de adulto: ¿Qué ha sucedido? ¿Por qué sucedió? ¿Cómo ha podido suceder?". **Los orígenes del totalitarismo**, Madrid, Alianza, 1982, pp. 401-401.

A la pregunta sobre cómo hacer para mantener viva la memoria, se le suma la pregunta sobre cuál memoria es la que queremos, como sociedad, transmitir a las generaciones futuras.

Yosef Yerushalmi inicia su artículo con el relato de dos "casos", tomados de dos obras del psicólogo ruso A.R. Luria; uno es el reflejo invertido del otro. La primera parte del relato es sobre un hombre que, como consecuencia de una herida de bala recibida en la cabeza durante la Segunda Guerra Mundial, perdió la memoria y casi absolutamente también la capacidad de recordar.

El caso inverso es el del Mnemonista: aquel que, como el Funes de Borges, tenía una memoria tan prodigiosa que necesitaba, para sobrevivir, aprender a olvidar. ¿Cómo moverse en un mundo donde cada palabra, cada imagen, cada sensación hace que surjan del pasado infinitas palabras, infinitas imágenes, infinitas sensaciones, hasta el grado de sofocar el presente?

El Mnemonista revive el pasado sin distancia, por lo que no puede discutirlo ni incluirlo en una red más amplia de sentido⁴¹.

Estamos entonces ante dos posibilidades que conllevan un riesgo; en todo caso es necesario tener en cuenta que trabajar sobre la memoria implica también seleccionar los caminos del olvido. Por supuesto, distinguiendo entre el olvido y el silencio que tienen una cierta función terapéutica reparadora, y el silencio o el olvido impuestos como impunidad de los culpables y manipulación de la historia. Sobre todo cuando el presidente nos incita a construir una historia apoyada en el

⁴¹A este tema se refiere -retomándolo desde la propuesta freudiana- Vezzetti en su artículo "Variaciones sobre la memoria social", **Punto de vista**, núm. 56, Buenos Aires, diciembre de 1996.

olvido, citando en su discurso -anterior por unos días a la firma del decreto del indulto- la frase de José Hernández: "Saber olvidar es también tener memoria."⁴²

Sabemos que políticamente la lucha de los sectores progresistas es contra el olvido y por la recuperación de la memoria.

Así como desde el poder se intenta la construcción del olvido y de una suerte de memoria subordinada, desde la conciencia crítica de lo que se trata es de afirmar una memoria que se despliegue activamente, que se instale en el no olvido, en lo contrario de la amnistía, fundamentalmente en lo que esta última tiene de amnesia.

En rigor *que sólo se olvide el olvido*.⁴³

Qué hacer con nuestra historia reciente, cómo guardar nuestra memoria haciendo que funcione no como un peso que nos inmoviliza, sino como un disparador de la imaginación, son preguntas ineludibles en el debate cultural argentino. Ni "monumento" que paralice, ni silueta de una ausencia. La literatura se cuela por los intersticios, por las fracturas de la memoria, para rescatar los "escombros", los "añicos", los fragmentos que tienen la forma de nuestros recuerdos. "Poética de ruinas" para salvarnos de la muerte.

⁴²Citado en Hilda Sabato, "Olvidar la memoria", en **Punto de vista**, núm. 36, Buenos Aires, diciembre de 1989, p.10.

⁴³Colectivo de Gestión, **1976 Veinte años después 1996**, en **Cuadernos del Sur**, año 12, núm. 21, Buenos Aires, 1996, p.8.

¿Es posible que el antónimo de 'el olvido' no sea 'la memoria' sino la justicia? Yosef Yerushalmi⁴⁴

El proceso de reconstrucción de la memoria quebrada durante la dictadura se inicia con los juicios a los militares impulsados por el gobierno de Alfonsín; juicios que afectaron nuestra identidad colectiva al convertir en materia de nuestra memoria hechos supuestamente olvidados. La condena a los integrantes de las juntas militares que gobernaron el país entre 1976 y 1983, transformó en gran medida la relación de los argentinos con su pasado inmediato; aparentemente ya no había forma de desconocer el horror.

Excede los objetivos y los límites de este trabajo detenerme en la discusión acerca de las distintas formas en que los sectores dominantes han llevado adelante la pretensión de imponer una supuesta reconciliación basada en la impunidad de los crímenes cometidos durante la dictadura. Me refiero más precisamente a la ley de Punto Final, emitida por el Congreso en diciembre de 1986, que impuso un plazo máximo para la presentación de pruebas y para el inicio de nuevos juicios contra integrantes de las fuerzas armadas y de seguridad, más allá del cual los acusados serían inimputables. A la ley de Obediencia Debida, sancionada en julio de 1987 después de un alzamiento militar que exigía, entre otras cosas, que se pusiera fin a todos los juicios y que extendió la inimputabilidad jurídica a todos los represores que hubieran actuado en virtud de la obediencia que le deben a sus superiores. De este modo, resultó limitado a unas pocas decenas el

⁴⁴Yosef Yerushalmi, "Reflexiones sobre el olvido", *cit.*, p.26.

número de personas pasibles de sanción, con lo cual quedaron impunes cientos de delitos y crímenes ya comprobados. Esta política de "olvido y perdón", iniciada durante el gobierno de Raúl Alfonsín, tuvo su "broche de oro" con el indulto promulgado por el presidente Menem en dos etapas (1989 y 1990) que dejó en libertad a los pocos represores que estaban cumpliendo condena, con el propósito explícito de contribuir a la "reconciliación nacional". El indulto cancela el pasado por decreto, sin considerar el costo que tiene para un proceso democrático fundarse sobre el silencio y el ocultamiento.

Contra los militantes del olvido, los traficantes de documentos, los asesinos de la memoria, contra los revisores de enciclopedias y los conspiradores del silencio...el historiador, el historiador solo, animado por la austera pasión de los hechos, de las pruebas, de los testimonios, que son los alimentos de su oficio, puede velar y montar guardia.⁴⁵

Esta es también la función que el arte ha asumido como propia; pero no la rigidez del recuerdo que sugiere la expresión "montar guardia" sino su reelaboración permanente, la reflexión constante acerca de un pasado cuyo anquilosamiento o monumentalización sería tan contraproducente para el proceso de conformación de la identidad como el olvido.

El 24 de marzo de 1998, exactamente 22 años después del golpe militar que instauró en el poder a la más cruenta dictadura de la historia argentina, fueron derogadas ambas leyes en una decisión tomada por unanimidad por el Congreso. Tal decisión puede ser vista como la culminación de la importante movilización de los organismos de Derechos Humanos; sin embargo, al no tener carácter retroactivo, no revierte la impunidad de quienes ejercieron la violencia entre el '76 y el

⁴⁵ *Ibid.*, p.25.

83. Lo que los distintos sectores vinculados a estos organismos exigían era la anulación de tales leyes.

Sin embargo, por debajo o por encima de estos intentos, perdura la herida profunda que dejaron en la sociedad los años de dictadura. Herida que le otorga una dimensión trágica a nuestra memoria social.

...la memoria contemporánea de los argentinos, la que puede y debe sostener la empresa de construcción de una sociedad democrática, contiene como un núcleo ineludible la tragedia, el asesinato colectivo de compatriotas y, sobre todo, esa condena adicional de no saber lo que pasó con ellos y de la imposibilidad de honrar sus restos.⁴⁶

El olvido no puede ser total, sino que algo del pasado reaparece en el presente aunque sea como vacío. Estos vacíos, estas ausencias a través de las cuales emerge un pasado que se quiere cancelar de manera impositiva, quizás puedan ser pensados como análogos a los "blancos" de las obras literarias fragmentarias; también en ellos (como lo hemos visto en la novela de Sylvia Molloy, y lo veremos en **La casa y el viento**) estas ausencias conectan con la muerte y con el dolor, con las pérdidas y los silencios.

Una de las preguntas que se hacen los intelectuales es acerca de las formas posibles de narrar una historia e intervenir, a través de esta narración, en la elaboración de la memoria. Sabemos que el pasado necesita para convertirse en una experiencia transmisible, de imágenes y relatos, tanto como de interpretaciones racionales y conceptualizaciones.

⁴⁶Hugo Vezzetti, "Variaciones sobre la memoria social", en **Punto de vista**, núm. 56, Buenos Aires, diciembre de 1986, p.2.

IV. Bajo el viento de la historia

1.

El tema de la identidad fronteriza, largamente debatido en ciencias sociales⁴⁷, es en el caso de **La casa y el viento** textualizado a través de una escritura densa, rica, elaborada, en la que, como sucede a veces con la mejor poesía, los silencios llegan a tener más peso que las palabras, las incertidumbres más que las certezas, las búsquedas murmuradas más que las verdades proclamadas. No son posturas fijas las que se construyen en el texto, sino el movimiento de exploración (del territorio) y experimentación (de la palabra). "...este relato habla de la fragilidad de los materiales con los que se articula una identidad" ⁴⁸.

En algún momento, el protagonista tendrá que cruzar la frontera y entonces su única compañía será ese país que ha dibujado la memoria. Será consciente también del privilegio que significa poder seleccionar los caminos del recuerdo, así como ha elegido el camino que tomará su exilio. De alguna manera, cumple la fantasía de todo exiliado: volver a ver, a sentir, aquello que es más significativo en la vida de cada uno; el rostro de alguien, cierto perfume especial que tiene la tierra, las voces queridas...

⁴⁷Para el caso jujeño, ver especialmente: Gabriela Karasik (estudio preliminar y compilación), **Cultura e identidad en el noroeste argentino**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

⁴⁸Beatriz Sarlo, "Una alucinación dispersa en agonía", en **Punto de vista**, núm. 21, Buenos Aires, agosto de 1984, p.4.

La memoria se construye en el cruce permanente entre lo individual y lo colectivo; quizás porque la identidad se define inevitablemente en una relación de alteridad. Desde el fragmento que inicia el libro, se tematiza esta relación: "¿Cómo es posible que lo que quiero narrar -el derrotero de mi propia vida: una huella minúscula y difusa en la trama de otras vidas- sea tan difícil?" (p.9)

De "mi propia vida" a la "historia de mi pueblo". El yo y los otros, o , como dice el poema de Octavio Paz, "los otros que me dan plena existencia". Entre lo individual y lo colectivo, el yo en crisis, desarticulado por la violencia y por las pérdidas, se busca a sí mismo tanto a través de la primera persona cuanto cediéndole la palabra a aquellos con los que se encuentra durante su viaje.

Como la memoria, el texto se arma de manera fragmentaria, insegura, y se opone así al discurso monolítico, tan prepotente y seguro de sí mismo, impuesto desde el poder. Si el estado autoritario construye un "nosotros" cuya representatividad se arroga, cancelando cualquier posibilidad de disidencia, la voz del yo que habla de sí mismo o permite hablar a los demás, es una búsqueda de alternativas discursivas.

Sabemos que una parte importante de la literatura que se produce en nuestro país durante la dictadura intenta dar algún lugar a las voces silenciadas por el terror militar. En este sentido, la propuesta de Tizón es doble: por un lado, construye una especie de "texto autobiográfico", no desde un monólogo en primera persona -que quizás tenga demasiadas connotaciones autoritarias- sino desde una multiplicidad de voces. Por otro lado, esas voces que la novela incorpora, no han permanecido silenciadas sólo durante el último régimen militar, sino que pertenecen a un sector históricamente olvidado en la Argentina: la población indígena y mestiza del noroeste.

Toda propuesta de escritura implica elecciones y selecciones. En estos términos, el compromiso del texto de Tizón rebasa la coyuntura histórica en la cual se inscribe el presente de la escritura.

"Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos, los años pasan", es la oración con la que comienza la novela, ubicándose así en un presente conflictivo fácilmente reconocible.

El narrador busca, en su recorrido, alejarse de la cotidianeidad de "violentos y asesinos", pero también alejarse de aquello de sí mismo que no le ha servido de conjuro frente al terror: la jurisprudencia, los libros, el trato con la gente del "sur". Intenta para ello aprender de aquellos que lo reciben sin preguntar, sin cuestionar. Así, la inmersión en ese entorno que tiene algo de mítico, de mágico, pero que sin embargo no está al margen del miedo del momento histórico, se convierte en un íntimo rito de pasaje.

Si el desarraigo significa siempre una especie de muerte ("Durante toda mi vida las mudanzas de lugares estuvieron ligadas en mí, no a la curiosidad, ni a la esperanza o el asombro, sino a las pérdidas y la melancolía." p.105), la escritura será un lugar de aprendizaje donde reconocer las propias raíces para sobrevivir y a la vez donde luchar contra las pérdidas.

2.

Para un individuo cuya cultura sufre amenaza de destrucción, un arma eficiente de resistencia es la memoria afectiva. Walter Benjamin

La casa y el viento es a la vez construcción de la memoria a la cual se aferrará el protagonista en su exilio y viaje por la "otra historia" del país, la alejada de la monumentalidad y de las

efemérides consagradoras de una nacionalidad basada en el borramiento y la desaparición. Desde sus orígenes, el Estado argentino construye su legitimidad en la borradura de otros cuerpos y otras voces. **La casa y el viento habla**, a partir de esa "borradura", de la memoria reciente y de la lejana, de la individual y la del país.

Las primeras preguntas -aquellas que enmarcan el relato desde un presente de la enunciación de un narrador que, ya en el exilio, se propone recordar- aluden a la relación problemática entre narración y memoria: "Todo parece simple y claro a lo lejos, pero al recordarlo mis palabras se convierten en piedras y soy como un borracho que hubiera asesinado a su memoria." (p.9)

Una de las cosas más interesantes del trabajo sobre la memoria en esta novela de Tizón es la relación entre memoria individual y memoria colectiva, entre la "huella minúscula y difusa" y la "áspera historia de mi pueblo".

Hay una memoria íntima, vinculada sobre todo a los recuerdos de infancia del protagonista: el amor secreto entre su padre y su primera maestra, el amigo ferroviario de la familia, la despedida del lugar natal para ir a estudiar al "sur"... y pocos, muy pocos, vinculados a lo que lo obliga a irse. A ésta se le suma la construcción de aquella memoria que quiere llevarse al exilio, la que irá formando a lo largo de su viaje hacia la frontera, y que incorporará a sus propios recuerdos paisajes, ritmos, olores, rostros, pero sobre todo, las voces de los otros.

El dolor por la muerte de su mujer y de su hijo es una herida abierta, pero no será a través del olvido como intente cerrarla, sino de la superposición de otros recuerdos, de otras historias. Porque la historia de cada hombre está hecha de múltiples memorias, propias y ajenas. La vida existe en tanto forma parte de "la trama de otras vidas".

La forma de no olvidar será viajar para fijar los recuerdos y después escribirlos. La novela subraya lo indisoluble del lazo entre la vida del protagonista y la historia de despojos e injusticias que ha signado el norte del país durante siglos. "Quiero dejar atrás la estupidez y la crueldad, pero en compensación debo retener la memoria de este otro país para no llegar vacío a donde viviré recordándolo." (p.106)

Esta propuesta de relación de la memoria tanto con la biografía individual como con la historia colectiva, recuerda en mucho la propuesta benjaminiana de explorar esa "tierra incógnita" de la micro-historia que existe entre ambas. A Tizón, como a Benjamin, le interesa trabajar sobre la fusión entre memoria biográfica y memoria social. En ambos, esta búsqueda se realiza a través del diseño de una suerte de cartografía de la memoria que si en ciertas obras del alemán -en especial en **Infancia en Berlín**- coincide en gran parte con un "mapa de la ciudad". en la obra de Tizón lo hará con un mapa de esta región olvidada.

Tal vez podría pensarse esta diferencia -la que marca el espacio entre una ciudad europea de principios de siglo y una zona rural pobre de América Latina- en términos de la relación con la modernidad que guardan estos espacios y, por lo tanto, el imaginario de ambos autores. Mientras Benjamin se deja seducir por las características de la urbe moderna (y en este sentido sus "tableaux parisiens" son el ejemplo más claro), Tizón se aleja de los espacios en que la presencia de la modernidad en América Latina aparece de manera más clara, y busca armar una memoria a partir de aquellos en que se hace más evidente el carácter heterogéneo y contradictorio de las modernizaciones latinoamericanas.

Entre Berlín hacia 1900 y la Puna jujeña de mediados de los 70 -por fijar una fecha, aunque en realidad no hay momentos en la historia contemporánea que marquen demasiados cambios en la región- se despliegan las contradicciones y desigualdades que conllevan los diferentes proyectos modernizadores.

En gran parte de la obra de Tizón se tematiza esta tensión entre tradición y modernidad en el noroeste argentino. Se trata sin duda de uno de los ejes de su última novela, **La mujer de Strasser**, tal vez su trabajo más denso y sugerente en términos de escritura. En ella, una de las líneas temáticas es el intento de construcción de un puente que no se sabe hacia dónde va, en un pueblo de la Quebrada⁴⁹. Allí, como lo escribe Beatriz Sarlo, "chocan las lenguas"⁵⁰, choque que es expresión de otro más profundo: la imposible comunicación entre los tres personajes europeos (tres derrotados) que dirigen la construcción de ese puente delirante y los indígenas y mestizos de la zona. Si el puente puede ser visto como un signo de la modernidad, la inutilidad evidente de su construcción, exaspera el desencuentro con una tradición que tampoco se mira con los ojos mistificadores del folklorismo o el regionalismo más burdo. La huida final de la mujer de Strasser con uno de esos "otros" incomprensibles deja abierta una rendija; no sabemos si por ella se ve un futuro posible o una imposibilidad fundacional.

Aun a pesar de esta diferencia de escenarios del recuerdo, Benjamin y Tizón tienen en común el deseo de dibujar una cartografía de la memoria afectiva. ¿Qué es lo que busca el "memorialista"?

⁴⁹Tal vez exista como intertexto la construcción de la carretera en **Yawar Fiesta** de José María Arguedas.

⁵⁰Beatriz Sarlo, "Héctor Tizón lejos de todo", en **Tres puntos**, 1998.

¿Aquel que, como en estos dos casos, acude a la memoria como forma de preservar, a través de la escritura, lo que está siendo amenazado?

La relación entre pasado y presente es la que articula esta memoria; "preservarla" presupone un proyecto de construcción del momento actual. Para Benjamin, lo que se busca preservar

...no son en primer lugar, objetos u artefactos, obras arquitectónicas o urbanísticas, sino algo más próximo a la gente, una memoria corporal o fisionómica, una memoria de la percepción, del modo de mirar y de andar, de la manera de comer, del despertar del sexo...⁵¹

Es, como en esta propuesta, una exploración a través de las señales topográficas de la sensibilidad y las emociones, la que el personaje de **La casa y el viento** lleva a cabo; exploración en la que impera la afectividad por sobre lo racional.

Una de las preguntas que articula el texto es cómo recuperar -o en muchos casos "conocer"- esa memoria y -algo fundamental- transformarla en escritura. La pregunta sobre la posibilidad de narrar y a la vez de no "asesinar" la memoria al transformarla en relato, es una de las preocupaciones nodales.

⁵¹Willi Bolle, "Cultura, patrimonio y preservação. Texto I", en Antonio Augusto Arantes (org.), **Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural**, Sao Paulo, Brasiliense/Secretaria de Estado da Cultura, Governo Democrático de Sao Paulo, 1984, p.14.

V. El dibujo de un narrador furtivo

Yo pertenezco a un ámbito cultural que está a dos mil kilómetros de Buenos Aires y que no tiene nada que ver con la cultura tradicional argentina, sino con la cultura altoperuana. Mi mundo es el mundo andino y en definitiva el único que conozco, y un escritor sólo puede escribir de aquello que conoce porque si no, corre el riesgo de convertir su literatura en un superficial paseo por el mundo. Héctor Tizón⁵¹

1.

La zona a partir de la cual va a edificar el recuerdo el narrador de *La casa y el viento* es una suerte de extensión, no del todo conocida, de su propio hogar. "La casa en la novela es la patria, la matriz, la cueva, y el viento es la Historia. Cuando uno sale como el topo, o como el recién nacido de la cueva, el viento de la Historia tiende a zamarrearlo, a jugar, a batirlo, a proyectarlo... a aventarlo, como dicen los mexicanos."⁵² Allí va a internarse sin los libros y las leyes que alguna vez le confirieron cierta autoridad; ahora va despojado, sin otro hogar que su memoria, a aprender. Las respuestas ya no estarán en las páginas escritas, sino en los signos del paisaje y en las escasas palabras de sus habitantes. Frente a la historia hegemónica fundante de la Argentina como nación, Tizón busca esa "otra" historia basada en la opresión y el despojo. Esa es la historia con la que se encontrará en su camino por la Puna hacia la frontera; una historia de enigmas, de silencios, de discontinuidades.

⁵¹Héctor Tizón, entrevista en *El nacional*, México, 3 de diciembre de 1994.

⁵²Celina Manzoni, "Héctor Tizón: crear una armonía y vivir en ella" (entrevista), en *Tiempo argentino*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1983.

Sólo veo estas tierras castigadas por la sal, estas piedras manchadas por una recóndita riqueza, pulidas por la intemperie, observo los rostros de mis compañeros, a bordo del tren, sus ojos aparentemente inexpresivos, invencibles, sin ansiedad ni esperanza... (p.16)

Como en **Respiración artificial** aquí también la pregunta inicial podría ser "¿Hay una historia?"; en **La casa y el viento** se trata de la historia de los olvidados.

Las referencias a la historia establecen una continuidad entre el pasado y el presente del país. El recuerdo infantil del tren cargado de soldados heridos que, después de la guerra del Chaco, eran repatriados a Bolivia, forma parte del mismo "proyecto nacional" que aquel que hace que sobre un muro de la estación haya "un cartel que comienza con la palabra Denúncielos. El cartel tiene los colores de la bandera nacional".⁵³ El narrador será ahora como aquellos "rostros macilentos, indígenas uniformados como agónicas comparsas, mirando a través de los cristales de los mismos vagones el regreso desde una pesadilla de estruendos y de muerte..." (p.14) que le mostraron en su niñez el absurdo del dolor y la derrota ("...los vendajes de mugre sanguinolenta, las bayonetas, las insignias de mando que allí venían a ser sólo alamares inútiles, doradas pompas fúnebres.", *ibid.*). Como ellos también estará marcado por el silencio; no aquel que forma parte del lenguaje esencial de la gente de la zona, sino el silencio del miedo, del horror, el silencio del que se ha asomado al vacío y a la muerte. "¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla?", se preguntaba Walter Benjamin.⁵⁴

⁵³Una de las obras del grupo **Escombros** consistió en pegar ciento cincuenta afiches con los colores de la bandera nacional, con la inscripción "Ay patria mía" (abril de 1990)

⁵⁴Walter Benjamin, "El narrador", en **Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV**, Madrid, Taurus, 1991, p.112.

Si la memoria es un modo de preservar la identidad, no es aquella simbolizada en la bandera o en las guerras la que le interesa al relato. A pesar de la obsesión de los gobiernos centrales por "defender" los límites geográficos a cualquier costo (la Guerra de Malvinas, o los continuos conflictos limítrofes con Chile, son prueba de ello), en la frontera noroeste del país, la presencia del Estado aparece cada vez más diluida y vinculada casi solamente a lo represivo; el cartel sobre el muro, una marcha militar en la radio, gente que ha desaparecido ("Se han llevado a Rogelio.. -¿Se lo han llevado? ¿Pero, quiénes?", p.29).

Es imposible entender las tensiones que atraviesan la literatura de Héctor Tizón sin ubicarlo, como él mismo lo hace, en esa zona fronteriza del país -y el término frontera tiene, en este caso, capacidad descriptiva y, a la vez, una fuerte carga simbólica- donde lo "nacional oficial" parece disolverse desde la perspectiva metropolitana. Diversos procesos de significación se despliegan en la región en torno a la idea de frontera: entre nacionalidades, entre campesino y no campesino, entre locales y forasteros, entre élites y sectores populares. Tizón ha dicho de sí mismo: "Soy un ejemplar de frontera", y con esto hace referencia no sólo a lo geográfico, sino a un espacio de contacto y conflicto, a los "bordes de la decadencia":

No somos bordes de una cultura imperial y de una economía sólida, sino bordes de la decadencia. O bordes de una ausencia de idea nacional, lo que es terrible. ¿Alrededor de qué ritmo central podemos bailar? De ninguno.⁵⁵

Años de olvido y abandono caracterizan esta región a la que el litoral mira solamente tras el velo del folklorismo paternalista.

⁵⁵ Aníbal Ford y Héctor Tizón, "En la frontera", conversaciones, en "Radar", suplemento de **Página 12**, s/f.

Hay una escena conmovedora en la película "La deuda interna" -con mucho en común con la obra de Tizón- que también tematiza este abandono⁵⁶. En ella, el niño protagonista, Verónico Cruz, viaja a la capital de la provincia, San Salvador de Jujuy. Al regresar a la Puna le cuenta entusiasmado a su amiga, lo que ha visto: coches, semáforos, aparatos de TV, y termina con la frase "Todo eso había en la Argentina".

El noroeste argentino (NOA) fue zona de dominación incaica. Durante la colonia se volvió paso obligado de las caravanas de mulas provenientes de Lima y el centro de un intenso tráfico comercial. Posteriormente, el proyecto de nación triunfante con la independencia se centraba en el puerto de Buenos Aires, y las zonas alejadas fueron cayendo en el olvido.

Todos sabemos que las provincias argentinas llamadas históricas, y fundamentalmente las del noroeste han sido víctimas de calamidades sucesivas, desde la reestructuración administrativa del virreinato durante Carlos III, que mudó el eje de Lima-Alto Perú por el de Buenos Aires-Montevidéo, pasando por los sucesivos golpes asestados por la política agroexportadora de las llamadas, y ya inexistentes, ventajas comparativas, hasta la monstruosa alienación del sistema de comunicaciones, que es hasta la fecha la forma más sutil de la expoliación y el centralismo y en consecuencia de la destrucción de su identidad.⁵⁷

Este proceso de deterioro se ha agudizado en los últimos años como consecuencia de las políticas económicas neoliberales que provocaron, entre otras cosas, el cierre de las rutas de ferrocarril, uno de los escasos medios de comunicación con el resto del territorio nacional.

El desconocimiento que la mayor parte del país tiene del NOA se debe, entre otros elementos, a la lógica que el poder impone al saber. Los propios estudios sobre la región ofrecían, hasta hace

⁵⁶"La deuda interna", dirigida por Miguel Pereyra. Argentina, 1988.

⁵⁷Héctor Tizón. "La narrativa del interior", en H. Tizón, R. Rabanal, M.T. Gramuglio, *La escritura argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral, Ed. de la Cortada, 1992.

pocos años, imágenes estáticas y estereotipadas de la sociedad, sesgadas por una perspectiva folklorizante. Es reciente el replanteo que los investigadores han hecho sobre su propio modo de mirar la realidad de la región. En este sentido, es necesario subrayar especialmente el estudio de los procesos de reconocimiento e identificación de los grupos sociales, procesos que van más allá de los discursos de identidad/diferencia que un grupo puede desplegar sobre sí mismo y sobre los otros, intentando dejar de lado "la violencia simbólica de la nominación oficial, que plantea cuáles son 'las identidades' relevantes de la sociedad y cómo se definen".⁵⁸

Una pregunta reiterada en los trabajos sobre la zona es cuáles son los modos en que los diversos sectores sociales han ido construyendo su identidad; con la conciencia de que estos sectores están marcados no sólo por las diferencias sino principalmente por las desigualdades. La realidad andina no es homogénea sino múltiple y heterogénea; en ella se manifiestan fuerzas que tienden a la segregación y atomización, mientras otras -como los rituales colectivos sobre los que escribe Tizón- propician la integración.⁵⁹

En las obras de Hector Tizón, si bien no aparece un estricta diferenciación de los diversos sectores en términos antropológicos, se establecen distinciones y se hace referencia a conflictos, en especial entre clases, entre gente originaria de la zona y "forasteros", entre la población urbana y la rural. A pesar de una cierta idealización de los mas desposeídos, aparecen rasgos de la "tensión étnica" que caracteriza las relaciones entre las clases y sectores sociales de Jujuy.

⁵⁸Gabriela Karasik, **Cultura e identidad...**, *cit.*, p.9.

⁵⁹Con respecto a los intrincados procesos de integración y segregación que se dan de manera simultánea, ver el artículo de Rodolfo Merlino y Mario Sánchez Proano, "Diversidad e integralidad en las poblaciones andinas", en Gabriela Karasik, **Cultura e identidad...**, *cit.*

Como en otras zonas de América Latina, el proceso de poblamiento y desarrollo a partir de la conquista produjo una estructura social muy jerarquizada, en la cual la subordinación étnica y la social tenían relaciones de homología.

Durante todo el siglo XIX se produjeron constantes movimientos poblacionales, en especial de bolivianos y de habitantes de la Puna salto-jujeña. La emergente clase hacendaria de fines del siglo XIX estaba conformada por sectores de origen español o criollo; los grupos que dominaron el comercio desde las primeras décadas de este siglo incluyeron tanto a gente de este origen como a extranjeros de origen sirio o libanés. A este sector se sumaron después mestizos coyas de la Quebrada, la Puna o Bolivia. Puede considerarse que "la estructura agraria de la zona era étnicamente heterogénea por arriba y homogénea por abajo. La confluencia de pobladores de origen surandino en la base de los sectores subordinados, fortaleció la categorización tanto étnica como social de 'lo qolla' ".⁶⁰

Es importante destacar la imposición o adopción de ciertos "rituales cívicos" y la fuerza que han adquirido en el imaginario de la región. Uno de los más importantes apunta a la recuperación de la épica del "Exodo jujeño", que llevó a que en 1922 fuera instituido el 23 de agosto como feriado provincial. Aún hoy, los festejos que se realizan en esta fecha son vividos como ritual de unidad que remite a ese momento fundante de la "jujeñidad".

Manuel Belgrano planeó en Jujuy una estrategia de "tierra arrasada" durante las Guerras de Independencia, buscando, de este modo, limitar el avance de los españoles cortándoles el

⁶⁰*Ibid.*, p.41

abastecimiento. Así, en 1812 todo el pueblo jujeño debió quemar sus cultivos, llevar su hacienda y abandonar las tierras altas, por donde ingresaría el ejército español. Este episodio histórico es tematizado por Tizón en su novela **Sota de bastos, caballo de espadas**.

Esta "fundación" borra la primera usurpación: el avasallamiento de la sociedad indígena que se da durante la conquista y colonización.

Por otra parte, las oligarquías del norte se han opuesto al discurso centralista porteño mediante la construcción de un "nosotros" que "une" a patrones y trabajadores del Norte, borrando también de manera forzada y ficticia las diferencias básicas étnicas y sociales que organizan la rígida estructura de la sociedad norteña.

El país se divide en norte -la Puna- y sur; el juego de contrastes entre ambos va a permitirle al narrador de **La casa y el viento** acercarse a la realidad elegida

Aquí, en estas tierras, el día y la noche son como dos mundos cortados rotundamente, mucho más que en el país del sur... (p.18)

Entre las dos partes: el desgarramiento. Si tal vez una situación política concreta obliga al personaje a exiliarse caminando hacia el norte, los "otros", en busca de mejores condiciones de vida, emigran hacia el sur, en un movimiento opuesto y complementario que resume las dolorosas escisiones del país.

Así el proceso de deterioro económico la ha convertido en una de las provincias con mayor índice de "despoblamiento" de la Argentina. Lo que el narrador cuenta sobre Yavi es válido para toda la zona:

Al margen de las grandes rutas modernas -la carretera y el ferrocarril- este pueblo quedó como empozado en otro tiempo. (...) Los jóvenes emigran hacia el sur; aquí quedan los

viejos y los que van para viejos, como custodios indiferentes de un pasado remoto...
(p.79)

Este "vaciamiento" ha sido ficcionalizado por Tizón en diferentes textos, entre los cuales "Mazariego"⁶¹ es, quizás, uno de los más representativos. En él, el protagonista instala en un pueblo un negocio de venta de bicicletas. Todos los habitantes compran una y repiten el gesto del primer cliente: "...arrancó de pronto para desaparecer a golpes de pedal en el polvoriento recodo del camino. Y ya no se lo volvió a ver." (p.30) Finalmente todos desaparecen sobre sus bicicletas "como tragados por el polvo", "...y el pueblo, vacío y oscuro, también languidecía con sus casas derruidas y cubiertas de amarillentas, duras plantas trepadoras." (p.31)

Una imagen de la historia reciente parece cerrar este círculo entre realidad y ficción: En 1976 tuvo lugar en el pueblo Libertador Gral. San Martín un brutal operativo represivo durante el cual "desaparecieron" decenas de trabajadores del Ingenio Ledesma. En 1996, a 20 años de ese episodio conocido como "el apagón de Ledesma", una sola madre continúa dando vueltas alrededor de la plaza del lugar demandando por la aparición con vida de sus hijos⁶². Algunas de las otras madres han muerto; otras, la mayoría, emigraron.

2.

⁶¹En Héctor Tizón, **Recuento. Antología personal**, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1984.

⁶²"A 20 años del apagón", en **Página 12**, Buenos Aires, julio de 1996.

Podemos pensar entonces que hay una cierta literatura que nace justamente de estos borramientos, recuperando los elementos "desaparecidos", y que a través de caminos diferentes de los transitados por la literatura urbana, busca distanciarse de ésta, así como de un estrecho localismo, del folklorismo y su "color local" ("La gente de la metrópoli cree que ser auténtico o lo que llaman ridículamente de 'tierra adentro', es ponerse un ponchito y tocar el charango."⁶³).

Producto de estas búsquedas es el grupo **La Carpa** que, en 1944, expresa:

"Los autores de estos poemas hemos nacido y residimos en el Norte de la República Argentina, pero no tenemos ningún mensaje regional que transmitir, como no sea nuestro amor por este retazo del país donde el paisaje alcanza sus más altas galas y en el cual el hombre identifica su sed de libertad con la razón misma de vivir. (...) Por ello proclamamos nuestro absoluto divorcio con esa floración de 'poetas folkloristas' que ensucian las expresiones del arte y del saber popular utilizándolos de ingredientes supletorios de su impotencia lírica. Toman ellos de la tierra lo que tiene de más superficial y anecdótico."⁶⁴

A los miembros del grupo les preocupa la relación entre creación poética e identidad nacional ("Creemos que la Poesía es flor de la tierra...")⁶⁵, considerando que esta última es la expresión de una cultura heterogénea. De acuerdo con esta idea toman distancia del "regionalismo" en tanto defensa enconada de los "valores" de un lugar como respuesta a la situación de marginación en que se encuentra, y rechazan, por lo mismo, cualquier exaltación de lo exótico y pintoresco de su tierra.

⁶³Celina Manzoni, "Héctor Tizón: crear una armonía y vivir en ella", *cit.*

⁶⁴Prólogo a la **Muestra Colectiva de Poemas, La Carpa**, Tucumán, 1944.

⁶⁵Prólogo al "Primer boletín", *cit.* en "La poesía del Noroeste. Manuel J. Castilla", en **Capítulo núm. 8. La poesía del cuarenta**, p.241.

Una de las formas poéticas trabajadas por el grupo es la copla, composición fundamental de la tradición oral; así, la copla estructura poemarios como **Copajira** de Manuel Castilla, **Se me ha perdido una niña** de Raúl Galán o **Coplas del cañaveral** de Nicandro Pereyra. Conciben a la poesía como parte de un circuito en que la retroalimentación entre emisor (el poeta) y receptor (el lector/escucha) es imprescindible⁶⁶. La obra de muchos de ellos cumple este circuito al convertirse en letras de canciones que la gente de la zona comienza a cantar (escribe Andrés Fidalgo: "Hasta que el pueblo las canta/las coplas, coplas no son./ Y cuando las canta el pueblo/ ya nadie sabe el autor.").

Los poetas de **La Carpa** se reconocen deudores tanto de una cierta raíz romántica y del surrealismo ("A pesar de su naufragio, el surrealismo nos deja un legado útil: señaló un venero virgen para la labor poética y rompió los cercos que la razón levantaba en torno suyo".⁶⁷) como de la tradición oral de origen anónimo.

⁶⁶Otros miembros del grupo son: María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray, María Elena Juárez, Sara San Martín, Julio Víctor Posse, Juan H. Figueroa, Alcira del Blanco, Víctor Massuh, Enrique Kreibohm, Fernando Nadra, José Fernández Molina, Manuel C. Carrillo, Alberto Santiago, Omar Estrella.

⁶⁷Prólogo a la **Muestra Colectiva de Poemas**, *cit.*

Puna

Porque en su indiferente desolación de azufre y de salitre
carcomido
permanece enterneciéndose sólo para los vientos milenarios
y en su aridez violenta
apenas si la savia levanta un jeme de la tierra
el retorcido envión de sus tolares silbadores,
todo viene a ser allí frustración, ímpetu muerto, sal
desconsolada.

Desconsolado azul, cielo baldío, irrecordable cielo,
camino hacia la abandonada memoria de Dios
cuando la sal agrieta catedrales angélicas
que miran hacia el centro de la tierra y la lágrima.
Oh, yo sé bien que el hombre, entonces,
viene rumiando el tiempo que se empoza en sus ojos,
el tiempo silencioso de la coca;
que se traga de nuevo sus cenizas en la llista de plomo
y que así, masticando su muerte, alcanza la eterna soledad.

Que allí la muerte llega como un simple deshojamiento
para perfumar la memoria de los dioses de piedra
y que dentro de la música, más allá de su desvanecimiento
más remoto aún que su color de agua dolorida
se distrae en las quenás una sirena de arena luminosa.
(...)

Allí donde el metal se licúa y gota a gota fatiga la sangre
hasta hacerla verter sus rojas agonías;
allí donde la rena devora sus propios escorpiones soterrados
y en el espejismo las montañas moviéndose
agitan sus vientres azules agua dormida y greda derrumbada
como en el primer sueño del primer hombre de la tierra,
allí, sólo allí,
la muerte se embellece de sal sobre los páramos!

Manuel J. Castilla

3.

Herederos de las preocupaciones de **La Carpa**, un grupo de escritores y artistas, dentro de los cuales se encuentra Tizón ("...fui un allegado heterodoxo e indisciplinado al grupo de poetas y pintores que fundara **Tarja**"⁶⁸), publica algunos años después la revista **Tarja**. ("Convenimos en dar a esta palabra el significado corriente con que se la usa aquí: marco que indica el día de trabajo cumplido; faena concluida y asentada en la libreta de jornales."⁶⁹) Sus directores fueron: Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo, Néstor Groppa y Medardo Pantoja. Entre noviembre de 1955 y julio de 1960 publicaron dieciséis números en los que colaboraron tanto poetas y narradores como artistas plásticos (Luis Pellegrini destaca entre los últimos, y Jaime Dávalos, Manuel Castilla, Alvaro Yunque, Horacio Jorge Becco, Carlos Mastronardi, Luis Gudiño Kramer, entre los primeros, por nombrar sólo algunos).

A las propuestas de **La Carpa**, **Tarja** suma un ahondamiento en la temática social. En algunos poemas domina el carácter de denuncia: "El patrón tiene miedo que se machen/ con vino los mineros./...El vino ronco se paró en la puerta/ viene a pedir aumento."⁷⁰

Transcribo un largo texto de Mario Busignani porque constituye, en gran medida, el origen de la búsqueda estética de Héctor Tizón.

⁶⁸Citado en Elida Tendler, "La configuración del paisaje, una operatoria transculturadora en la escritura de Héctor Tizón", en *Cuadernos de Literatura*, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1989, p.15.

⁶⁹**Tarja**, año 1, núm. 1, nov.-dic. 1955.

⁷⁰Jaime Dávalos, "Terror del sábado", **Tarja**, núm. 5-6. Citado en *Capítulo, Cuadernos de literatura argentina*, núm. 8, "La poesía del cuarenta", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980/1985, p.245.

Nuestro mayor anhelo finca en la búsqueda de una versión digna y fiel de nuestra tierra y de sus criaturas, empeño que no debe tomarse -se hace necesario decirlo- en términos de estrecho localismo ni tampoco de folklorismo deliberado. Quiere decir simplemente que nos sentimos ligados al hombre que aquí vive, padece y sueña, con su entera circunstancia, en cuanto suma de tradición, de acción y de futuro, modelado -eso sí- por la tierra como querencia y paisaje y también como historia e instrumento. En esa suma cuenta, para nosotros, intensamente lo nacional y americano, en integración recíproca. (...) Somos a un tiempo una provincia de frontera y de 'tierra adentro'. Nos sentimos, en cierto modo, como espectadores de la vida del país, luego de haber sido vigías de su nacimiento. Antes éramos partícipes de la historia nacional; ahora miramos llegar los acontecimientos y nos dejamos llevar por su curso distante. Esta es nuestra verdadera pobreza. Y la más irremediable, que rara vez se hace presente...⁷¹

Se repite en los escritores del NOA esta sensación de haber sido olvidados por quienes dirigen el país; olvido que ha transformado a los habitantes de una zona de gran importancia dentro de nuestra historia en meros espectadores del presente. Frente a esto, recorrerán su propio camino, más cerca del resto de América Latina que del Río de la Plata, en busca de una identidad que no sea imitación de la del centro ni anquilosamiento folklórico.

Es también alrededor de esta búsqueda que Tizón elabora su literatura. En 1960 publica en México su primer libro de cuentos, **A un costado de los rieles**. Había conocido a Juan Rulfo, cuyas obras y comentarios serían, al igual que la figura de Arguedas, una referencia fundamental que lo ayudarían a encontrar su propia voz literaria.

En 1969, aparece **Fuego en Casabindo**. Tres años después da a conocer su segunda novela, **El cantar del profeta y el bandido**, al mismo tiempo que bajo el título de **El jactancioso y la bella** reedita algunos de sus primeros cuentos junto con otros nuevos. En 1978 publica su tercera novela, **Sota de bastos, caballo de espadas** y un nuevo libro de cuentos, **El traidor venerado**.

⁷¹"La concepción poética de Tarja", en **Capítulo**, *cit.*, p.245.

En estas primeras obras puede rastrearse la inmersión en un pasado donde lo histórico se vincula con elementos míticos. La mayor parte de los críticos señala la importancia que tienen el paisaje y los espacios geográficos en su obra, así como la fusión de lo "real" con magia, leyendas y supersticiones.

En **Fuego en Casabindo** lo histórico y lo mítico aparecen entrelazados. Históricamente hace referencia al combate de Quera, ocurrido en 1875, en el cual los habitantes de la Puna se enfrentaron al gobernador que quería quitarles las tierras que habían heredado de sus antepasados. El protagonista es alguien que, muerto en el combate, se lanza a la búsqueda de su victimario. La cita de la Odisea que encabeza la novela "enuncia la dimensión mítica que atravesará la narración, y presupone el trazado de un paralelismo cultural, en virtud del cual lo local se 'universaliza' y se proyecta sobre una dimensión más amplia."⁷² El narrador relata una gesta colectiva y a través de diferentes versiones de un mismo hecho crea una polifonía que representa la génesis y desarrollo de los relatos orales. En este sentido, ocupa un lugar especial el tema de la voz: otro de los elementos recurrentes en sus obras.

El cantar del profeta y el bandido continúa explorando esta línea épico-mítico-histórica; en este caso, el periodo trabajado va desde unos años después de Quera a la llegada del ferrocarril a La Quiaca. Como sucede en **La casa y el viento** con la reconstrucción de la historia de Belindo, en esta hay dos personajes cuya vida, reconstruida, por la imaginación popular, adquiere visos de leyenda. "la del bandido Ubenceslado Corimayo, hijo de Timón y castrador de puercos, quien

⁷²Capítulo, *La historia de la literatura argentina*, núm. 125, "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p.637.

tras su ajusticiamiento resucitó en Barracas, y cuya imagen fantasmal absorbió nuevas hazañas. como el haber agitado la bandera de la reconquista de los latifundios, mucho después de Quera."

El otro es el profeta Pelayo, para quienes le conocieron "hombre o sagrado, pariente o vinculado a sobrenaturales, dialogante de enanos encantados", que asume el perfil de un redentor. Como en la novela anterior, aparecen la versión oral y la versión escrita.

Cierra este ciclo épico **Sota de bastos, caballo de espadas** en la cual el marco de referencia está dado por el Exodo del pueblo jujeño bajo las órdenes del general Belgrano en 1812. Junto a este elemento histórico, base del relato, aparece el elemento mítico o mágico: la pérdida del hijo de Doña Teotilde y la espera de su "reaparición" mesiánica al frente de las tropas que impiden el avance de los españoles.

Originalmente he pensado que la idea debía tener tres ciclos, por decirlo así -los tres actuando concéntricamente dentro de la estructura general-(...) Ambiciono que dentro de la obra quede registrado todo: el hombre y su historia, con sus pormenores y pecados y epopeyas, dentro de este mundo cerrado...⁷³

Entre esta trilogía y **La casa y el viento** hay continuidades importantes, pero hay también diferencias que anuncian una etapa distinta de la escritura de Tizón. Por una parte, el lugar primordial que ocupa la historia en los textos anteriores encuentra otros canales de manifestación en la novela sobre el exilio; la historia es la causa real del viaje del protagonista, pero las referencias concretas al contexto de la dictadura son mínimas y casi podrían ser vistas como expresión final de la suma de hechos históricos que han ido concretando el despojo del que han sido víctimas los habitantes de esas tierras. Este mismo despojo es que el marca la escritura

⁷³ *Ibid.*, p. 640, tomado de "Borrador de un reportaje" en **El cantar del profeta y el bandido**.

tizoniana y establece una gran diferencia a partir de *La casa y el viento* (expresada fundamentalmente en *La mujer de Strasser*); la suma y superposición de elementos del relato tiende a desaparecer a favor de una escritura desnuda en la que la búsqueda de lo esencial impera por sobre el abigarramiento de los textos anteriores. Incluso la proliferación de anécdotas y relatos disminuye al igual que los elementos mágicos que se limitan a darle un cierto carácter de fantasmagoría o irrealidad al relato sin convertirse -como sucede por ejemplo, con el realismo mágico- en el eje de la narración. Podríamos decir que entre las tres primeras novelas y las últimas, Tizón ha pasado de estar más cerca de la propuesta de Arguedas o de Roa Bastos, a la desnudez esencial de Juan Rulfo, por citar a algunos de los autores que él mismo señala como modelos y con cuyas propuestas narrativas tiene importantes puntos de coincidencia; por supuesto, mucho más Faulkner que García Márquez.

Y sin embargo en todas las narraciones, al igual que en sus cuentos puede encontrarse una serie de características recurrentes: la fuerza de un paisaje de desolación y abandono, símbolo de la soledad y miseria de sus habitantes; la presencia de un narrador que compila los relatos orales que le van transmitiendo y con los que, de algún modo, se reproduce la estructura de la memoria colectiva; la marca de la historia en el presente de la región, por lo que se encabalgan diferentes tiempos históricos, por citar sólo algunas.

Porque, dicho de una vez, esto es lo que somos los escritores que hemos decidido emboscarnos en el desierto del interior: narradores furtivos, francotiradores, aguafiestas desconfiables y sospechosos, perturbadores de la larga y embotante siesta que actualmente nos asfixia; apenas tolerados a regañadientes en la medida en que el país del centro nos otorga el halo equívoco de una suerte de consagración nominal.⁷⁴

⁷⁴ Héctor Tizón, "La narrativa del interior", *cit.*, p.15.

VI. América Latina: entre Colón y el río Bravo

1.

"...la selva, la cordillera, el desierto; las megalópolis como México o Buenos Aires; la herencia de la inmigración y de los imperios prehispánicos. Una expresión que quiere decir Borges y García Márquez, pero también Jorge Amado y Lezama Lima y Neruda y Carlos Fuentes y Roa Bastos y Vallejo y Onetti...".⁷⁵ Rosalba Campra transmite en esta enumeración el vértigo frente a lo inaprehensible. América Latina, un concepto controvertido, abarca una multiplicidad de realidades. Qué es lo que permite pensarlas como parte de una unidad a pesar de sus diferencias. es una pregunta que ha inquietado desde siempre a los latinoamericanistas. Las reflexiones sobre América Latina conforman un contexto fundamental para situar las propuestas de Tizón, ya que ellas mismas se cuestionan permanentemente sobre sus especificidades de "tierra adentro".

Hay una historia más o menos compartida a la que se apela cuando se trata de justificar o de explicar el alcance de la noción de América Latina. Hay una geografía en la que nos ubicamos, aunque en los últimos años se ha desdibujado la contundencia del río Bravo como marca divisoria, dada la presencia cada vez mayor y más relevante de población de origen latino "del otro lado" (aproximadamente 28 millones). Hay una cierta unidad lingüística, consecuencia directa de la conquista y su política de implantación de las lenguas. ... "Que se extingan los

⁷⁵Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo veintiuno editores, 1987, p.13.

diferentes idiomas que se usan en los mismo dominios (América y las Filipinas) y sólo se hable el Castellano.", dice una Cédula Real de Carlos III que, expedida ya hacia fines del periodo colonial (1770), representa el corolario de la política lingüística del Imperio español.

Sumado a todos estos elementos que dan origen y sustentan el término abarcador de América Latina, se encuentra el que quizás sea su fundamento más importante: la política. Considerando que la expresión surge como oposición a la de América sajona, "interesada en ocupar el vacío de poder dejado por el coloniaje español."⁷⁶, esto resulta evidente.

Escribe Gino Germani: "América Latina es vista como una unidad no solamente en términos culturales y sociales, sino también -y sobre todo- en términos políticos...el factor unificante se origina en un objeto externo, antagónico y amenazante."⁷⁷

Se trata, como dice Martí, de "nuestra América", de "la América en que nació Juárez". Así, la idea de "unidad latinoamericana" nace ligada a la lucha contra la condición de colonizado, "contra la definición impuesta desde afuera".⁷⁸ Es seguramente esta forma de definirse en función de una mirada externa la que determina que sea el tema de la identidad el que subyace a todas las reflexiones. Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, son algunas de las formas que adopta la literatura buscando descubrir y mostrar el "verdadero rostro" de América Latina. Sin

⁷⁶Leopoldo Zea, "¿Por qué América Latina?" en *El País*, Madrid, 17 de abril de 1984.

⁷⁷Gino Germani, "América Latina existe y si no habría que inventarla", en *Mundo nuevo*, núm. 36, París, 1969.

⁷⁸Rosalba Campra, *La identidad y la máscara*, *cit.*, p.18.

embargo, a estas manifestaciones que pueden leerse como producto de un movimiento "centrípeto" hacia nuestro interior, corresponde uno "centrífugo" que nos liga a otras tradiciones. Esta oposición entre lo "local" y lo "universal", entre lo "latinoamericano" y lo "cosmopolita", que pareciera olvidar que se trata de términos interdependientes, que jamás se encuentran en "estado puro", y el poder que tiene cada uno de arrogarse la representación de "nuestra identidad", revela el riesgo de confundir la pregunta por lo que somos con un programa fundamentalista. Las identidades son pensadas entonces como algo fijo, ligado a "esencias" inamovibles. Por lo cual habría dentro del arte, o la cultura en general, expresiones consideradas más auténticas que otras. Así, Borges sería menos latinoamericano que García Márquez, o **Rayuela** menos auténtica que **Los ríos profundos**.

A pesar de la necesidad de independizarse de los criterios de valoración hegemónicos este conflicto es, en gran medida, consecuencia de una mirada exterior que ha privilegiado el "color local" frente a la diversidad, como "esencia" de la producción artística de nuestro continente. Esta mirada, como afirma Raúl Dorra, muchas veces seguimos alentándola nosotros mismos.⁷⁹ La idea de una identidad rígida y esencialista deja fuera la diversidad y los cambios, y no puede dar cuenta de la "totalidad conflictiva" de nuestro continente.

Sin duda, cualquier reflexión está vinculada a otras que le son contemporáneas, y este contacto no depende de fronteras geográficas sino de sistemas de comunicaciones y flujos de información

⁷⁹Ver Raúl Dorra, "Identidad y literatura. Notas para un examen crítico", en Saúl Yurkievich (coord.), **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura**, Madrid, Editorial Alhambra, 1986.

cuyo grado de complejidad aumenta conforme se intensifican también los fenómenos de globalización. Los textos literarios pueden ser vistos como diálogos con otros textos -literarios, culturales, sociales-, lo que no cancela las problemáticas particulares sino que las redimensiona al situarlas en un contexto mayor.

Dentro de este panorama, reconocer que se establece un doble y tenso diálogo entre, por una lado, las formas de otras literaturas (metropolitanas), y por otro las muy diversas formas de las culturas internas subalternas e incluso marginales, implica reconocer el carácter político de la problemática latinoamericana.

Aunque los pensadores han sido conscientes de la conformación heterogénea del continente desde la época independentista por lo menos, la crítica literaria no lo ha considerado de manera destacada, dentro del corpus de sus preocupaciones, sino hasta fechas recientes.

Como intento de dar cuenta de esta problemática surgieron fundamentalmente dos conceptos que tienen una estrecha relación entre sí y que llevaron a complejizar la mirada sobre nuestra realidad literaria. Se trata del de transculturación, propuesto por Angel Rama en su lectura del regionalismo, y del de heterogeneidad narrativa, utilizado por Antonio Cornejo Polar en el ámbito de la narrativa indigenista. Ambas nociones parten de la idea de la complejidad estructural de las formaciones sociales latinoamericanas, y buscan "tender un puente entre la cultura -o mejor dicho las discontinuidades culturales- y la ficción narrativa".⁸⁰

⁸⁰Françoise Pérus, "El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 2do. semestre de 1995, p.31.

El origen del término "transculturación" está en la obra del antropólogo Fernando Ortiz,

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940), para quien se trata de un fenómeno complejo donde el contacto entre realidades socioculturales diferentes implica procesos que llama de aculturación, desculturación parcial y neoculturación. Rama, a través de este concepto, busca dar cuenta de las rupturas y discontinuidades de la modernización periférica de nuestro continente en el ámbito de la literatura, así como de las diferentes temporalidades que conviven en los países latinoamericanos. Frente a la producción de la "ciudad letrada", la transculturación habla de otra literatura con arraigo, fundamentalmente, en la tradición popular.

El "transculturado" sería, entonces, alguien que se mueve "entre dos aguas": entre la comarca oral de la infancia y la ciudad letrada donde encuentra sus lectores. Diversos críticos han señalado esta función de mediadores culturales entre dos mundos. La idea de mediación o de "puentes" de los que habla Rama presenta, desde mi perspectiva, dos problemas. El primero es que los narradores de la transculturación transmiten o le "recuerdan" a la cultura dominante la existencia de los sectores tradicionales y su producción cultural, lo que tiene, sin duda, una gran importancia en términos políticos y culturales; sin embargo, y más allá de sus deseos, raramente sus obras pasan a formar parte de la tradición popular o incorporan a esta tradición elementos de la cultura hegemónica, con lo cual el camino de ida y vuelta que sugiere la imagen del puente no se cumple realmente.

El segundo problema que le veo al término es que resulta demasiado "neutro", ya que pareciera conectar dos realidades diferentes pero similares en su situación cultural. Es necesario subrayar

que no estamos ante una yuxtaposición de elementos disímiles, ni ante compartimentos estancos, sino ante modalidades diversas, conflictivas y cambiantes, en que los diversos "espacios, formas y tiempos culturales"⁸¹ se interrelacionan. Rama propone organizar en tres niveles los modos en que estas interrelaciones se presentan en las novelas "neoregionalistas": la lengua, las estructuras literarias y la cosmovisión. Parte para ello del conflicto entre vanguardismo y regionalismo a partir de los años 30 y analiza las respuestas de estos últimos a las presiones modernizadoras, respuestas que pueden ser de tres tipos: la aceptación absoluta de las nuevas formas literarias; el rechazo de tales formas y el consiguiente "atrincheramiento" en la tradición; y, finalmente, la respuesta de la literatura de la transculturación que consiste en adoptar las nuevas estructuras formales sin renunciar a sus propias tradiciones.

Por supuesto, esto no significa la desaparición de la literatura tradicional ya que, como lo sostiene Cornejo Polar, subsiste "la presencia de una conciencia otra, popular, que no realiza ese proceso [transcultural] y sigue produciéndose a través de un proceso cultural distinto"⁸².

La noción de transculturación nace así en el intento de acercarse críticamente a la narrativa "neoregionalista" que habla de la compleja y desigual realidad latinoamericana desde los espacios de "tierra adentro".

⁸¹Françoise Perus, "A propósito de las propuestas historiográficas de Angel Rama", en Mabel Moraña (ed.), *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, p. 62.

⁸²Friedhelm Schmidt, "¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?", en *Nuevo Texto Crítico*, año VII, núm. 14/15, "Crítica literaria hoy. Entre la crisis y los cambios: un nuevo escenario", Stanford University, julio 1994-junio 1995, p.198.

Por otra parte, la propuesta de Cornejo Polar está fundada en la pluralidad etnocultural de nuestras sociedades, y se opone a la idea de fusión armónica que se expresa en la metáfora "mestizaje cultural": "...la ideología del mestizaje es en antropología lo que sería la ideología de la conciliación de clases en la sociología. Después de todo también el mestizaje como síntesis no conflictiva, como armonía entre grupos étnicos que en realidad tienen relaciones de dependencia y opresión, es una forma de imaginar la conciliación por encima de los conflictos reales."⁸³

El crítico peruano trabaja sobre la idea de que hay una subsistencia de las distintas culturas y sistemas literarios con todas sus contradicciones. Esta diversidad conflictiva se manifiesta con claridad en las literaturas por él llamadas "heterogéneas". Aunque su trabajo se basa fundamentalmente en la literatura peruana (al igual que Rama, parte de la novelística de Arguedas), sus análisis y conceptualizaciones iluminan también el panorama continental⁸⁴. El objetivo inicial que guió sus reflexiones fue el de dar cuenta de la peculiaridad de la novela indigenista, considerando la yuxtaposición de espacios y tiempos dentro de un mismo ámbito nacional (o continental). A partir de esto, planteó la idea del doble estatuto sociocultural de estas novelas, ya que intentan transmitir la cultura indígena a través de un medio que pertenece a los dominadores: la escritura y, más precisamente, un género literario como la novela. Esta tensión

⁸³*Ibid.*, p. 197.

⁸⁴Algunos críticos han hecho hincapié más en las diferencias que en las similitudes que guardan ambas propuestas. Este es el caso, por ejemplo de Guillermo Mariaca en su artículo "La modernidad y la crítica literaria latinoamericana" (en *Nuevo Texto Crítico*, *cit.*). No obstante, considero -y los últimos textos del propio Cornejo avalan tal postura- que para los estudios literarios ambos abren conjuntamente un nuevo territorio.

entre ambos mundos resulta desgarradora como lo muestra el dolor con que vivió y produjo su obra su exponente máximo, José María Arguedas.

2.

Las dos posiciones básicas que con respecto a la conformación heterogénea de las sociedades latinoamericanas caracterizan a la teoría literaria, podemos ejemplificarlas con la postura que tienen con respecto al "inicio" de nuestra literatura.

En 1543, el rey de España prohíbe que en sus colonias se impriman o circulen libros de ficción, ya que "de llevarse a esas partes los libros de romance de materias profanas, y fábulas, así como son los libros de Amadís, y otros de esta calidad, de mentirosas historias, se siguen muchos inconvenientes". Sin embargo, el decreto llegó tarde; ya se habían instalado en el Nuevo Mundo estas "mentirosas historias". No es que los conquistadores hubieran venido cargados de libros, sino que la literatura era parte de su imaginario. Bernal Díaz del Castillo escribe sobre México-Tenochtitlan, "...nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís..."⁸⁵

Un importante bagaje literario acompañó entonces la mirada conquistadora, junto con una lengua que buscaba consolidarse a la par del imperio (no olvidemos que, en el caso español, la Gramática de Nebrija se publica el mismo año de la llegada de Colón a estas tierras). Pero ambas cosas resultaron insuficientes ante la riqueza del "nuevo mundo". Los cronistas intentaron

⁸⁵Ver Margo Glantz, **Borriones y borradores**, México, UNAM/Ediciones El equilibrista.

transmitir con abigarradas descripciones y comparaciones hiperbólicas ese asombro que durante siglos siguió caracterizando la mirada extranjera sobre América.

Habiendo sido pensado como fundacional, el decreto del rey de España confirma en realidad que la fundación ya ha tenido lugar. Hay una nueva escritura gestándose de este lado del océano.

Este es, sin duda, uno de los mitos de origen de la literatura latinoamericana: la espada, la cruz, la muerte, la violencia, la curiosidad, la ambición...son las marcas iniciales de este relato.

Curiosa producción ésta que reivindicamos como pertenencia: un discurso donde nos encontramos con el efecto de transformación del lenguaje europeo -hecho por los europeos mismos- con la respuesta que comienza a surgir a partir del contacto -y el impacto- de la vivencia del otro mundo. Al conquistador se le desborda el mundo...⁸⁶

Hay un segundo mito de origen, en el que se subraya ya no el asombro y las búsquedas discursivas que conlleva, sino la violencia del enfrentamiento de las culturas que entran en contacto. Suele citarse como momento primigenio de este vínculo una escena que ha sido llamada por Antonio Cornejo Polar, "el grado cero de las literaturas heterogéneas". Se trata del "Diálogo de Cajamarca"⁸⁷:

Valverde, portavoz del mensaje de la Iglesia en la vanguardia de los españoles, trata de persuadir y de obligar al Inca a que abandone el culto del Sol, repudie sus ídolos, se someta al Sumo Pontífice y al Rey de España y adopte la fe cristiana, tal como lo manda el Libro, el Evangelio,

⁸⁶Ana Pizarro, "Introducción", en VV.AA., *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, p.13.

⁸⁷Tomamos el relato de este episodio del libro de Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992, p.13.

la "palabra de Dios". El gesto y las palabras de Atahualpa al ser confrontados con ese *libro-que-habla* son elocuentes. Entre las muchas versiones de ese acontecimiento, elegimos la de Guamán Poma de Ayala quien lo relata de la siguiente manera:

Y dixo Atagualpa: 'Dámelo a mí el libro para que me lo diga.' Y ancí se la dio y lo tomó en las manos, comensó a oxear las ojas del dicho libro. Y dize el dicho Inga: '¿Qué, cómo no me lo dize? Ni me habla a mí el dicho libro.' Hablando con muy grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atagualpa.

Semejante desdén por las Sagradas escrituras produjo gran escándalo entre los españoles quienes, según el mismo Guamán, (...) *despararon sus alcabuses y dieron la escaramusa y comensaron los dichos soldados a matar yndios como hormigas...*

Hay aquí entonces, en cualquiera de las dos versiones, un momento inaugural común: el momento de conquista y dominación. "Escandalosa paradoja -escribe Rosalba Campra- el hecho de arrasar con lo existente produce existencia. (...) De aquí el complejo de invisibilidad que aqueja a América Latina desde su nacimiento. Porque el nacimiento fue, a la vez, cancelación."

Sin embargo, aunque el momento histórico es el mismo, mientras la primera de estas escenas se centra en un aspecto más bien discursivo, el Diálogo apuesta a una interpretación política del origen de la literatura latinoamericana.

Ambos mitos de origen corresponden, de manera esquemática, a lo que, de acuerdo con la lectura desarrollada por algunos críticos como Antonio Cornejo Polar y Martin Lienhard, entre otros, serían las dos líneas fundamentales de la producción literaria latinoamericana.

La línea dominante -basta ver cualquier historia de la literatura o programa de estudios- es la de una literatura que pugna por encontrar su lugar en una modernidad occidental a la que ha llegado a "destiempo"⁸⁸. Un espacio que nos pertenece y una historia a la que nos incorporamos tardíamente serían nuestras coordenadas iniciales. "La cultura de América del Norte como la de América Latina son amplificaciones y en parte deformaciones del occidente europeo -escribe Borges-. Digo deformaciones porque estas culturas, atravesando el océano, se encontraron con un espacio más amplio y un tiempo más breve respecto al de la tradición europea."⁸⁹ En un interesante artículo sobre las artes plásticas en nuestro continente, Juan García Ponce parte de una idea similar -aunque moderando las características provocaciones borgeanas-. "Hacer suya sobre un suelo que le pertenece una historia que no vivió es el destino de América."⁹⁰

Es común, como consecuencia de estas ideas, que la teoría se debata entre dos posturas que resulta difícil conciliar: por un lado, la certeza de la peculiaridad de América Latina, y por lo tanto de su producción, y por otro lado, una ansiedad por "alcanzar" al resto de Occidente. Sorprende ver la cantidad de veces que se utilizan expresiones como "volverse contemporáneos del resto del mundo" (la expresión es de Octavio Paz, quien la usa en *El laberinto de la soledad*,

⁸⁸El origen puede desplazarse del momento de la conquista o la colonia a, por ejemplo, el período de conformación de los estados nacionales, pero las características siguen siendo las mismas.

⁸⁹El diccionario de Borges, p.19.

⁹⁰Juan García Ponce, "Diversidad de actitudes", en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, quinta edición, México, Siglo veintiuno editores/UNESCO, 1984, p.141.

en relación con el caso mexicano. La retoma, ampliándola a los otros países latinoamericanos, Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*.) o "haber alcanzado la mayoría de edad", u otras expresiones similares que colocan a América Latina frente a una mirada hegemónica con la cual no hay más remedio que compararse. "No tenemos necesidad de afirmarnos en nosotros mismos, más que cuando estamos frente a 'otros'." ha escrito Selim Abou⁹¹. Para ciertos críticos esto se alcanza con la independencia⁹², otros lo sitúan en el modernismo, o en los años 60 del presente siglo. Al volverse visible para los demás, América Latina se vuelve también visible para sí misma.

Sin embargo, me parece necesario no dejar de señalar que, por debajo de esta literatura dominante, se ha desarrollado "otra" cuyos productores y referentes pertenecen o descienden de las culturas indígenas vencidas en la conquista. La producción literaria prehispánica, basada fundamentalmente en la oralidad, se transforma también con la llegada de los españoles y surge lo que Martín Lienhard llama la "literatura escrita alternativa".⁹³ Quisiera recalcar la idea de que

⁹¹Citado en Fernando Aínsa, "Hacia un nuevo universalismo. Un ejemplo de la narrativa del siglo XX", en Saúl Yurkievich (coord.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, *cit.*, p.38.

⁹²"En una época de duda y esperanza, cuando la independencia política aún no se había logrado por completo, los pueblos de la América hispánica se declararon intelectualmente mayores de edad, volvieron los ojos a su propia vida y se lanzaron en busca de su propia expresión." Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949 (cuarta reimpresión: 1978), p.9.

⁹³Resulta claro que no se trata de cultura popular escrita, sino justamente de "heterogeneidad narrativa", es decir de la incorporación de ciertos rasgos que le son propios a un ejercicio de

la cultura oral y la cultura letrada son en realidad "los extremos de un *continuum* y nunca estados mentales o culturales drásticamente diferenciados"⁹⁴.

En ella, la producción y el propio texto pertenecen a un mismo universo cultural, europeizado, mientras que el referente remite a las sociedades marginadas de origen prehispánico, y a la permanente situación de conflicto cultural, "consecuencia, en última instancia, del contexto colonial creado por la conquista."⁹⁵

escritura que tiene su origen y su inserción social en los sectores hegemónicos. Así, hay una presencia de la heterogeneidad no sólo a nivel temático sino fundamentalmente como elemento de la poética del texto.

⁹⁴ Carlos Pacheco, *La comarca oral*, *cit.*, p.33.

⁹⁵ Martin Linehard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Hanover, Ediciones del Norte, 1991, p.X.

De acuerdo con este autor, la forma en que "conviven" ambas corrientes es similar a la propuesta por Bajtín para la relación entre cultura hegemónica y cultura popular. El mismo ha tomado como base las propuestas bajtinianas para hacer una interpretación de las "literaturas alternativas" en su libro *Cultura popular andina y forma novelesca*.

Para la crítica literaria imperante, la literatura latinoamericana "aparece bajo la imagen de un río, por cierto amplio y con muchos afluentes, pero único; como una práctica humana protagonizada por un grupo que, pese a sus transformaciones a lo largo de los siglos, parece siempre el 'mismo': el de los letrados o intelectuales europeos o 'europeizados', es decir impregnados de cultura europea u occidental." Los textos que cuestionan este planteo "son tan marginales que no imponen la búsqueda de planteamientos críticos nuevos." Sabemos que el enfrentamiento entre dominadores y dominados, blancos e indios, corresponde al enfrentamiento entre escritura y oralidad; entre una cultura que ha fetichizado la escritura y la considera símbolo del poder y la legalidad, y una cultura que es básicamente oral. Basta pensar en un documento como el "Requerimiento" a través del cual los españoles pretendían justificar la conquista, para saber de qué estamos hablando.

A pesar de la profusión y riqueza de los datos y ejemplos trabajados por Lienhard, su trabajo tiende, precisamente, a negar la transculturación en tanto hace una división tajante entre el mundo oral rural y el mundo urbano letrado, dándole escasa importancia a las interrelaciones entre ambos.

Como sugiere Lienhard, "El conocimiento de la 'otra historia' permite y exige, ahora, la elaboración de 'otra historia' de la literatura latinoamericana, una historia que tendrá que relativizar la importancia de la literatura europeizada o criolla, aquilatar la riqueza de las literaturas orales y revelar o subrayar la existencia de otra literatura escrita, vinculada a los sectores marginados."⁹⁶

El contacto e interrelación entre estas dos grandes corrientes de nuestra literatura toma carácter diferente en distintos momentos históricos; sin embargo, aparece plenamente como preocupación para los teóricos (miembros ellos mismos de los sectores hegemónicos) y escritores, en los últimos años. Es en este marco conflictivo donde debemos ubicar la propuesta narrativa de Héctor Tizón.

⁹⁶*Ibid.*, p.XIII.

VII. Un escritor de "tierra adentro"

Todavía es usual caracterizar a Tizón como un escritor "de provincia" o "regionalista"; esto, además de subrayar el carácter centralista del corpus conocido como "literatura argentina", señala la diferencia como característica de su escritura, su desviación con respecto al canon nacional.

La atribución de regionalidad a un texto -ha escrito Celina Manzoni en un artículo sobre **Luz de las crueles provincias-**, un autor, un movimiento, suele arrastrar matices de disminución; la región y lo que en ella se inscribe conformarían así el espacio de lo pequeño, lo trivial, lo pueblerino y lo no trascendente; el lugar de la opacidad porque ¿qué se puede esperar de esas aisladas regiones?, ¿qué se puede esperar de esas provincias tan alejadas del mar?⁹⁷

Desde muy joven, Héctor Tizón se dedicó a trabajar sobre el carácter problemático de esta diferencia, la que lo llevaría a tener una filiación mayor con una cierta línea de la narrativa latinoamericana que asume la heterogeneidad cultural que con la literatura hegemónica en el país, fundamentalmente rioplatense. La anécdota de su encuentro con Juan Rulfo, que suele referir como uno de los momentos fundacionales de su escritura, así lo muestra:

...me animé a contarle que yo era un diplomático ocasional pero que en realidad quería escribir y le hablé de la perplejidad de la lengua, del conflicto entre la lengua del sur, las lenguas de la literatura y mi lengua. Rulfo, que nunca fue un ingenuo, me dijo: "De eso no tienes que cuidarte, tienes que encontrar la esencia del habla de tu propia gente.

⁹⁷Celina Manzoni, "Migración y frontera en la escritura de Héctor Tizón" (mimeo.), p.1.

porque uno nunca escribe ecuménicamente, sólo el Papa habla ecuménicamente y habla mal en todos los idiomas. Un escritor escribe para alguien, para muy pocos, y ese alguien son tus paisanos". Yo tenía, entonces, que escribir en esa lengua, pero tampoco podía escribir con las palabras y la sintaxis trasladadas antropológicamente de mis niñeras indias, sino que debía buscar ese balbuciente vaivén entre el sonido y el sentido del que habla Valéry.⁹⁸

La búsqueda de una lengua diferente a la hegemónica, de una lengua que diera cuenta del desgarramiento entre ésta y la propia de una zona periférica, con fuerte presencia indígena, pero sobre todo el intento de trasladar esta tensión a la literatura, liga a Tizón a los narradores de la transculturación.

En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos.⁹⁹

En realidad, esta suerte de fraternidad que uniría a una serie de escritores latinoamericanos ya había sido propuesta por el propio Arguedas, autor del cual parte Rama para su estudio, en el "primer diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a través de un diálogo ficticio con Juan Rulfo y Joao Guimaraes Rosa. Tizón pareciera adscribir su pertenencia al grupo con esta anécdota del consejo rulfiano. Efectivamente, también él nace y crece en una región rural, alejada de los procesos de modernización del país, con una fuerte presencia de grupos mestizos o

⁹⁸Héctor Tizón, "Experiencia y lenguaje. I", en *Punto de Vista*, año XVIII, núm. 51, Buenos Aires, abril de 1995, p.2.

⁹⁹Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1980, p.227.

indígenas tradicionales. También él tematizará en sus obras el enfrentamiento entre la cultura dominante y los sectores subalternos. Escribe desde su origen "letrado" al que cuestiona, sin intentar cancelarlo, pero sabe, a la vez, que su escritura no puede existir sin esa voz colectiva que percibe en su pueblo.

Tizón utiliza frecuentemente el problema de la "lengua" como metonimia del conflicto entre la cultura dominante y la cultura del interior. En este sentido es que puede leerse la anécdota de su encuentro con Ruifo. Lo que finalmente se está preguntando es cómo dar cuenta literariamente del conflicto que percibe en el origen de sí mismo y de su cultura.

La primera experiencia más o menos consciente que tengo de cuando era un jovencuelo que escribía para mí es: ¡qué difícil es escribir en español! Porque para mí, escribir bien era escribir como Quevedo, o como Lope de Vega, o como Galdós, y eso era absolutamente antinatural. Entonces lo que yo escribía no se parecía para nada al habla de la gente; el habla de la gente era muy rica. Había un trasfondo de un español antiguo detenido allí, sobre todo en el habla popular de los campesinos y de mis niñeras, que fueron niñeras indias. Ellas tenían una forma de contar que para mí era muy extraña, respecto de la literatura española, pero absolutamente natural porque era lo que yo entendía.¹⁰⁰

Algo similar sucede con respecto a la oralidad, y vuelvo a señalar para este aspecto la importancia de lo fronterizo en tanto instancia de convivencia problemática de elementos diversos. La mirada de Tizón se aleja de aquella según la cual la escritura significaría siempre opresión frente a los pueblos primitivos de carácter oral¹⁰¹. Esta perspectiva expuesta, entre

¹⁰⁰En entrevista con Ronda Dahl Buchanan, *Hispanamérica*, p.37.

¹⁰¹La bibliografía sobre oralidad y literatura es sumamente amplia y diversa. Remito, entre otros textos, a: Raúl Dorra, "Grafocentrismo o fonocentrismo? (Perspectivas para un estudio de la oralidad)", en *SYC*, núm. 7, Buenos Aires, septiembre 1996 y *Entre la voz y la letra*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Plaza y Valdés Editores, 1997; Walter

otros, por Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*, ha tenido gran fuerza también en ciertos sectores progresistas de nuestra crítica literaria que de algún modo estarían llevando a un extremo acrítico las consecuencias del Diálogo de Cajamarca o las propuestas de Rama en *La ciudad letrada*, según las cuales la letra escrita ha estado siempre al servicio del poder. Para Tizón, la escritura no es sólo un instrumento de dominación, es también el modo de dar cuenta de esa cultura heterogénea a la que pertenece y una de las formas de oponerse a la violencia institucional. ("El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo." *La casa y el viento*, p. 120) Es por eso que, así como el autor se mueve en la frontera entre las culturas dominante y subalterna, lo hace también entre escritura y oralidad: el protagonista escribe y en su escritura se hace cargo -como decíamos- de la tradición oral y de sus propios recuerdos. Es mayor la necesidad de hablar de la conflictiva relación entre ambos elementos que el intento de "ficcionalizar el universo rural popular"¹⁰². En este sentido, también toma distancia del folklorismo que suele imperar en las miradas sobre el "interior": "La visión clasista y la visión patricia (o paternalista) causaron los mismo estragos: el "indigenismo" y el folklorismo pintoresco son dos formas de aculturación". En el mismo artículo ("Transculturación o aculturación"), lejos del nacionalismo mesiánico y esencialista, y del folklorismo telúrico sobre

Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, *cit.* (en especial el capítulo primero).

¹⁰²Carlos Pacheco, *La comarca oral...*, *cit.*, p.60.

los cuales tantas veces la izquierda y la derecha argentinas se han disputado la titularidad, Tizón postula:

No somos charrúas ni quechuas, ni polacos, españoles o italianos. Tampoco somos gauchos errantes y heroicos ni compadritos. Ni estancieros feudales, ni cocoliches, ni pioneros. Pero lo que somos tiene mucho que ver con eso que ya no somos.

Los argentinos somos híbridos o mestizos y transculturados. Y en eso reside nuestra riqueza. (las cursivas son del autor)¹⁰³

Sintetiza esta idea en una frase que abarca y trasciende aquella famosa "No soy un aculturado" de Arguedas; dice "Yo soy un transculturado" y con esto se refiere a una cultura que no es "amontonamiento ni suma o yuxtaposición de elementos o mundos contrapuestos, sino a una construcción nueva que admite los desgarramientos y la colusión cultural."¹⁰⁴

Aunque considera a Arguedas uno de sus maestros, su propuesta da cuenta en estas líneas de una complejidad distinta a la del escritor peruano, ya que reconoce una multiplicidad de raíces en la cultura argentina y no, como lo plantea Arguedas para el caso del Perú, una relación dicotómica entre los "opresores" y "la gran nación cercada"¹⁰⁵.

Por otra parte, Arguedas enuncia así su propuesta:

...volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o 'extraño' e 'impenetrable' pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo,

¹⁰³Héctor Tizón, "Transculturación o aculturación", en *Alternativa latinoamericana*, núm. 9, Mendoza, Argentina, s/f, p. 21.

¹⁰⁴*Ibid.*, p.22.

¹⁰⁵José María Arguedas, "No soy un aculturado..." (palabras pronunciadas en Lima, octubre de 1968), en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Colección Archivos, UNESCO, 1992, p.256.

oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró un gran pueblo...

Sin embargo, su obra llegó más lejos al transformar una línea importante de la literatura latinoamericana. Partiendo de esa transformación, Tizón convierte los desgarramientos y las fracturas en zonas productivas en términos estéticos.

Una de las fuentes que nutre su obra es el derecho. Abogado de profesión, el origen de muchos de sus relatos está en los expedientes jurídicos que han pasado por sus manos a lo largo de los años. Pero más que en lo temático, Tizón reconoce su deuda con el mundo de las leyes en términos del lenguaje y sus juegos. "...he aprendido mucho de la estructura del lenguaje jurídico que es preciso y, a la vez, lúdico. Sus formas son rituales, pero su lenguaje es de una economía y claridad conceptual perfectos."¹⁰⁶

En este sentido se agudiza su relación con los escritores de la "heterogeneidad", por su desgarramiento entre la que quizás sea la disciplina con mayor fe en la letra escrita y la fuerza emotiva y simbólica de la oralidad. Tiempos y tradiciones diferentes que se cruzan en la cultura latinoamericana; reconocer las tensiones de estos cruces es, como en este caso, el punto de partida para pensar nuestra propia realidad. La polarización es obviamente esquemática y por lo tanto paralizante. Centro/periferia, tradición/modernidad, son términos que se multiplican, se ramifican; son términos cuyos límites se desdibujan y confunden enriqueciendo el tejido cultural. La mirada "transculturadora" vuelve fecundas las diferencias sin cancelar los desgarramientos,

¹⁰⁶ Héctor Tizón, "Entrevista" con Rhonda Dahl Buchanan, en *Hispanérica*, p.43.

... los desencuentros, las cicatrices de la historia. En ese espacio limítrofe, el texto se multiplica en voces que dialogan desde la diversidad de sus palabras y sus silencios.

VIII. Una obra fronteriza

*...antes de huir quería ver lo que dejaba, cargar mi corazón de imágenes para no contar ya mi vida en años sino en montañas, en gestos, en infinitos rostros; nunca en cifras sino en ternuras, en furoros, en penas y alegrías. La áspera historia de mi pueblo. Héctor Tizón*¹⁰⁷

1.

La construcción de la memoria como algo hecho de fragmentos, retazos, recuerdos propios y ajenos, es equivalente, en *La casa y el viento*, a la reflexión sobre la escritura y el trabajo narrativo. La literatura es, desde esta perspectiva, un trabajo de *bricolage*, en el que se ponen en contacto y dialogan, o se rechazan, elementos de distintas procedencias, formando un entramado que podríamos llamar con Bajtín "intertextualidad", siempre y cuando recordemos que para el caso latinoamericano se trata de una intertextualidad de carácter fundamentalmente cultural, no escrituraria. Es decir, menos el diálogo entre textos que entre discursos vivos. En este sentido, la obra de Tizón es una obra limítrofe, fronteriza, no sólo por su origen geográfico, sino fundamentalmente por esta capacidad de moverse en los intersticios, en los territorios que se dibujan entre las dicotomías que se pretenden clasificatorias, y que en realidad son oposiciones que tienden a inmovilizar¹⁰⁸: culto/popular; oral/escrito. La apuesta de Tizón es a ficcionalizar

¹⁰⁷Héctor Tizón, *La casa y el viento*, *cit.*, p.10.

¹⁰⁸Tampoco me parece demasiado productivo el sostener que todo el conocimiento epistemológico es "fronterizo". Convertir el concepto de frontera en algo tan abarcador, le hace perder su eficacia como instrumento de análisis y conceptualización. Por otra parte, esta tendencia a homogeneizar las distintas realidades bajo la etiqueta de términos como *margen*, *periferia*, *subalternidad*, u otros similares, lleva a perder de vista las diferencias que marcan a las distintas zonas sociales o culturales del continente. Es en este sentido que ciertos críticos, como

esos espacios híbridos, complejos, problemáticos, que se generan entre ambos términos. Si, como propone Nelly Richard, es una característica de los regímenes represivos el intentar imponer un pensamiento dicotómico, podemos ver en la propuesta de Tizón (más allá de definiciones políticas explícitas) la búsqueda de una poética no autoritaria.

Como la memoria, también los relatos se hacen con las voces de los otros, la literatura es entonces un ejercicio colectivo. En este sentido, es importante recordar la raíz popular de la literatura "transculturada" (Rama) dentro de la cual podemos ubicar la propuesta de Tizón. Al hablar de **La carpa** y de **Tarja**, hicimos referencia a la fuerte presencia de ciertos géneros populares en sus obras, tales como las coplas; vale la pena recordar el objetivo expresado por Busignani en uno de los editoriales de **Tarja** de volver a formar parte de la memoria colectiva de la cual han surgido ("Partir del pueblo para volver al pueblo nos parece ser el camino de lo perdurable y verdadero."). En la misma línea se ha expresado Tizón en diferentes oportunidades. Aunque dada la complejidad que han ido adquiriendo sus obras seguramente sería imposible que este objetivo se cumpliera en la actualidad -y él lo sabe-, el solo hecho de enunciarlo refuerza el vínculo de Tizón con un proyecto en el que se siente profundamente involucrado: el de una literatura diferente a la hegemónica, que parte del mundo tradicional andino del NOA.

En el ejercicio que realizan las obras de Tizón se busca poner en relación esa memoria colectiva tradicional (en la que se suma lo histórico a lo mítico, los sucesos reales al mundo imaginario)

Arturo Arias para referirse a Guatemala, o Hugo Achugar para hablar de Uruguay, utilizan expresiones como "el margen del margen" o "la periferia de la periferia". Para hablar del noroeste argentino, ¿tendremos que referirnos entonces a la periferia de la periferia de la periferia?

con la memoria personal, íntima. En este sentido, es el mapa afectivo del protagonista el que se dibuja al recorrer la zona del país fronteriza con Bolivia. "Quien no recorra estas tierras jamás llegará a saber de qué manera el mundo, las cosas, son huidizas y frágiles." (p.77).

Como dijimos en páginas anteriores, el viaje es un leitmotiv de la novela. Como en aquel modelo de narrador viajero propuesto por Benjamin, el protagonista de *La casa y el viento* basará sus relatos en las imágenes recogidas en esos desplazamientos, casi como un arqueólogo de la afectividad y el imaginario. El viaje será también hacia su propio interior, a las imágenes más entrañables de la historia íntima: su padre, la primera imagen del amor, una tierra siempre añorada. Como dice Jauss en su análisis de la obra de Marcel Proust, "El movimiento entre el yo que recuerda y el yo recordado es comparable a un viaje". En la novela de Tizón éste será paralelo al que lleva al protagonista desde su tierra al exilio, pero de sentido inverso. El yo que recuerda recuperará en la escritura las "huellas" de aquel que huye hacia la frontera. Desde un "país nublado, frío e incomprensible" la memoria de las palabras lo llevará al paisaje, a los relatos escuchados, a la "áspera historia" de su pueblo; a la casa ultrajada por "violentos y asesinos" pero viva en las palabras ("La memoria convertida en palabras, porque es en las palabras donde nuestro pasado perdura...", p.137).

El protagonista recoge los relatos que le cuentan aquellos a los que va encontrando; son habitantes de la zona cuya sabiduría está dada, justamente, en el arraigo a la tierra y a sus tradiciones. "Quiero convertirme en uno de estos hombres - escribe-, desprenderme de mi propio lenguaje, de mi piel, de la memoria de mi cuerpo..." (p.69)

Es el otro modelo benjaminiano, el del narrador campesino, sedentario, el que está presente en los relatos que le transmiten los habitantes de la Puna. Modelo ligado a la oralidad como modo de transmitir la memoria, mientras que el protagonista se vincula con la narración a través de la escritura. Hay una propuesta de síntesis de ambos caminos que muestra el revés de la trama de una línea de la literatura que reconoce parte de sus raíces en la tradición oral.

El narrador necesita anclarse en esas historias en tanto relatos que lo fijan, al igual que el paisaje, o las señales "topográficas", a un mundo determinado. Relatos formados y reformados de generación en generación, es decir, con una profundidad temporal que el relato de viajero, que se despliega en el eje espacial, desconoce.

Como elementos de unión entre lo individual y lo colectivo, serán fundamentales la palabra (y el silencio) y el propio cuerpo. El viaje le va a permitir al narrador pensar una nueva relación con la palabra. La escritura será, entonces, una presencia permanente. La novela, en el pacto de lectura que se nos propone, es lo escrito en una libreta de apuntes durante el recorrido por la Puna, y organizado ya durante el exilio. Hay así en el texto, fundamentalmente, dos presentes de la escritura: el simultáneo al viaje y aquel en que se desarrollan las primeras y las últimas páginas del libro, es decir, las páginas escritas durante el exilio, y que enmarcan el relato principal, inmerso en una ciudad ajena y en una lengua desconocida ("La mujer robusta de grandes manos tumefactas por la temperatura cambiante del agua del fregadero se acerca a mi mesa y me habla. No le comprendo..." p.137). La soledad y el dolor lo acompañan, han marcado su vida; sobre la herida nacerán las palabras.

Entre los dos fragmentos que establecen este marco, uno al inicio de la novela, el otro al final, se da una continuidad, un diálogo. "Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos, los años pasan" es la oración con que comienza la novela, y cierra con el siguiente párrafo:

No quise seguir viviendo entre violentos y asesinos; en las sombras de aquellos árboles abandoné la memoria de mis muertos. Un soplo desvaneció mi casa, pero ahora sé que aquella casa todavía está aquí, erigida en mi corazón. (p.139)

Entre ambas frases se ubican los cuatro "capítulos" propiamente dichos que forman la novela ("Una huella minúscula y difusa", "El verso perdido", "Esa noche se fue por el atajo", "Hacia la frontera"), y que constituyen, de hecho, un cuerpo autónomo, con una numeración propia. En términos de estructura podemos encontrar en ellos ciertas constantes, fundamentalmente la presencia de una historia "central" alrededor de la cual se van entretejiendo otras -vinculadas o no a la primera-, así como la propia historia del narrador.

Si "la verdad es fragmentaria ¿cómo rodearla, acercársele, tomarla de sorpresa, examinar cada uno de sus lados..."¹⁰⁹

Sé que lo que de noche escribo en estos cuadernos no es la verdad. O, al menos, no es toda la verdad, sino retazos, trozos de la vida aparente, de mi vida y la de los otros, que de pronto vuelven a narrarse.

En esta nueva relación que el protagonista -único personaje sin nombre de la novela- busca con la lengua, con la escritura, aprende de estos hombres a los que ama y odia al mismo tiempo -como

¹⁰⁹ Beatriz Sarlo, "Una alucinación dispersa en agonía", en **Punto de vista**, núm. 21, Buenos Aires, agosto de 1984, p.4.

amamos y odiamos lo diferente que nos desafía- el valor del cuerpo, y por eso puede escribir, cerca ya de la frontera: "**La única verdad es el cuerpo.** He querido decir mi cuerpo; el límite tangible de todas mis dudas, de mis deseos, de todas las polémicas." (p.129)

Quiénes son estos hombres es una de las preguntas alrededor de las cuales crece la escritura. Son los "otros", distintos al yo de la enunciación pero que le van a permitir reconocerse. La soledad, el silencio ("...la economía de las palabras que esta tierra impone." p.20), la inmensidad, son algunas de las características de "esta extremidad de la tierra". La sabiduría de los hombres aquí consiste en saber distinguir lo esencial de lo superfluo:

El viejo Félix duerme, inmóvil como una piedra. Para los hombres como él sólo hay días y noches. Dios vive con ellos como un accidente más. (...) En sucesivas oleadas otros hombres y otros dioses llegaron a quitarles lo que había en sus tierras, y al final se fueron llevándose todo. Pero únicamente lo que no importaba. (p.47)

La mirada de Tizón subraya la importancia de la relación tiempo/espacio, en tanto elementos fundamentales para la reflexión sobre la identidad que el texto propone. La "casa" del título es la patria, el hogar, lo conocido, lo uterino: el lugar por excelencia. Por ella pasa el "viento" de la historia. Pero el tiempo no es sólo el de la historia, sino el tiempo mítico que se consolida alrededor de los relatos tradicionales. Incluso el vínculo con lo sagrado se va resecaando y agrietando, al igual que el paisaje, por los avatares históricos.

Cuando Tizón habla de sí mismo, le otorga un lugar determinante a lo espacial; siempre se define en primera instancia con respecto al espacio geográfico ("Soy un ejemplar de frontera". "He

nacido en una región situada en el confín norte de Argentina, pero en el sur remoto del mundo"¹¹⁰).

...todo lo importante que le sucede a un hombre está siempre relacionado con la tierra. Cuando el hombre se aleja de la tierra, inclusive de su contacto físico con la tierra, el hombre tiende a centrifugarse.¹¹¹

De este modo asume la lectura que se hace desde el centro y, en el mismo movimiento, se descoloca frente a ésta. En tal sentido, trabaja en especial aquello que exaspera la diferencia con los espacios centrales; no se habla de la ciudad de Jujuy, por ejemplo, ni siquiera de Yala, sino de aquello absolutamente distinto y distante que ha sufrido despojos y olvidos a lo largo de los siglos. Al tiempo mítico que parece dominar en la Puna le corresponde un espacio mítico con el que el protagonista tiene, sin embargo, una relación ambigua. El paisaje desolado de la Puna es lo que se mantiene inamovible, igual a sí mismo mas allá de la historia.

Si, como habíamos visto en el caso de las autobiografías, una de las escenas fundacionales en la vida del escritor es el encuentro con el "libro de los comienzos", Tizón establece su diferencia, en el "Prólogo" a sus **Obras escogidas**, al proponer como primer acercamiento a la literatura y al conocimiento a través de la oralidad:

Mis primeros maestros iniciales, los que me enseñaron lo esencial de la vida fueron analfabetos, y yo mismo no concurrí a una escuela ni aprendí a leer sino a los nueve años, pero sus enseñanzas fueron inolvidables para mí y, cuando después las contrasté con la sabiduría que el mundo de la lógica y de la enciclopedia había acumulado, no las hallé menoscabadas ni primitivas, ni ingenuas.¹¹²

¹¹⁰"Prólogo" a **Obras escogidas**, Buenos Aires, Perfil, 1998.

¹¹¹"Héctor Tizón: crear una armonía y vivir en ella", *cit.*

¹¹²Héctor Tizón, **Obras escogidas**, *cit.*, p.IX.

Resulta interesante que, en ese mismo texto, pase por alto la relación directa con la literatura. Habla de sus maestros analfabetas y después del cine como instancias de aprendizaje. Quizás el cine propuesto también como parte de la cultura popular. En textos anteriores el tema de la oralidad no aparecía nunca al inicio.

De este modo, en el más reciente relato visible que Tizón arma de sí mismo, aquel que encabeza la edición de sus obras escogidas en un momento en que goza de gran prestigio y reconocimiento dentro del campo cultural argentino, exaspera su "atipicidad" con respecto al canon literario nacional. Atipicidad que se subraya en una frase como la siguiente: "Todo eso de lo cual ahora no se habla, de lo que quizá nos avergonzamos de hablar. De ello se nutrió mi primera educación". ¿Y de qué nos avergonzamos? Entre otras cosas del amor "a la patria" (y al escribirlo vuelvo a recordar a José Emilio Pacheco) que nos lleva a sentir en carne propia sus derrotas ("Sentía Vilcapugio y Ayohuma como un llanto propio...").

La imagen de la guerra que en este caso se remonta a las derrotas del General Belgrano, no tan lejano ya que él y sus tropas habían "dormido en la casona, ahora en ruinas, que fue mi escuela", y otras veces a la Guerra del Chaco, es recurrente en las obras de Tizón. Dice en una entrevista "¿Te acuerdas eso que decía Hemingway...que ningún escritor puede llegar a serlo en forma definitiva o completa sin la experiencia de una guerra?"

...la guerra, para quien no es guerrero, es el equivalente de la condena, el sino de la tragedia griega, algo de lo cual no puedes escapar, que te atrapa de alguna manera, una especie de gran disparate, un hecho conmovedor del cual no puedes escapar. Ese quizás es el sentido que tiene porque aparece y vuelve a aparecer; a veces aparece en sueños míos.¹¹³

¹¹³"Héctor Tizón: crear una armonía y vivir en ella", *cit.*

La guerra es, en el imaginario de Tizón, siempre derrota, dolor. Estas imágenes recurrentes en sus sueños son también las de la derrota provocada por la dictadura que obliga al protagonista de

La casa y el viento a abandonar el país, y, sin duda, la de la derrota del país del interior:

...indudablemente, por más que lo adornemos de una manera o de otra, ésta es una región vencida del país; el interior ha sido el gran derrotado a partir de la instalación de la Argentina prestigiosa en el año 70, 80...¹¹⁴

De acuerdo con la propuesta de Hemingway, se trata de una suerte de rito iniciático de un escritor; de algún modo, para el narrador de Tizón inaugura un espacio que va a cerrarse con el viaje hacia la frontera, cuando la guerra viene siguiéndole los pasos.

2.

Uno de los caminos en que se manifiesta la transculturación en **La casa y el viento**, es el que representan los epígrafes. Dos son los textos que encabezan la novela. Ninguno de autor argentino, ni de Los Andes, lo que habla de una idea de regionalismo -que sin duda la hay- que no se cierra sobre sí misma. Ambos son muestra del ejercicio de apropiación y reelaboración que marca la producción cultural contemporánea.

Uno de ellos es un fragmento de poema:

Te amo, dura
tierra mía que lanzas,
mancillados, a trozos,
amores que tan sólo quieren
muy humildemente servirte.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.5.

Podría haber sido escrito por cualquier desterrado; lo escribió un catalán: Salvador Espriu. El juego que propone Tizón al poner estos versos al inicio de la novela resume y resignifica de alguna manera, el problema de lo regional y lo universal y viceversa. ¿Dónde termina nuestra propia región y comienzan las otras? ¿dónde está el límite entre la región y el mundo? ¿entre lo propio y lo ajeno? Aquí hay nuevamente una clave para pensar las tensiones abiertas en que se forma y rehace la identidad.

El otro epígrafe, que da título a la novela, es un texto de Luis Guillaume:

"Maison de vent demeure qu'un souffle efaçait".

Quisiera recordar el comienzo del **Facundo**:

A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima (...) Al pasar por los baños de zonda, bajo las armas de la patria, escribí con carbón estas palabras: **On ne tue point les idées.**

Ricardo Piglia ha subrayado la mezcla de comicidad y patetismo que tiene el que un hombre que huye, exiliado, escriba en francés una consigna política. "Se podría decir que abandona su lengua materna del mismo modo que abandona su patria".¹¹⁵

También en **La casa y el viento** se trata de partir al exilio, pero al contrario de lo que sucede en el episodio de Sarmiento, la frase marcará el intento de recuperación de la propia lengua. Es por esto que el epígrafe no queda allí sino que da nombre a la novela, y que el camino que abre se

¹¹⁵Ricardo Piglia, **La Argentina en pedazos**, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, p.9.

cierra en las últimas líneas: "Un soplo desvaneció mi casa, pero ahora sé que aquella casa todavía está aquí, erígida en mi corazón." (p.139)

3.

"Una huella minúscula y difusa". El viaje aparece vinculado, desde el inicio de la novela, con otro elemento determinante: el ferrocarril. "En el andén de la estación sólo estamos tres personas esperando el tren" es la primera oración del capítulo. Los trenes son un elemento reiterado -casi un personaje- no sólo en la obra de Tizón, sino de varios escritores del noroeste (ver, por ejemplo, la narrativa de Carlos Hugo Aparicio); se trata del único medio de transporte "moderno" con presencia en la zona y tiene, por lo mismo quizás, connotaciones ambiguas y contradictorias. Es el símbolo de un controvertido "progreso" y a la vez de la decadencia de la región; motivo de orgullo y alegría pero también expresión de una realidad dolorosa (una de las primeras imágenes infantiles es la de las tropas derrotadas que vuelven repatriadas a Bolivia); del desgarramiento que signa la vida jujeña.

Si en el fragmento inicial lo contextual aparecía como definitorio de la novela ("Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos..."), esto se reitera a lo largo del texto en contadas ocasiones, pero a través de imágenes de una gran fuerza simbólica. Quizás una de las características esenciales de la obra de Tizón sea justamente esta capacidad de descubrir pequeños elementos que juegan, simbólicamente, un papel fundamental. En el capítulo al que estamos haciendo referencia, el contexto de la dictadura es aludido a través de, solamente, tres líneas:

"Sobre el muro de la estación, entre dos puertas, hay un cartel que comienza con la frase DENÚNCIELOS. El cartel tiene los colores de la bandera nacional." (p.13)

En estas tres líneas están contenidos dos planos fundamentales del discurso autoritario; uno, la ruptura de las redes de solidaridad social a través de la imposición de la práctica de la denuncia (el cartel es el primer dato para entender la desconfianza que provoca la gente en el protagonista; desconfianza directamente proporcional a la distancia que guarda cada uno con la cultura tradicional. A medida que se interna en la Puna esta desconfianza va desapareciendo y en cambio se agudiza cuando se cruza con gente del sur). Y dos, la apropiación de los símbolos nacionales: la única idea de nación permitida es la que se estipula desde el poder. Volvemos a aquella idea que planteamos en páginas anteriores sobre el manejo perverso de la noción de ciudadanía que realiza el autoritarismo.

Algo similar sucede en relación a la nación y el nacionalismo. La bandera de la cita parece ser propiedad de quienes detentan el poder. Y, sin embargo, el narrador sabe que: la patria tampoco les pertenece por completo a los otros, a los perseguidos, a los olvidados. "Tener una patria compartida aun con los malos, con los soberbios, con los que no sueñan ni se equivocan." (120), funciona como una especie de bálsamo en el alma del exiliado. La literatura puede ser una forma de no renunciar a la patria, de reapropiarse de la bandera, como lo demuestra el hecho de que el patriotismo sea un tema que preocupe a muchos de quienes escribieron durante la dictadura; cómo disputar la carga semántica y simbólica de los términos patria, nación, Argentina.

Más allá de la barbarie y del horror que hemos vivido -escribe Ricardo Piglia-, en algunas páginas de nuestra literatura persiste una memoria que nos permite, creo, no avergonzarnos de ser argentinos.¹¹⁶

A lo largo de la novela aparecen unas pocas referencias más al contexto histórico; se habla alguna vez de desaparecidos, de listas de libros prohibidos, de órdenes venidas del centro, o irrumpe en el silencio del paisaje o entre los murmullos de los personajes, el ruido de las marchas militares ("De pronto alguien en el vagón enciende una radio y suena estridente una marcha militar." p.16).

Esta primera parte está estructurada alrededor del viaje que aleja al narrador de su casa; primero en un tren que lo lleva a Humahuaca, después en un camión que lo conducirá a la Puna ("A la mañana siguiente estaba ya el camión que me llevaría lejos, apartándome de la ruta de casi todos." p.24), y, por último a lomo de mula. El viaje implica también, como puede verse en esta secuencia que termina con el cruce final de la frontera hecho a pie, un ejercicio de despojamiento a través del cual buscará llegar, como esos hombres a los que encuentra en su camino, a lo esencial ("En sucesivas oleadas otros hombres y otros dioses llegaron a quitarles lo que había en sus tierra, y al final se fueron llevándose todo. Pero únicamente lo que no importaba." p.47). Al mismo tiempo que se desprende de aquello que "no importa", incorpora lo que va a formar parte del "inventario del adiós": las imágenes, los relatos, las ternuras y furores, penas y alegrías que forman la historia.

¹¹⁶Ricardo Piglia, "Ficción y política en la literatura argentina", en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, cit., pp.102-103.

¿Qué otras voces, qué otros recuerdos se suman en este viaje a la memoria del narrador?

Fundamentalmente la voz de Sanromán para quien los viajes son, por su oficio de viajante de comercio, repetición de gestos conocidos. Es quien lo conduce a un hotel en Humahuaca -el primero de los hogares transitorios que tendrá en su marcha hacia la frontera- que se llama, significativamente, Numancia, como aquel pueblo español que se defendió hasta la muerte del cerco que le había sido impuesto. Entre 1976 y 1983, todo el país es Numancia.

De a poco, el narrador va metiéndose allí donde reinan "el frío y el silencio y las palabras son escasas, opacas, sólo exorcismos de la memoria." (p.18) Por eso, a medida que se interna en la Puna se acentúa un cierto extrañamiento en los diálogos que se manifiesta en su brevedad y en su carácter sentencioso. La sabiduría de los pobladores de la zona se expresa, no a través de largos relatos, sino únicamente de frases o de narraciones cortas que apelan a una dimensión mágica y simbólica del pensamiento. Cito sólo un ejemplo:

Durante buena parte del camino -arruinado, atravesado de vez en cuando por huellas hondas abiertas en los deshielos- un cóndor volando nos siguió. (...)

-¿Es buena señal? -pregunté. El viejo, que viajaba a atrás, se había cubierto la cabeza con su poncho y era así como un bulto más. El chofer, sin dejar de observar el camino, dijo:

-Ni buena ni mala. No se ve.

-¿Qué es lo que no se ve?

-Su cabeza. Según como menee su cabeza.

-¿Y eso cómo se sabe?

-No se sabe. (p.28)

El choque con esta forma de ver el mundo, así como la necesidad de despojarse de lo ya sabido para poder realmente aprehender esa cultura diferente, se manifiesta de manera abrupta en el episodio que cierra el capítulo. Juan lo lleva a cazar patos a la orilla de una laguna, pero ninguno de los disparos que realiza da en el blanco.

-Habrás visto, Juan: No sé por qué. No ha sido así, otras veces. Juan, levantando una pata de su mula observó la herradura.

-Esos patos de mierda -dije, y en ese instante sentí que era otro- ¿Qué habrá pasado, Juan?

Sólo entonces me miró y dijo:

-Usted no les pega porque quiere matarlos. (p.33)

El origen de este fragmento es un episodio similar vivido por el propio Tizón, según relata en una entrevista; allí lo relaciona con un principio zen que le enseñó un entrenador de boxeo: "El que se enfurece, pierde". "Cuando yo estaba tan mal después del golpe de marzo del 76, que no sabíamos qué demonio hacer, digo, bueno, me voy a dar un paseo por la Puna". En la laguna de Guayatabó intenta cazar unos patos con la misma falta de éxito que su personaje, y su guía le responde también: "Pasa que usted no acierta porque quiere matar."

A partir de eso, naturalmente, la escopeta quedó ahí, y yo pensé, pero, realmente, qué razón tiene este hombre...; éste me está diciendo algo así como que estoy transgrediendo las leyes de la armonía; no es cuestión de venir aquí a asesinar patos, sino que hay que darle chance al pato, y el blanco y el tiro, el cazador y la víctima, forman una especie de parábola armónica, y si no no funciona.¹¹⁷

¹¹⁷"Héctor Tizón: crear una armonía y vivir en ella", *cit.*

En medio de la pobreza, el dolor o el olvido, hay una cierta armonía que los disparos del cazador tanto como la violencia que viene desde el sur, destruyen, perturbando así, en última instancia, el orden del universo. Esto, que es vinculado con el juego por quien hace la entrevista (frente al relato de Tizón, Celina Manzoni comenta: "Parábola' se llama precisamente uno de tus cuentos donde está funcionando también esta noción de juego."), alude a algo mucho más profundo que es la visión del mundo de las culturas indígenas o mestizas de la región.

Los distintos ejemplos de este tipo que aparecen en el texto pueden ser vistos como manifestaciones de aquello que Angel Rama llamó la transculturación que se manifiesta en la cosmovisión. Siguiendo esta idea, la imagen "una huella minúscula y difusa" puede ser leída tal vez como una referencia a la cultura letrada, urbana, "occidental", representada por el protagonista, ante el peso y la fuerza ancestrales en la región de una cultura "otra".

4.

"El verso perdido". Este capítulo es uno de los más significativos de la novela en términos de la búsqueda de sí mismo que el protagonista realiza en este mundo marcado por la "otredad".

Como en todo viaje iniciático, hay en éste un misterio por develar, o, mejor dicho, varios misterios. Esos relatos que han sobrevivido a tanto encierran también un secreto, el secreto de su permanencia; como el verso del coplero Belindo, alter ego del autor desde el lado de la oralidad.

En un juego de cajas chinas, quien escribe busca el secreto de la búsqueda del verso que signó la vida del coplero Belindo.

¿Cuál fue el verso de la copla perdido y recuperado al morir? ¿Ese verso era una clave remota, un remedio secreto contra el olvido? Algunos dicen que es el mismo que los

brujos usaron como conjuro y que sólo sirve en el último instante. Yo lo buscaba ahora...
(p.37)

¿Qué significa Belindo? Si, en cierto sentido, todos los personajes podrían ser pensados como complementarios al narrador. debido a que encarnan distintas características que él intenta hacer propias para ir dibujándose a sí mismo (¿qué otra cosa es la memoria sino el mapa de los propios pasos?), esto es aún más marcado en el caso del coplero. Ambos, coplero y narrador, han hecho de las palabras su oficio. Por eso, ambos coinciden en la búsqueda de un verso; de ciertas palabras imprescindibles pero inalcanzables. Quien realmente lo alcanza, quien devela su secreto, muere, como le sucede a Belindo en el episodio más borgeano de la novela¹¹⁸:

Varios años hacía que Belindo erraba de un lado al otro, buscando aquel verso de la copla que, de hallarlo, podría convertirlo en otro. Un verso necesario, perdido en un confuso entrevero de mujeres y gente ebria. (...) Entonces todos pudieron ver que el agresor se agachó hasta pegar sus labios en la oreja del caído. Y cuando ya la memoria de Belindo estaba a punto de apagarse lo escuchó. (pp.70-71)

Otra lectura posible: cuál es la función que puede cumplir, durante el exilio, ese verso perdido. Todo exiliado tiene la necesidad de estar en contacto con su propia lengua, pero sobre todo aquel cuyo oficio es el idioma, ya sea coplero o escritor.

La memoria convertida en palabras, porque es en las palabras donde nuestro pasado perdura (...) Así el lenguaje es también el recurso de nuestra propia desdicha; y el hombre lejos de su casa se convierte en una llamada sin respuesta. (p.137)

¹¹⁸Este aspecto ha sido trabajado por Mónica L. Bueno, "La utopía: entre la historia y la ficción", en Elisa T. Calabrese et al., *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp.81-115.

Esta novela intenta ser una respuesta posible al desasosiego que les asalta a aquellos obligados a vivir en un país extraño. Desasosiego y angustia porque preguntarse cómo sobrevivir en otra tierra, es preguntarse cómo sobrevivir en otro idioma, o en el uso diferente del propio. Cómo escribir, entonces, si se ha perdido la lengua materna.

La pérdida creó un vacío, y la recuperación imaginaria mil sorpresas. Repetir a veces una palabra cualquiera entre las más comunes, produce en el escritor que la había olvidado o sumergido bajo otras lenguas un estallido único donde el deseo parece hallar al fin su objeto...

dice Gerardo Mario Goloboff en un artículo sobre el exilio, y continúa con una frase que, de alguna manera, coincide con la propuesta de Tizón: "Es, acaso una de las pocas grandes revanchas que el mínimo hombre, que el mínimo escritor puede permitirse contra los totalitarismos que lo expulsan..."¹¹⁹

Escribir es así, sin duda, un acto político.

Frente a la amenaza de la pérdida, el verso -que es origen, raíces, la propia historia- es una protección. Por eso el narrador de *La casa y el viento* apela a dos territorios que remiten a espacios y tiempos míticos, para fundar su escritura: la región de pertenencia y la niñez; ambos origen de la memoria y de la lengua. "Porque el idioma de infancia es un secreto entre los dos".

En términos de estructura narrativa este capítulo puede leerse como una versión de una de las características del conjunto de la novela: la construcción de la memoria que se propone el narrador a lo largo del texto, a través de la suma de otras voces a la suya propia, de modo de jugar con la idea de una memoria colectiva. El único modo de llegar a saber algo sobre Belindo

¹¹⁹Gerardo Mario Goloboff, "Las lenguas del exilio", *cit.*, p.140.

es a través de los recuerdos que guarda cada uno de los que lo conocieron u oyeron hablar de él.

En este sentido, desaparece la figura del narrador como tal y surge en su lugar un conjunto de diversas voces narrativas que constituyen una suerte de narrador colectivo que conserva la memoria de la cultura popular.

El viejo don Félix, en cuya casa se alberga, es quien le sirve de guía por esas versiones y relatos.

El percibir el desamparo en que vive don Félix, que es la pobreza y el desamparo de todos, lo lleva a un paso más en su búsqueda de lo esencial de la vida, en su ritual de despojo.

Observaba al viejo en silencio y era esto lo que hubiera querido decirle -que acababa de descubrirlo yo también- que todo lo que nos confunde y angustia está fuera del hombre: el oro, los monumentos, el poder; todo eso que también los malos y los imbéciles pueden alcanzar. (p.44)

Una de las historias que se suma tiene lugar en el presente del relato (el presente del viaje hacia la frontera): un viejo buscador de oro llega a alojarse en la casa de don Félix. Un resabio, un sobreviviente, casi un fantasma de otros tiempos; un extranjero tan solitario que "ha olvidado momentáneamente nuestro idioma y el suyo propio está amortiguado." (49). "¿De dónde ha venido? Extranjero, su acento neutro no lo delata. Pero no es turco, ni boliviano, ni siquiera chileno. De niño solía ver de vez en cuando estos ejemplares que llegaban a Yala..." (p.50)

Sumado a don Félix, Rosa y su gallina, son los personajes con los que el narrador mantiene una relación más o menos cercana; sin embargo hay otro, que aparece por primera vez en este fragmento que exaspera la ambigüedad de la relación con la gente de la zona. Se trata de una suerte de personaje colectivo -el pueblo- que participa en una fiesta ritual originada en el sacrificio de una llama. La fiesta -decía Benjamin- es una de las formas en que se hace presente la

memoria afectiva. Pero el festejo trae aparejado, en este caso, ebriedad y ésta, a su vez, violencia contra el extranjero.

Es la voz de un hombre borracho, a punto de quebrarse por la pena y la furia, que increpa al extranjero recién llegado.

-¿Y éste qué ha venido a hacer?

En un principio nadie hace caso del incidente, pero la mansedumbre del extranjero parece excitar aún más al otro que se pone de pie y grita:

-¡Que diga qué nos quiere!

(...)

El extranjero intenta incorporarse pero alguien, de un puñetazo, lo derriba. (pp.53-54)

Se genera entonces una agresividad creciente que pareciera representar el resentimiento contra siglos de opresión e injusticia, pero que es también expresión de intolerancia y quiebra así una posible imagen idílica de la cultura popular. También esto tiene que formar parte del "inventario del adiós" ("Podemos odiar o amar el lugar donde vivimos, pero lo que no es posible, en tanto se es escritor, es permanecer fríos e indiferentes al medio".¹²⁰)

El minero agredido pone de algún modo en escena la extranjería del propio narrador. Tizón ha señalado esta condición de extranjero que él ha sentido en su tierra ("...yo siempre me sentí un exiliado dentro de lo que se llama la Argentina".¹²¹) Quizás por eso busca una compañía distinta, como la de la prostituta, o le viene a la memoria inmediatamente un recuerdo de infancia -es en su propia historia donde buscará territorializarse-:

Los rostros de los hombres se repiten en el tiempo y yo soy, otra vez, un niño errante en busca de su casa. Este descubrimiento me trajo la súbita alegría de no estar solo y vacío... (p.68)

¹²⁰Héctor Tizón, "La narrativa del interior", *cit.*, p.18.

¹²¹Héctor Tizón, **Entrevista con Ronda Dahl Buchanan**, en **Hispanamérica**, p.42.

La escena del prostíbulo "Recuerdos del 47" (nombre cuya significación nunca se aclara, quizás porque la memoria de cada uno es parte de una intimidad imposible de compartir) propone un escenario diferente pero una misma soledad; ¿existe alguna posibilidad de diálogo? ¿o hay gestos que parecen acercarnos a los otros y son sólo simulacros? El (des)encuentro con la prostituta parece afirmar la segunda posibilidad.

5.

"Esa noche se fue por el atajo". El título de este capítulo hace referencia a la historia central, la de las hermanas Zenobia y Zenaida y su trágica historia de amor.

El paisaje, como la gente, muestra los signos del olvido y el abandono ("...los yacimientos desamparados, los ríos muertos como estelas geológicas." p.77). El nuevo camino lo lleva hacia Yavi, que es uno de los pueblos en que esta decadencia resulta más evidente, porque su esplendor también fue mayor que el de otros de la región ("Esa es la casa del marqués. Pero ahora ahí van a mear los burros." p.78)

Yavi era en otros tiempos sede de la aristocracia de estas tierras casi tan extensas como un país (...) Ahora es sólo un puñado de casas, deshabitadas las más (...). Los jóvenes emigran hacia el sur; aquí quedan los viejos y los que van para viejos... (p.79)

Hubo un tiempo de esplendor, un pasado mítico en que el oro funcionaba como atractivo para extranjeros ambiciosos, como "el hombre flaco que construyó un barco", cuya desgracia no fue su propia ambición, sino suscitar la pasión y los celos entre las hermanas.

Personaje similar al del viejo buscador de oro del capítulo anterior, conocer su historia será uno de los motivos principales de la estancia del narrador en Yavi. Pero no es ésta la única semejanza

entre estos dos capítulos; de algún modo, la división entre ambos que señala la mitad de la novela, funciona como una suerte de eje que articula una relación especular; sin ser idénticos, tienen varios elementos comunes. Si en el capítulo sobre Belindo, don Félix actuaba como una especie de guía a través del entretejido de relatos, a través de la "visión de lo aparente" y "el ensueño" (p.77), en este fragmento será don Plácido, el comisionado, quien desempeñe un papel similar conduciéndolo por entre las versiones que forman parte ya de la tradición del lugar. Hay además un libro desaparecido en el incendio de la casa de Zenobia y Zenaida que pareciera tener las respuestas a las preguntas que el protagonista se hace, como el verso de Belindo (nuevamente oralidad y escritura como elementos complementarios). Por otra parte, como en otros textos de Tizón, el destino de los personajes está signado por una búsqueda.

También los rituales colectivos están presentes en ambos: como contraparte al ritual del sacrificio de la llama, en este fragmento el ritual es el velorio de un anciano; ceremonias de la vida y la muerte como aglutinadoras de la memoria colectiva. La muerte del anciano convoca rituales antiguos; pero hay otra muerte, la que impone "esta crisis de locura que de pronto ha caído sobre nosotros, esta borrachera delirante pero fría de terror y de sangre que a la memoria no le gustará retener". (p.101) La muerte a la que le prohíben los rituales, las palabras: la muerte de los desaparecidos. Si la memoria se alimenta de estas ceremonias que se repiten de generación en generación ¿cómo sostener el recuerdo que no tiene de dónde asirse? Las palabras, los textos pasan a ocupar el lugar de aquello que ha sido prohibido.

6.

"Hacia la frontera". En este capítulo -último de la novela antes del fragmento de cierre- funciona como núcleo de la narración la historia de la escuelita de la Puna y de la relación del protagonista con la maestra, Ariana (que recuerda, por supuesto, y en parte reproduce la historia de amor de su padre relatada en el primer capítulo). El contexto de violencia impuesto por la dictadura vuelve a cobrar relevancia y lo empuja a huir "en busca de la vida" (p.114).

A diferencia de lo que sucede en los capítulos anteriores, en éste no se cruzan relatos de la tradición oral, ni de la cosmovisión indígena; es como una vuelta a sí mismo, a su cuerpo, a los libros, pero enriquecido por todo aquello que ha aprehendido durante su viaje.

Siento que a medida que avanza el mes, el sol y mi vida disminuyen pero mis sueños se agrandan llenos de luz, de olores de cocina, de ruidos, de risas agitadas como pájaros; de todo aquello a lo que debo las ganas de salvarme, de seguir viviendo para recordar. (p.126)

¿Qué significa que en el último sitio del territorio nacional antes de cruzar la frontera haya una escuela? En el último punto de la Argentina aparece también la última estribación de un proyecto de país que ha fracasado. Allí, lo único que puede salvar al protagonista es el afecto; así, a pesar del dolor, es la vida la que aparece uniendo las soledades.

Si la tierra puede ser vista como el cuerpo de una mujer ("La tierra como el cuerpo de una mujer amada", p.120.), Ariana es entonces la síntesis de sus afanes.

En la escuela hay una imagen de Jesucristo -rubio- y otra del coronel Pringles a punto de echarse al vacío para que los realistas no le arrebaten la bandera ("...dos metáforas ya convertidas en lugares comunes", p.122.); dos referentes culturales que hablan de la complejidad de la cultura

latinoamericana. Por una parte, la religión católica impuesta durante la conquista; aunque la imagen de Jesús no alude directamente a la violencia que caracterizó tal imposición, el corazón sangrante puede ser leído dentro de ese contexto y, a la vez, quizás como el dolor que marca el viaje del protagonista.

El otro referente es el de la historia patria a través de un personaje -Pringles- que prefirió morir antes que entregarse al enemigo.

Y nuevamente, como ha ocurrido a lo largo de los siglos, el viento de la historia golpea a los mejores hombres. La violencia se hace presente en la orden de quemar ciertos libros (libros que, debido a una violencia más antigua aún, nunca han existido en la escuela), en los policías que han prendido a Amadeo, pero también en ese niño -testigo mudo de la complicidad de dos solitarios- cuya ausencia no alarmará a nadie porque en la Puna los niños pertenecen "al destino, al azar de estar vivos más que a la historia familiar" (p.124).

Como en el "Angelus Novus" de Benjamin, el narrador intenta dejar atrás la destrucción causada por la historia. "¿Era verdad, entonces? ¿Hoy la vida está en las calles, en las ciudades? (...) No, no era quizá la vida lo que estaba hoy en las calles, sino sólo la historia." (p.115) Pero la historia no está únicamente en las ciudades; las ruinas que provoca acompañan el texto hasta la frontera, frente a ella el cuerpo y la escritura son el espacio de la sobrevivencia.

IX. Un cierre que es regreso

"Un soplo desvaneció mi casa, pero ahora sé que aquella casa todavía está aquí, erigida en mi corazón." (p.139)

La frase final de la novela marca -como para Ulises- el fin de viaje. Entre ella y los epígrafes, el texto ha explorado más de un recorrido. Si la casa aún está en pie es porque el ejercicio de la memoria vuelto literatura pudo más que cualquier soplo.

A lo largo de las páginas, el narrador se construye a sí mismo a través de la búsqueda de su identidad y de la exploración de la alteridad, conjunción de elementos que nos hace quienes somos. La memoria suma lo colectivo a lo individual en el dibujo de un territorio desolado, donde lo esencial se esconde en las voces que murmuran, en las miradas furtivas, en los silencios de esos habitantes solitarios, herederos de siglos de tradición y olvidos. Hasta los confines del país, hasta esas tierras donde el sol cae a plomo y la nación es una idea ajena, llega la violencia de la dictadura buscando expoliar lo que ya ha sido expoliado, castigar lo que hace muchísimo tiempo vive castigado.

Estos son -como lo planteaba el grupo **Escombros**- los materiales de los sobrevivientes. Con esos escasos y dolidos materiales, en un ejercicio riguroso y despojado, Tizón hablará de "lo indecible". Recuperar la memoria antigua, algunos rostros de la tradición, y textualizarlos en un poco convencional ejercicio de escritura, significa proponer la hibridez como esencia de la cultura latinoamericana. La mezcla problemática de elementos conflictivos, desiguales,

contrastantes, dibuja nuestro perfil; un perfil que la memoria de Tizón fortalece "tierra adentro"

para poder enriquecer fronteras afuera.

Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuciente de mi exilio; pero quisiera que también lo fuese de mi amor a esta tierra y a los hombres, a mis vecinos, en los días en que se acobarda, aterroriza y mata; de la solidaridad cuando se persigue y acosa... El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo. (p.120)

Un alfabeto de sobrevivencia

(A modo de cierre)

La dramatización de la memoria se juega hoy en la escena de la contingencia política, pero también se jugó en el escenario de aquellas obras...que -bajo la dictadura- memorizaron la desposesión a través de un alfabeto de sobrevivencia: un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza. Nelly Richard¹

Sin intención de generalizar, podría decirse que los textos que se escribieron en el exilio, aun los más separados de las referencias estrictamente nacionales, tuvieron un horizonte de escritura en el que la muerte acechaba o francamente reinaba. Tununa Mercado²

1.

Pocas imágenes son tan impactantes y conmovedoras como los retratos de los desaparecidos que nos asaltan cotidianamente al abrir las páginas de algunos diarios argentinos. A más de veintidós años del golpe de Estado que instauró la dictadura más sangrienta de nuestra historia, esos rostros son el rostro de nuestra memoria. Interrumpiendo el discurso público más bien triunfalista que domina los medios, su silencio atronador pone en escena nuestras propias heridas.

Gesto minoritario, marginal, que desestabiliza el presente a través de la actualización cotidiana de las huellas del pasado, las miradas de nuestros desaparecidos logran -como la gruesa cuerda de

¹Nelly Richard, *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, Santiago, Editorial Cuarto propio, 1994, p.14.

²Tununa Mercado, "Fuegos fatuos. Escribir en Buenos Aires", en *Literaturas del Río de la Plata hoy...*, cit., p.44.

"Sutura" en una de las lecturas que la obra sugiere- reestablecer la continuidad entre pasado y presente; las miradas de nuestros desaparecidos se convierten así en contrabandistas de nuestra memoria.

La herida que la cuerda no logra cerrar³, las miradas, las Madres y sus vueltas a la plaza, dramatizan la tensión entre el recuerdo y el olvido -"entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución"⁴-, haciendo de la memoria un "alfabeto de sobrevivencia". Como en estos casos, la propuesta de las novelas analizadas surge de los escombros, de los añicos, de los fragmentos creados por esa tensión. Frente a la amenaza permanente de pérdida de signos conocidos y reconocibles que marcó el momento de la dictadura, la memoria es un espacio desgarrado, una poética de ruinas.

Mucho más que los temas trabajados o que ciertas coincidencias estéticas, es este deambular por los residuos, esta búsqueda de palabras -pocas, contenidas, que contrastan con la vocinglería oficial- que intentan hilar sutilmente sobre un paisaje de cuerpos violentados, heridos, lo que hace similares ambas obras.

En breve cárcel y *La casa y el viento* se construyen con un lenguaje opuesto a la épica del discurso dominante; sus palabras no son las del triunfo, sino las del intersticio y el desgarró. A través de estos gestos de lo mínimo logran significación en el mundo "laico y abandonado por los

³"Coser los bordes de la herida, ¿debo? ¿puedo? ¿es debido?/¿En fin debo cerrar las ventanitas? ¿clavarlas? ¿sujetarlas?/ ¿quiero, pues? ¿deseo, pues? ¿después?...". Néstor Perlongher, "Herida pierna" en Lamé, Campinas, Editora de UNICAMP, 1994, p.44.

⁴Nelly Richard, *La insubordinación de los signos*, *cit.*, p.13.

díoses" del que hablaba Beatriz Sarlo en la frase que sirve como epígrafe a este trabajo. Molloy y Tizón desarrollan una escritura "minoritaria" y es ahí donde reside su mayor subversión, en elegir el margen, la fractura, como lugares de enunciación⁵.

La discusión que establecen de manera oblicua con la concepción del canon es uno de los aspectos fundamentales de su posicionamiento frente a los poderes centrales, culturales y políticos. Hablamos de canon como de la "construcción de un corpus de textos cuyos valores valen, en una determinada sociedad, como paradigma de su cultura. Estos textos se constituyen entonces en 'clásicos' ".⁶ Su desvío con respecto a los discursos dominantes se da a través de una escritura "residual", precaria.

En el caso de **En breve cárcel**, la reflexión permanente sobre el escribir y la posibilidad o no de reelaborar una memoria afectiva, coloca en el debate una sexualidad otra que -al igual que la escritura o la memoria- no es sino deriva, movimiento que da cuenta de ausencias y de silencios, de vacíos y de miedos; elementos que dibujan también los perfiles de la trama (del trauma) social. Al protagonista de **La casa y el viento**, la historia de terror que marca al país lo empuja a una frontera geográfica que es al mismo tiempo la frontera de sí mismo; punto de (des)encuentro entre lo individual y el dolor compartido. La escritura será entonces esa voz que se diluye o, mejor, que se suma a la voz colectiva.

⁵Frente a esto, como lo planteamos en la introducción, intentamos también una lectura minoritaria, una lectura que, partiendo de la angustia que invade el discurso crítico, logre hacerla productiva.

⁶Graciela Montaldo, "Diez años en democracia: los cambios en el canon", en **Hispanamérica**, año XXIV, núm. 72, Maryland, 1995, p.40.

Dos modos de hablar de lo indecible; dos modos que buscan el pliegue y la incertidumbre, el movedizo espacio del susurro.

La posición que construyen con respecto al autoritarismo trabaja sobre una de las preguntas cruciales que se hace la literatura durante la dictadura: "¿cómo se dice en tiempos de silencio, cómo se construye el sentido con la alusión?"⁷. La respuesta estética es, en ese momento, la de la crisis de la representación realista, de los principios de la mimesis, debido a "una radical desconfianza en los postulados de lo unívoco y en los preceptos monológicos típicos del poder autoritario".⁸

La pregunta sobre la relación entre literatura e historia funciona por dentro de los textos a modo de palimpsesto. Aunque a través de caminos diferentes, ambos tematizan la compleja relación entre arte y realidad, exploran el nexo entre un cierto referente y la posibilidad de creación, y buscan, como muchas de las obras del período, el trabajo sobre la alusión y no sobre el decir directo, sumándolo a una intensa reflexión sobre la propia escritura y sus recursos.

Ante la represión o la muerte, ante el fracaso y las ilusiones perdidas, los discursos narrativos pusieron en escena la perplejidad, según dos estrategias principales: la refutación de la mimesis como forma única de representación, por un lado; la fragmentación discursiva tanto de la subjetividad como de los hechos sociales, por el otro.⁹

⁷Andrés Avellaneda, "Hablar y callar. Construyendo sentido en la democracia", en *Hispanamérica*, año XXIV, núm. 72, Maryland, p.27.

⁸*Ibidem*.

⁹Beatriz Sarlo, "Literatura y política", *cit.*, p.10.

Esta marginalidad que los convierte en escritores "raros", minoritarios, se da incluso con respecto al corpus de textos que los críticos suelen trabajar cuando se habla de "novela de la dictadura", y que se ha convertido en una suerte de canon alternativo.

En la "perspectiva para ver" que hemos intentado construir a lo largo de estas páginas, buscamos que fueran las propias obras las que sugirieran el tipo de acercamiento adecuado a partir de un momento histórico que funciona como contexto, pero nunca como determinación forzosa del carácter de los textos. Es decir que -y con esto retomo una de las principales propuestas del trabajo- el ejercicio minoritario de las dos novelas analizadas debe ser leído en un marco que trascienda el período que va de marzo del 76 a diciembre del 83, pues ambas se oponen a discursos dominantes de cualquier tipo, más allá de su manifestación evidente en la última dictadura militar. Pensar esto es un modo de desviarse de la búsqueda de "marcas" de realidad que domina la crítica de las novelas escritas durante este período.

Por poner sólo dos ejemplos: Fernando Reati, en el largo listado de novelas con que cierra su estudio, cita **La casa y el viento** -aunque no hace referencia a ella dentro del trabajo-, pero no **En breve cárcel**. Otros críticos que han analizado la obra de Molloy desde la perspectiva de género, como Francine Masiello, no la incorporan en sus análisis cuando trabajan sobre la narrativa del "proceso". Estoy convencida de que se trata menos de una decisión consciente de los críticos que de una consecuencia del nomadismo y por lo tanto de la "inaprehensibilidad" de los propios textos, por un lado, y de la imposición de los criterios contenidistas, por otro.

Por otra parte, la fragmentación de las novelas es un modo de desplegar una imagen caleidoscópica que en su diversidad se opone a la reivindicación de la unicidad que caracteriza a la mirada autoritaria.

Andrés Avellaneda analiza en su artículo "Hablar y callar..." las características de los discursos represores que habían sido elaborados por el estado argentino (civil y militar) desde antes de la última dictadura¹⁰, y que han estado actuando como subtextos de la cultura argentina. Fundamentalmente señala la continuidad de lo que llama el "sistema de enmudecimiento" que prescribe que las manifestaciones artísticas y culturales se subordinen a una determinada concepción de lo moral. Cualquier otro camino conduce, desde esta perspectiva, a la "obscenidad" (homosexualidad, prostitución, aborto, desamor filial), al agravio religioso (a la iglesia católica), y a la agresión contra la seguridad y el interés nacional. El "estilo de vida argentino" se sostiene en la tríada "dios, patria y hogar". Estamos hablando, como es evidente, de una cultura autoritaria cuyas manifestaciones no se dan solamente en el momento de la dictadura, sino que son expresión de los diversos micropoderes que funcionan en la sociedad, ya que, como lo plantea Foucault

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.¹¹

¹⁰El señala el inicio en la década del 50. En el artículo analiza la continuidad del discurso militar y su repercusión en la cultura posterior al 83.

¹¹Michel Foucault, *Microfísica del poder*, cit., p.157.

2.

Ambas novelas exploran posibles respuestas a las preguntas que formulaban Deleuze y Guattari:

"...¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje..?"

¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?"¹²

Volverse nómada, inmigrante o gitano, es volverse lesbiana o exiliado, es desterritorializarse para territorializarse en la escritura. Esta es la carga política de los textos -en última instancia, toda literatura menor es política-.

La "literatura menor" busca subvertir a la hegemónica a través de un desplazamiento con respecto a las pautas del lenguaje literario dominante. Si bien el concepto nace, como decíamos, a partir del trabajo de Deleuze y Guattari sobre Kafka, escritor judío checo que escribe en una lengua mayor como es el alemán, permite pensar sobre la posición de cualquier tipo de minoría: los escritores del Magreb con respecto al francés, los escritores chicanos o latinos en Estados Unidos; éste

...es también el caso de buena parte de la escritura femenina y la de los escritores homosexuales. Todos comparten una experiencia alienante respecto al lenguaje mayor que les impone categorías que no corresponden a sus deseos de auténtica expresión, al punto que sólo les cabe la subversión de las categorías del lenguaje dominante.¹³

¹²Gilles Deleuze, Félix Guattari, **Kafka. Por una literatura menor**, México, Ediciones Era, 1978, p.33.

¹³Juan Carlos Lértora, "Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor", en Juan Carlos Lértora (ed.), **Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**, Santiago, Para textos/Editorial Cuarto propio, 1993, p.29.

Una de las características más importantes de la literatura menor es la fuerte desterritorialización que afecta al idioma; no se trata de la literatura de un idioma menor, sino de la literatura que una minoría hace dentro de un idioma mayor. En el caso de Kafka, el alemán de Praga es una lengua desterritorializada ", adecuada para extraños usos menores". Los escritores menores buscan "su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto"¹⁴.

En la literatura de Sylvia Molloy y de Héctor Tizón puede leerse esta desterritorialización en la marginalidad o ajenidad de sus personajes -tanto como en la de ellos mismos respecto de las líneas dominantes de la literatura argentina-; seres solitarios, en constante desplazamiento. Ambos protagonistas son sujetos nómadas, ya sea sexual o geográficamente, que en su deambular por un indefinible territorio fronterizo, dibujan a la vez el trazo de la escritura y la memoria de su propio cuerpo. Su objetivo no es "reivindicar" lo olvidado o tapado por los poderes centrales (políticos, sociales, culturales) sino que apuestan abiertamente a la revulsión de lo minoritario.

La noción de (des)territorialización nos permite pensar en la necesidad de politizar los espacios como forma alternativa de acceder a nuestra realidad cultural.

Politizar éstas u otras áreas (...) y pensar en un país que no sea sólo Buenos Aires, que no sea sólo blanco, europeo, masculino; hacer el esfuerzo de visualizar esa cultura otra que el discurso intelectual ha borrado durante dos siglos y convivir con ella.¹⁵

Como vimos, la historia argentina se ha construido sobre sucesivos borramientos, convirtiendo en silencio y ausencias aquello que no se adscribe totalmente a lo establecido por el poder

¹⁴Deleuze y Guattari, *Kafka...*, *cit.*, p.31.

¹⁵Graciela Montaldo, "Diez años en democracia...", *cit.*, p.45.

hegemonico. En este sentido podríamos pensar que los espacios desde los cuales hablan los textos trabajados son también espacios "desaparecidos" (el espacio de la homosexualidad en tanto disidencia de la norma que rige las sexualidades, el espacio de la marginalidad geográfica, el espacio de la oralidad) en los que se ponen en escena sujetos excluidos de la(s) historia(s) oficial(es).

La pregunta por la relación entre memoria y escritura es también un modo de cuestionarse por la historia y sus transmisores. Sin duda, el tema de la memoria es fundamental pensado desde el momento presente: si "amnesia" y "amnistía" tienen una raíz común, la elaboración del recuerdo cumplirá, entonces, una función política. Son las historias olvidadas, tapadas o canceladas, las que pueden leerse en el entramado de las novelas que hemos analizado.

A través del trabajo sobre el cuerpo y la memoria, así como de la reflexión sobre el propio ejercicio escriturario, van a buscar construir las "memorias en negativo" de las que hablaba Benjamin.

Como en las siluetas de los desaparecidos, en sus páginas se hará presente aquello borrado o negado por los discursos autoritarios. A veces no se trata más que de vacíos o ausencias a través de los cuales reaparece el pasado. Vacíos de la memoria, ausencias, análogos a los "blancos", a las indeterminaciones de las obras fragmentarias. Vacíos y blancos que le dan rostro a una historia de desapariciones.

Los dos textos reconocen como su territorio, entonces, no un espacio geográfico determinado (aunque la preocupación por lo geográfico tenga importancia en las obras) sino el espacio del

cuerpo y la escritura; ambos encuentran justificación a su propia existencia en el escribir. En la novela **En breve cárcel** la espera y la historia de amor parecieran el origen de la escritura, del deseo de narrar, y se convierten en una suerte de pretexto para llevar adelante el doloroso proceso de exploración de sí que realiza la protagonista. Al final de este proceso será ella misma la que aparezca dibujada en su texto; el último gesto de aferrarse a las páginas escritas antes de subir a un avión que la llevará no se sabe dónde, muestra la territorialización en la escritura.

En **La casa y el viento** la escritura -íntima, personal, desgarrada- es, sin embargo, pensada como un instrumento político ("alguien que sabe... que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo", p.120) Es, al mismo tiempo, una suerte de tabla de salvación; cuando la muerte y el dolor parecen invadirlo todo, el protagonista escribe desesperadamente. A veces ni siquiera necesita sus propias palabras y, como el personaje de Molloy, se encierra en la traducción. El traducir implica un distanciamiento con respecto al lenguaje que agudiza la conciencia que ambos tienen sobre su propio proceso de escritura. Es simplemente la fuerza del lenguaje, de las páginas escritas, la que lo mantiene vivo. De alguna manera siente la necesidad de dejar un testimonio ("Este será, al menos en mis apuntes el testimonio balbuciente de mi exilio..." p.120. Es decir que, a pesar de tratarse -como en **En breve cárcel**- de una escritura íntima, el narrador tiene en mente la posibilidad de ser leído por otros) que en su desgarramiento, en sus fracturas, habla también de un momento histórico doloroso. Los textos son así, como las esquelas de los periódicos, contrabandistas de la memoria.

El lugar de pertenencia formará parte de la memoria (la parte norte de la provincia de Jujuy en el caso de Tizón; un Buenos Aires tan lejano como la infancia en el de Molloy), pero la nueva

territorialidad estará dada por un lenguaje personal antiguo y entrañable. Los dos escritores han realizado una profunda reflexión que vincula su relación de sujetos desterritorializados con el lenguaje. Molloy ha señalado: "Creo que la desterritorialización que resulta del exilio desencadena una reflexión intensa sobre la lengua, porque la lengua constituye un lazo vital con el país que se ha dejado atrás."¹⁶, y ha trabajado, a partir de esta idea, su propia relación con el castellano.

Tizón, por su parte, coloca el cuestionamiento sobre el idioma en el comienzo de su trabajo como escritor. "La primera perplejidad que sentí, cuando empecé mis primeras páginas, hace ya mucho tiempo, fue la de enfrentarme a la pregunta sobre la lengua de la escritura."¹⁷

En este sentido, se trata de dos escritores ajenos a la "lengua mayor" de la literatura argentina, y es justamente tal ajenez que los lleva a pensar acerca del uso menor que hacen de ella.

3.

Si bien en tanto disidencia¹⁸, la literatura menor es siempre una literatura "de exilio", en este caso el exilio es también un tema sobre el que se trabaja. Los protagonistas de ambas novelas son exiliados, al igual que los autores. Aunque el texto de Tizón pareciera situar el exilio en un contexto que puede ser leído como el de la última dictadura militar (a pesar de que las referencias

¹⁶Sylvia Molloy, en *Primera persona*, *cit.*, p.138.

¹⁷Héctor Tizón, "Experiencia y lenguaje. I", *cit.*, p.2.

¹⁸"Nada se escribe sin algún exilio, que es, en sí mismo, una disidencia." Julia Kristeva, "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident", en *Tel Quel*, núm.74, Paris, 1987, p.7.

quedan abiertas: se habla de militares, de actos autoritarios, etc., pero no se dan fechas precisas), y el de Molloy habla más bien de un destierro antiguo sin hacer mención de un contexto político preciso, los dos reflexionan sobre lo que significa vivir lejos del lugar de origen (de la lengua de origen).

La memoria convertida en palabras, porque es en las palabras donde nuestro pasado perdura. (...) Así el lenguaje es también el recurso de nuestra propia desdicha; y el hombre lejos de su casa se convierte en una llamada sin respuesta.¹⁹

escribe Tizón, y esa llamada es el puente que se tiende desde el exilio. La pérdida y reencuentro del lenguaje es una cicatriz en la memoria del exiliado. La vuelta a los orígenes (que Tizón ya había explorado en otros textos -el cuento "Regreso", por ejemplo-) sólo es posible a través de la precariedad de la letra desde "no lugares"²⁰; es decir, desde espacios extraños, ajenos: el departamento alquilado de **En breve cárcel**, la ciudad del norte europeo en **La casa y el viento**. El exilio incorpora en las dos obras la dimensión del viaje reforzando la idea del nomadismo y la falta de territorio. Viaje por la memoria y una geografía entrañable en **La casa y el viento**, que, si en la "realidad" lo aleja de ésta, a través de la escritura le permitirá el regreso. En **En breve**

¹⁹Héctor Tizón, **La casa y el viento**, p.137.

²⁰Andrés Avellaneda propone la categoría de no lugar para hablar de la instancia espacio-temporal de enunciación de la literatura del exilio, en tanto se plantea la tensión entre un espacio de pertenencia y otros de ajenidad. Ver su artículo "Exilio y literatura latinoamericana", en **Punto de contacto**, invierno 1981.

La propuesta de Avellaneda es anterior al uso de la misma noción que hace el antropólogo Marc Augé, en **Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad**, Barcelona, Gedisa, 1993.

cárcel, la posibilidad del viaje le da cierre al texto, sumando un desplazamiento más a la intrincada cartografía dibujada por la protagonista.

En la primera lo geográfico cobra una dimensión casi mítica, a través fundamentalmente de la memoria de los otros; en la segunda, la fuerza estará no tanto en lo espacial sino más bien en lo temporal: la infancia como la tierra de pertenencia. Pero en ambas, como decíamos, es finalmente el lenguaje aquello que los ancla a su propia historia.

4.

*El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo...*²¹

Este planteo de Foucault hace referencia a un tema central en la reflexión contemporánea: el de la relación cuerpo/poder. "No hay ley que no esté inscrita en los cuerpos"²². Un régimen autoritario busca cuerpos disciplinados -Foucault habla de "cuerpos dóciles"-; cuerpos sometidos a los patrones de comportamiento dominantes. Aquellos que desafían este orden son marginados (cuerpos psicóticos, cuerpos carenciados...) o directamente suprimidos. En este sentido, podemos leer mucho de lo planteado sobre el cuerpo en estas novelas como respuestas o resistencias frente a los poderes sociales. Los propios cuerpos de los protagonistas subvierten la coerción del poder; son los suyos cuerpos que se oponen a las pautas hegemónicas y se convierten entonces en cuerpos en fuga, en cuerpos fugados.

²¹Michel Foucault, *Microfísica del poder*, cit., p.104.

²²Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union Générale d'editions, 1980.

"La única verdad es la del cuerpo" escribe el protagonista de **La casa y el viento**, en una novela en la que los cuerpos "otros", los cuerpos olvidados por la historia argentina, van a pasar a formar parte de la multiplicidad del yo. Cuerpo y memoria serán ejercicios colectivos y, por lo tanto, heterogéneos, pero se trata de ejercicios colectivos instalados en el quiebre de la idea de un "nosotros" homogéneo sostenido por el discurso autoritario.

El tema del cuerpo es central en la novela de Molloy. En ella, el cuerpo es el origen y el resultado de la escritura, instancia de exploración y espacio donde territorializarse. Por otra parte, la mirada no binaria sobre la sexualidad es uno de los modos principales en que desestabiliza la rigidez del discurso dominante.

El cuerpo y el deseo (de escritura), en tanto territorios de cruce entre el yo y los otros, entre la historia íntima y la colectiva, le disputan a los autoritarismos el espacio simbólico de la memoria.

No puedo encender el fuego, no conozco la plegaria, ya no sé cómo encontrar el sitio en el bosque, ya ni siquiera sé contar la historia. Lo único que sé hacer es contar que ya no sé relatar esa historia. (...) En el mundo en el que "todo es posible", "no hay problema", "todo se puede arreglar", la escritura, que también sigue siendo posible declara lo imposible y se expone a ello. Jean-François Lyotard²³

Es la búsqueda de respuestas la que va entretejiendo las palabras; no el recorrido de senderos conocidos sino la exploración y la experimentación permanentes. Ante discursos totalizantes (¿totalitarios?) la discusión que plantean es no sólo con el contexto sino también con la rigidez de las instituciones culturales.

Exiliados, nómades en su devenir-minoritario, buceadores en el espacio de lo no-discursivo, **En breve cárcel** y **La casa y el viento** son modos de hablar de lo indecible, de declarar lo imposible.

Para volver a la idea de Jochen Gerz, podemos preguntarnos qué quedará cuando la estela de Harburg se haya hundido totalmente en la tierra: quizás sólo las fracturas de la memoria dibujando un precario alfabeto de sobrevivencia.

²³Jean-François Lyotard, "Los judíos", en **Confines**, año 1, núm. 1, Buenos Aires, abril de 1995, p.50.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE SYLVIA MOLLOY

- Molloy, Sylvia, " 'Dios acecha en los intervalos': simulacro y causalidad textual en la ficción de Borges", en *Revista Iberoamericana*, núm. 100-101, 1977, pp. 381-398.
- Molloy, Sylvia, "At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America", en *Dispositio*, núm. 9, 24-26, 1984, pp. 1-18.
- Molloy, Sylvia, "Borges y la distancia literaria", en *Sur*, núm. 318, 1969, pp. 26-37.
- Molloy, Sylvia, "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío", en *Revista Iberoamericana*, núm. 108-109, 1979, pp. 443-457.
- Molloy, Sylvia, "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*", en *Revista Iberoamericana*, núm. 141, 1987, pp. 745-766.
- Molloy, Sylvia, "Creer/crear: espacio del yo en *Tierra de la memoria* de Felisberto Hernández", en Rose S. Minc (editora), *El cono sur: dinámica y dimensiones de su literatura. A Symposium*, New Jersey, Montclair State College, 1985, pp. 230-240.
- Molloy, Sylvia, "Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra", en Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith (ed.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham and London, Duke University Press, 1995.
- Molloy, Sylvia, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (editoras), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985, pp. 57-69.
- Molloy, Sylvia, "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo", en *Filología* núm. 20,2, 1985, pp. 279-293.
- Molloy, Sylvia, "Edith Sitwell: Excentricidad y permanencia", en *Sur*, núm. 294, 1965, pp. 98-103.

- Molloy, Sylvia, "El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*". With María Luisa Bastos. **Hispanoamérica**, núm. 20, 1978, pp. 3-24.
- Molloy, Sylvia, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en Lia Schwartz Lerner e Isaías Lerner (editores), **Homenaje a Ana María Barrenechea**, Madrid, Editorial Castalia, 1984, pp. 487-496.
- Molloy, Sylvia, "From Serf to Self: The Autobiography of Juan Francisco Manzano", en **MLN**, núm. 104,2, 1989, pp. 393-417.
- Molloy, Sylvia, "Historia de una amistad", en **Sur**, núm. 284, 1963, pp. 72-81.
- Molloy, Sylvia, "Inscripciones del Yo en *Recuerdos de provincia*", en **Sur**, núm. 350-351, 1982, pp. 131-140.
- Molloy, Sylvia, "Isidro Parodi: varios problemas para el traductor", en **Sur**, núm. 312, 1968, pp. 71-74.
- Molloy, Sylvia, "Jorge Luis Borges, confabulador (1899-1986)", en **Revista Iberoamericana**, núm. 137, 1986, pp. 801-108.
- Molloy, Sylvia, "La composición del personaje en la ficción de Borges", en **Nueva Revista de Filología Hispánica**, núm. 26, 1977, pp. 130-140.
- Molloy, Sylvia, "La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en Pedro Páramo". With María Luisa Bastos, en **MLN**, núm. 92,2, 1973, pp. 337-348.
- Molloy, Sylvia, "Lectura de Eduardo Wilde", en **Nueva Revista de Filología Hispánica**, núm. 22, 1973, pp. 337-348.
- Molloy, Sylvia, "Madre Patria y madrastra: figuración de España en la novela familiar de Sarmiento", en **La Torre**, núm. 1,1, 1987, 45-58.
- Molloy, Sylvia, Nota preliminar al número especial dedicado a la literatura argentina: los últimos cuarenta años, en **Revista Iberoamericana**, núm. 125, 1983, pp. 689-690.
- Molloy, Sylvia, "Paraíso perdido y economía terrenal en *María*", en **Sin nombre**, núm. 14,3, 1984, pp. 36-55.

- Molloy, Sylvia, "Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de provincia*", en **Revista Iberoamericana**, núm. 143, 1988, pp. 407-418.
- Molloy, Sylvia, "Ser/decir: tácticas de un autorretrato", en Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes (editores), **Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King**, Londres, Tamesis, 1983, pp. 187-199.
- Molloy, Sylvia, "Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje", en **Sur**, núm. 320, 1969, pp. 15-24.
- Molloy, Sylvia, "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", en **Lexis: Revista de Lingüística y Literatura**, núm. 2, 1978, pp. 241-251.
- Molloy, Sylvia, "Tierras de la memoria: la entreapertura del texto", en **Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria**, núm. 7,13-14, 1982, pp. 69-93.
- Molloy, Sylvia, "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío", en **Sin nombre**, núm. 11,3, 1980, pp. 7-15.
- Molloy, Sylvia, Review of H. A. Murena, "Los herederos de la promesa", en **Sur**, núm. 300, 1966, pp. 102-106.
- Molloy, Sylvia, "Sentido de ausencias", en **Revista Iberoamericana**, vol. LI, núm. 132-133, Pittsburgh, julio-diciembre de 1985.
- Molloy, Sylvia, **At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America**, Cambridge University Press, 1991. (traducción al español: **Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica**, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1996.
- Molloy, Sylvia, **En breve cárcel**, Barcelona, Seix-Barral, 1981.
- Molloy, Sylvia, **La Difusión de la Littérature Hispano-Américaine en France au XXe Siècle**, París, Presses Universitaires de France, 1972.
- Molloy, Sylvia, **Las letras de Borges**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979.

OBRAS DE HÉCTOR TIZÓN

Tizón, Héctor, "Experiencia y lenguaje. I", en **Punto de Vista**, año XVIII, núm. 51, Buenos Aires, abril de 1995.

Tizón, Héctor, "Transculturación o aculturación", en **Alternativa latinoamericana**, núm. 9, Mendoza, Argentina, s/f.

Tizón, Héctor, "La narrativa del interior", en H. Tizón, R. Rabanal, M.T. Gramuglio, **La escritura argentina**, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral, Ed. de la Cortada, 1992.

Tizón, Héctor, **A un costado de los rieles**, México, Ediciones de Andrea, 1960.

Tizón, Héctor, **El cantar del profeta y el bandido**, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1972.

Tizón, Héctor, **El gallo blanco**, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 1992.

Tizón, Héctor, **El hombre que llegó a un pueblo**, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1988.

Tizón, Héctor, **El jactancioso y la bella**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

Tizón, Héctor, **El traidor venerado**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978.

Tizón, Héctor, **El viaje**, Buenos Aires, Puntosur, 1988.

Tizón, Héctor, Entrevista en **El nacional**, México, 3 de diciembre de 1994.

Tizón, Héctor, **Entrevista con Ronda Dahl Buchanan**, en **Hispanérica**.

Tizón, Héctor, **Fuego en Casabindo**, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.

Tizón, Héctor, **La casa y el viento**, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1984.

Tizón, Héctor, **La mujer de Strasser**, Buenos Aires, Perfil, 1996.

Tizón, Héctor, **Luz de las crueles provincias**, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

Tizón, Héctor, **Recuento. Antología personal**, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1984.

Tizón, Héctor. **Obras escogidas**, Buenos Aires, Perfil, 1998.

Tizón, Héctor, **Sota de bastos, caballo de espadas**, 2 vols. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

"A 20 años del apagón", en **Página 12**, Buenos Aires, julio de 1996.

Acuña, González Bombal, Jelin, Landi, et al., **Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995.

Amigo Cerisola, Roberto, "Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos", en **Arte y violencia**, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995.

Argentina, cómo matar la cultura. Testimonios 1976-1981, Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo, Madrid, Editorial Revolución, 1981)

Avellaneda. Andrés, "Hablar y callar. Construyendo sentido en la democracia", en **Hispanamérica**, año XXIV, núm. 72, Maryland, 1995.

Avellaneda, Andrés, "Realismo, antirealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares", en Hernán Vidal (ed.), **Fascismo y experiencia literaria**.

Avellaneda, Andrés, **Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.

Balderston et al., **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**, Buenos Aires-Madrid/Minnesota, Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.

Beceyro, Raúl, "Cartas de exiliados", **Punto de vista**, año VII, núm. 21, Buenos Aires, agosto de 1984.

Bergero, Adriana y Fernando Reati (comp.), **Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990**, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Bonafini, Hebe de, **Historia de las Madres de Plaza de Mayo**, Asociación Madres de Plaza de Mayo, s/f.

- Bousquet, Jean Pierre, **Las locas de Plaza de Mayo**, Buenos Aires, El Cid Editor, 1984.
- Brizuela, Leopoldo, "Prólogo" a Asociación Madres de Plaza de Mayo (Taller de escritura), **El corazón en la escritura**, Buenos Aires, Ediciones Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1997.
- Bueno, Mónica L., "La utopía: entre la historia y la ficción", en Elisa T. Calabrese et al., **Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina**, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- Buntinx, Gustavo, "Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas", en **Arte y poder. 5as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes**, Centro Argentino de Investigadores en Artes, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), 1993.
- Calveiro, Pilar, "Los campos", en **El caminante**, Buenos Aires, año 1, num. 2, junio-julio de 1995.
- Capítulo, **Cuadernos de literatura argentina**, núm. 8, "La poesía del cuarenta", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980/1985.
- Capítulo, **La historia de la literatura argentina**, núm. 125, "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Caraballo, Liliana, Noemí Charlier, Liliana Garulli, **La dictadura (1976-1983). Testimonios y documentos**, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Cesáreo, Mario, "Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso", en Hernan Vida (ed.), **Fascismo y experiencia literaria**.
- Colectivo de Gestión, **1976 Veinte años después 1996**, en **Cuadernos del Sur**, año 12, núm. 21, Buenos Aires, 1996.
- Duhalde, Eduardo, **El Estado terrorista argentino**, Buenos Aires, Argos, 1983.
- Dussel, Inés, S. Finocchio, S. Gojman, **Haciendo memoria en el país de Nunca más**, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

- Dutrénit, Silvia (coord.), **Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay**, México, Instituto Mora, 1996.
- Felipe, Liliana y Jesusa Rodríguez, "Existes porque te recuerdo", en **Debate feminista**, año 5, vol. 9, México, marzo 1994.
- Fidalgo, Andrés, **Panorama de la literatura jujeña**, Buenos Aires, Ediciones La rosa blindada, 1975.
- Filc, Judith, **Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983**, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997.
- Fischer, Jo, **Mothers of the Disappeared**, Londres, Zed Books, 1989.
- Fletcher, Lea, "Un silencio a gritos: tortura, violación y literatura en la Argentina", en **Feminaria**, año IX, núm. 18/19, Buenos Aires, noviembre de 1996.
- Ford, Aníbal y Héctor Tizón, "En la frontera", conversaciones, en "Radar", suplemento de **Página 12**, s/f. Goloboff, Gerardo Mario, "Las lenguas del exilio", en Karl Kohut/Andrea Pagni (ed.), **Literatura argentina hoy**.
- Gramuglio, María Teresa, "Notas sobre la inmigración", en **Punto de vista**, núm. 22, Buenos Aires, diciembre de 1984.
- Graña, María Cecilia, **La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX**, Roma, Bulzoni editore, 1991.
- Jitrik, Noé, **El ojo de jade**, México, Premiá, 1980.
- Jitrik, Noé, **Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984.
- Karasik, Gabriela (estudio preliminar y compilación), **Cultura e identidad en el noroeste argentino**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- Kohut, Karl (ed.), **Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto**, Frankfurt/Madrid, Frankfurt am Main/Iberoamericana, 1996.
- Kohut, Karl y Andrea Pagni, **Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia**, Vervuert-Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

- Laudano, Claudia, "De mujeres y discursos: veinte años es mucho", en **Feminaria**, año IX, núm. 18/19, Buenos Aires, noviembre de 1996.
- Martín de Andreotti, Ana, "El duelo por los desaparecidos" en **Primer Concurso Literario 1984 Derechos Humanos**, Buenos Aires, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, EUDEBA, 1986.
- Manzoni, Celina, "Héctor Tizón: crear una armonía y vivir en ella" (entrevista), en **Tiempo argentino**, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1983.
- Manzoni, Celina, "Migración y frontera en la escritura de Héctor Tizón" (mimeo.)
- Martin, Alfredo, **Les Mères "folles" du Place de Mai**, Paris, Renaudot, 1989.
- Massei, Adrián Pablo, **Héctor Tizón. Una escritura desde el margen**, Argentina, Alción Editora, 1998
- Masiello, Francine, "En breve cárcel: la producción del sujeto", en **Hispanamérica**, año XIV, núm.41, Maryland, 1985.
- Masiello, Francine, "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en Balderston et al., **Ficción y política...**
- Mercado, Tununa, "El frío que no llega", en **Debate feminista**, año 7, vol.13, México, abril de 1996.
- Mercado, Tununa, "Fuegos fatuos. Escribir en Buenos Aires", en Karl Kohut (ed.), **Literaturas del Río de la Plata hoy....**
- Mercado, Tununa, "Una mujer que escribe", en **Fem**, año 8, núm.39, México, 1985.
- Montaldo, Graciela, "Diez años en democracia: los cambios en el canon", en **Hispanamérica**, año XXIV, núm. 72, Maryland, 1995.
- Montero, Oscar, "En breve cárcel: la Diana, la violencia y la mujer que escribe", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (ed.), **La sartén por el mango**.
- Moyano, Daniel, "Escribir en el exilio", en Karl Kohut/Andrea Pagni (ed.), **Literatura argentina hoy**.
- Moyano, Daniel, **Libro de navíos y borrascas**, Buenos Aires, Legasa, 1983.

- Newmann, Kathleen, **La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina**, Buenos Aires, Catálogos editora, 1991.
- Nancy, Jean-Luc, "La existencia exiliada", en **Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura**.
- Norat, Gisela, **Four Latin American writers liberating taboo: Albalucía Angel, Marta Traba, Sylvia Molloy, Diamela Eltit**, Ph.D. Thesis, Washington University, 1991.
- Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas**, novena edición, Buenos Aires, Eudeba, mayo de 1985.
- Parceró, Daniel, Marcelo Helfgot y Diego Dulce, **La Argentina exiliada**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- Perilli, Carmen, "Un mapa del infierno: la novela argentina entre 1982 y 1992", en **Hispanamérica**, Maryland.
- Perlongher, Néstor, **Lamé**, Campinas, Editora de UNICAMP, 1994.
- Perlongher, Néstor, **Prosa plebeya. Ensayos 1980-1982**, Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1997.
- Piglia, Ricardo, "Ficción y política en la literatura argentina", en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds), **Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia**.
- Piglia, Ricardo, **La Argentina en pedazos**, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- Piglia, Ricardo, **La ciudad ausente**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Piglia, Ricardo, **Respiración artificial**, Buenos Aires, Pomaire, 1980.
- Reati, Fernando, **Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985**, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1992.
- Rivera, Andrés, **La revolución es un sueño eterno**, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.
- Sábato, Hilda, "Olvidar la memoria", en **Punto de vista**, núm. 36, Buenos Aires, diciembre de 1989.
- Saer, Juan José, **El concepto de ficción**, Buenos Aires, Ariel, 1997.

- Said, Edward, "Recuerdo del invierno", en **Punto de vista**, núm.22, Buenos Aires, diciembre de 1984.
- Sarlo, Beatriz, "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en Saúl Sosnowski (comp.), **Represión y reconstrucción de una cultura...**
- Sarlo, Beatriz, "Héctor Tizón lejos de todo", en **Tres puntos**, 1998.
- Sarlo, Beatriz, "Literatura y política", en **Punto de vista**, año VI, núm. 19., Buenos Aires, diciembre de 1983.
- Sarlo, Beatriz, "Política, ideología y figuración literaria" en Balderston et al., **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.**
- Sarlo, Beatriz, "Una alucinación dispersa en agonía", en **Punto de vista**, num. 21, Buenos Aires, agosto de 1984.
- Sarlo, Beatriz, **Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina**, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Schvartzman, Julio, **Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)**, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996.
- Simpson, John y Jan Bennet, **The Disappeared and the Mothers of the Plaza**, New York, St. Martin's Press, 1985.
- Sosnowski, Saúl (compilador), **Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino**, Buenos Aires, EUDEBA, 1988.
- Speranza, Graciela, **Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos**, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Tarja**, año 1, núm. 1, nov.-dic. 1955.
- Tendler, Elida, "La configuración del paisaje, una operatoria transculturadora en la escritura de Héctor Tizón", en **Cuadernos de Literatura**, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1989.

Terán Oscar, "Tocar lo intocable", en **Punto de vista**, año III, núm. 10, Buenos Aires, noviembre de 1980.

Veinte años. 361 imágenes contra los crímenes de ayer y hoy, Buenos Aires, 1996.

Vezzetti, Hugo, "Variaciones sobre la memoria social", en **Punto de vista**, núm. 56, Buenos Aires, diciembre de 1986.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aínsa, Fernando, "Hacia un nuevo universalismo. Un ejemplo de la narrativa del siglo XX, en Saúl Yurkievich (coord.), **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura**.

Altamirano, Carlos, Beatriz Sarlo, **Conceptos de sociología literaria**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, "Formas del exilio", núm. 26-27, Madrid, 1996.

Arendt, Hannah, **Los orígenes del totalitarismo**, Madrid, Alianza, 1982.

Arguedas, José María, "No soy un aculturado..." (palabras pronunciadas en Lima, octubre de 1968), en **El zorro de arriba y el zorro de abajo**, Colección Archivos, UNESCO, 1992.

Ariès, Philippe, **Western Attitudes Towards Death**, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1979.

Avellaneda, Andrés, "Exilio y literatura latinoamericana", en **Punto de contacto**, invierno 1981.

Barthes, Roland, **¿Por dónde empezar?**, Barcelona, Tusquets Editor.

Barthes, Roland, **El grado 0 de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos**, cuarta edición, México, Siglo veintiuno editores, 1980.

- Barthes, Roland, **El placer del texto**, México, Siglo veintiuno editores.
- Barthes, Roland, **Sade, Loyola, Fourier**, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.
- Bataille, Georges, **El erotismo**, cuarta edición, Barcelona, Tusquets Editores, 1985.
- Bataille, Georges, **Historia del ojo**, Traducción y prólogo Margo Glantz, cuarta edición, México, Premiá, 1981.
- Bataille, Georges, **Las lágrimas de Eros**, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- Bataille, Georges, **Lo imposible**, Traducción y prólogo Margo Glantz, México, Premiá, 1979.
- Benjamin, Walter, "El narrador", en **Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV**, Madrid, Taurus, 1991.
- Benveniste, Emile, **Problemas de lingüística general**, novena edición, México, Siglo veintiuno editores, 1980.
- Beverly, John, "Post-literatura" en **Nuevo Texto Crítico**, "Crítica literaria hoy", Stanford University, año VII, núm. 14/15, julio 1994-junio 1995.
- Blanchot, Maurice, **El espacio literario**, Barcelona, Paidós, 1992.
- Blanchot, Maurice, **El paso (no) más allá**, Barcelona, Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1994.
- Bolle, Willi, "Cultura, patrimonio y preservação. Texto I", en Antonio Augusto Arantes (org.), **Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural**, Sao Paulo, Brasiliense/Secretaria de Estado da Cultura, Governo Democrático de Sao Paulo, 1984.
- Bourdieu, Pierre, "La censura" en **Sociología y cultura**, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Brunner, José Joaquín, Alicia Barrios, Carlos Catalán, **Chile: transformaciones culturales y modernidad**, Santiago, FLACSO, 1989.
- Butler, Judith, **Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"**, New York/London, Routledge, 1993.

- Calello, Hugo y *et. al*, **Terrorismo de Estado y violencia psíquica**, Caracas, Fondo editorial Tropykos, 1987.
- Calvino, Italo, **¿Por qué leer los clásicos?**, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- Campra, Rosalba, **América Latina: la identidad y la máscara**, México, Siglo veintiuno editores, 1987
- Castro-Klaren, Sara, **Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana**. Premiá, 1989.
- Cella, Susana (comp.), **Dominios de la literatura. Acerca del canon**, Argentina, Losada, 1998.
- Certeau, Michel de, **L'Invention du quotidien**, Paris, Union Générale d'editions, 1980.
- Chambers, Iain, **Migración, cultura, identidad**, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1995.
- Cixous, Hélène, **La jeune née**, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- Cixous, Hélène, **La venue a l'écriture**, Paris, 1976.
- Corradi, Juan E., Patricia Weiss Fagen y Manuel Antonio Garretón (ed.), **Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America**, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.
- Darío, Rubén, **Poesía**, Caracas, Ayacucho, 1977.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, **Kafka. Por una literatura menor**, México, Ediciones Era, 1978.
- Deleuze, Gilles, **La literatura y la vida**, edición preparada por Silvio Mattoni, Córdoba [Argentina], Alción Editora, 1994
- Dorra, Raúl, "Grafocentrismo o fonocentrismo? (Perspectivas para un estudio de la oralidad)", en SYC, núm. 7, Buenos Aires, septiembre 1996.
- Dorra, Raúl, "Identidad y literatura. Notas para un examen crítico", en Saúl Yurkievich (coord.), **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura**.
- Dorra, Raúl, **Entre la voz y la letra**, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Plaza y Valdés Editores, 1977.

- Dutrénit, Silvia (coord.). **Huellas de las transiciones políticas. Partidos y elecciones en América Latina**, México, Instituto Mora, 1998.
- Echavarrén, Roberto, **Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana**, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- Eltit, Diamela, "Cultura, poder y frontera".
- Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana, 1987**, segunda edición, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Fabris, Annateresa, "Corpo come spettacolo nel dolore", en *Esteticanesses*, núm. 19, Centre Européen de la Culture, Geneve, mai 1995.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, **Diccionario de mitología clásica**, Madrid/México, Alianza Editorial, 1989.
- Fernández Moreno, César (coordinación e introducción), **América Latina en su literatura**, México, Siglo veintiuno editores/UNESCO, 1972.
- Ferreras, Juan Ignacio, "La generación del silencio: Ensayo sobre un novelar de la posguerra española", en Hernán Vidal (ed.), **Fascismo y experiencia literaria**.
- Filippelli, Rafael, "Contra la realpolitik en el arte", en **Punto de vista**, año IX, núm. 26, Buenos Aires, abril 1986.
- Fitts, Alexandra, **Reading the body/Writing the body: constructions of the female body en the work of Latin American women writers**, Ph.D. Thesis, Duke University, 1995.
- Fontenrose, Joseph, **Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress**, Berkeley, University of California Press, 1981.
- Foster, David William, **Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing**, Austin, University of Texas Press, 1991.
- Foucault, Michel, **De lenguaje y literatura**, Barcelona, Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.

- Foucault, Michel, **Historia de la sexualidad. 1- La voluntad del saber**, México, octava edición, Siglo veintiuno editores, 1982
- Foucault, Michel, **La arqueología del saber**, séptima edición, México, Siglo veintiuno editores, 1979)
- Foucault, Michel, **Microfísica del poder**, Madrid, La Piqueta, 1978.
- Franco, Jean, "El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica", en **Nuevo texto crítico**, núm. 14/15.
- Franco, Jean, "Gender, Death, and Resistance. Facing the Ethical Vacuum", en Juan E. Corradí, Patricia Weiss, and Manuel Antonio Garretón (ed.), **Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America**.
- Franco, Jean, **Marcar diferencias, cruzar fronteras**, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996. Freud, Sigmund, **Lo siniestro**, México, Ediciones Letracierta, 1978.
- Galimberti, Umberto, "El alma extranjera", en **Archipiélago**.
- García Canclini Néstor, **Cultura y sociedad: una introducción**, México, SEP, 1981.
- García Canclini, Néstor (compilador), **Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina**, México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes.
- García Ponce, Juan, **Teología y pornografía . Pierre Klossowski en su obra: una descripción**. México, Biblioteca Era, 1975.
- Garretón, Manuel Antonio, "Fear in Military Regimes", en **Fear at the Edge**.
- Garretón, Manuel Antonio, **Dictaduras y democratización**, Santiago, FLACSO, 1984.
- Genzano, Alicia, "De porteña histórica a feminista romana", en **Feminaria**, año IX, núm. 18/19, Buenos Aires, noviembre de 1996.
- Germani, Gino, "América Latina existe y si no habría que inventarla", en **Mundo nuevo**, núm. 36, París, 1969.

- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**, New Haven and London, Yale University Press, 1984.
- Glantz, Margo, **Borrones y borradores**, México, UNAM/Ediciones El Equilibrista, 1992.
- González, Patricia y Eliana Ortega (eds.), **La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas**, segunda edición, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985.
- Grasskamp, Walter, "La comodidad del recuerdo", en **Humboldt**, año 37, núm. 115, Bonn, 1995.
- Graves, Robert, **Los mitos griegos, 1**, Madrid/México, Alianza Editorial, 1987.
- Greenaway, Peter (entrevista, Leonardo García Tsao), "El cuerpo es un libro", en **La jornada semanal**, 23 de junio de 1996.
- Guerra, Lucía. **La mujer fragmentada: historias de un signo**, Colombia, Ediciones Casa de las Américas, 1994.
- Guinzburg, Carlo, **Mitos, emblemas, indicios**, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Hassoun, Jacques, **Los contrabandistas de la memoria**, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1996.
- Henríquez Ureña, Pedro, **Las corrientes literarias en la América hispánica**, México, Fondo de Cultura Económica, 1949 (cuarta reimpresión: 1978).
- Houaiss, Antonio, "La pluralidad lingüística", en César Fernández Moreno (coordinación e introducción), **América Latina en su literatura**, México, Siglo veintiuno editores/UNESCO, 1972.
- Jelin, Elizabeth, **Los nuevos movimientos sociales**, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Jelin, Elizabeth, **Women and Social Change in Latin America**, Ginebra, United Nations Research Institute for Social Development, 1990.
- Kaminsky, Amy, **Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers**, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1993.

- Kordon, Diana y Lucila Edelman, **Efectos psicológicos de la represión política**, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1986.
- Kristeva, Julia, "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident", en **Tel Quel**, núm.74, Paris, 1987.
- Kristeva, Julia, **Historias de amor**, cuarta edición, México, Siglo veintiuno editores, 1993.
- Kristeva, Julia, **La Révolution du langage poétique**, Paris, Seuil, 1974.
- Lash, Scott, **Sociología del posmodernismo**, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1997.
- Le corps en morceaux**, Paris, Musée d'Orsay, 1990.
- Lechner, Norbert y Susana Levy en **El disciplinamiento de la mujer**, FLACSO, Santiago, 1984.
- Lejeune, Philippe, **Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias**, Paris, Editions du Seuil, 1980.
- Lértora, Juan Carlos(ed.), **Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**, Santiago, Para Textos/Editorial Cuarto propio, 1993..
- Lienhard, Martin, **La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988**, Hanover, Ediciones del Norte, 1991.
- Ludmer, Josefina (comp.), **Las culturas de fin de siglo en América Latina**, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Ludmer, Josefina, "El espejo universal y la perversión de la fórmula", en **Escribir en los bordes**.
- Marcus, Jane, "Thinking back through our mothers", en Jane Marcus (ed.), **New Feminist Essays on Virginia Woolf**, London, Macmillan, 1981.
- Mariaca, Guillermo, "La modernidad y la crítica literaria latinoamericana" en **Nuevo Texto Crítico**.
- Martínez, José Luis, "Unidad y diversidad", en César Fernández Moreno (coordinación e introducción), **América Latina en su literatura**, México, Siglo veintiuno editores/UNESCO, 1972.

- Mignolo, Walter, "Entre el canon y el corpus", en *Nuevo texto crítico*, cit.
- Minc, Rose S. (ed.), *El Cono Sur: dinámica y dimensiones*, Upper Montclair, Montclair State College, 1985.
- Mirzoeff, Nicholas, *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure*, London, New York, Routledge, 1995.
- Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Monjeau, Federico, "El canto sospenso: la memoria cifrada", *Punto de vista*, año XVII, núm. 49, Buenos Aires, agosto de 1994.
- Nuevo Texto Crítico*, año VII, núm. 14/15, "Crítica literaria hoy. Entre la crisis y los cambios: un nuevo escenario", Stanford University, julio 1994-junio 1995.
- O'Donnell, Guillermo, *El Estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Ortega, Julio, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Avila Editores, 1992.
- Ovidio Nasón, Publio, *Las tristes*, versión de José Quiñones Melgoza, México, UNAM, 1974 (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992.
- Pacheco, José Emilio, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Perus, Françoise, "A propósito de las propuestas historiográficas de Angel Rama", en Mabel Moraña (ed.), *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Perus, Françoise, "El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", en *Revista*

de crítica literaria latinoamericana, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 2do. semestre de 1995.

Perus, Françoise, "La crítica latinoamericanista hoy", en **Revista de crítica literaria latinoamericana**, año XVII, núm. 33, Lima, 1er. semestre de 1991.

Pianca, Marina, "La política de la dislocación (o retorno a la memoria del futuro)", en Adriana Bergero y Fernando Reati, **Memoria colectiva y políticas de olvido**.

Pizarro, Ana (coord.), **La literatura latinoamericana como proceso**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

Ponce, Juan García, "Diversidad de actitudes", en Damián Bayón (relator), **América Latina en sus artes**, quinta edición, México, Siglo veintiuno editores/UNESCO, 1984.

Rama, Angel, **La ciudad letrada**, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Rama, Angel, **Transculturación narrativa en América Latina**, México, Siglo XXI Editores, 1980.

Ramos, Julio, "El proceso de Alberto Mendoza: poesía y subjetivación", en **Revista de crítica cultural**, Santiago, núm. 13.

Richard, Nelly, "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina", en **Escribir en los bordes**.

Richard, Nelly, **Margins and Institutions, Masculino/femenino, La insubordinación de los signos**.

Richard, Nelly, **Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática**, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.

Robin, Regine, **Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo**, Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1996.

Rodó, Andrea (con la colaboración de Paulina Saball), "El cuerpo ausente", en **Debate feminista**, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994.

- Roof, Judith, **A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory**, New York, Columbia University Press, 1991.
- Rouanet, Sergio Paulo, **A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes**, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.
- Rowe, William, **Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural**, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo editora/Mosca Azul editores, 1996.
- Rubin Suleiman, Susan (ed.), **The Female Body in Western Culture. Contemporary perspectives**, Cambridge/London, Harvard University Press, 1986.
- Sazbón, José, "La modificación", **Punto de vista**, año 3, núm. 10, Buenos Aires, noviembre de 1980.
- Scarry, Elaine, **The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World**, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Schmidt, Friedhelm, "¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?", en **Nuevo Texto Crítico**.
- Schmucler, Héctor, "Formas del olvido", en **Confines**, año 1, núm. 1, Buenos Aires, abril de 1995.
- Spencer, Lloyd, "Allegory in the World of the Commodity: the Importance of central Park", en **New German Critique**, núm. 34, 1985.
- Stallybrass, Peter; Allon White, **The Politics and Poetics of Transgression**, Ithaca/New York, Cornell University, Press, 1986.
- Steiner, George, **Extraterritorial: Ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística**, Barcelona, Barral, 1973.
- Steiner, George, **Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano**, México, Gedisa, 1990.
- Stepan, Alfred, **Repensando a los militares en política. Cono sur: un análisis comparado**, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1988. Stephenson, Marcia,

- Unveiling the self-conscious narrator: A study of two works by Sylvia Molloy and Clarice Lispector**, Ph.D. Thesis, Indiana University, 1989.
- Traba, Marta, **Conversación al sur**, 4a. edición, México, Siglo XXI editores, 1990.
- Vidal, Hernán (ed.), **Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización**. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.
- Viñar, Maren y Marcelo, **Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir**, Montevideo, Ediciones Trilce, 1993.
- Virilio, Paul, "Política de la desaparición", en **Etcétera. Semanario de política y cultura**, México, nú. 47, 23 de diciembre de 1993.
- Williams, Raymond, **Marxismo y literatura**, Barcelona, Ediciones Península, 1980.
- Wittig, Monique, "The Mark of Gender", en Nancy K. Miller (ed.), **The Poetics of Gender**, New York, Columbia University Press, 1986.
- Yankelevich, Pablo (coord.), **En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos**, México, Plaza y Valdés editores, 1998.
- Yerushalmi, Yosef, "Reflexiones sobre el olvido", en VV.AA., **Usos del olvido**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.
- Yurkievich, Saúl (coord.), **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura**, Madrid, Editorial Alhambra, 1986.
- Zea, Leopoldo, "¿Por qué América Latina?" en **El País**, Madrid, 17 de abril de 1984.