

01057



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia:  
hacia una invención de la identidad genérica

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA  
FREJA ININNA CERVANTES BECERRIL

DIRECTORA DE TESIS  
DRA. ANA ROSA DOMENELLA AMADIO



México, D.F., 2004

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISIÓN DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO



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.

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de esta tesis y sus resoluciones.

NOMBRE: Freya Irujo

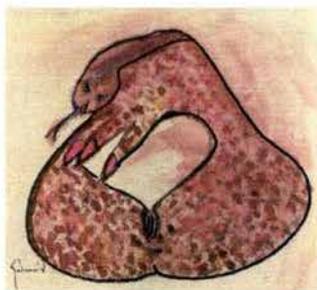
Cervantes Becerra

FECHA: 25 de noviembre, 2004.

FIRMA: [Firma]

Esta tesis fue realizada con el apoyo de una beca CONACYT al proyecto colectivo "Escrituras en contraste I y II", cuya responsable es la Dra. Ana Rosa Domenella Amadio.

Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia:  
hacia una invención  
de la identidad genérica



Freja Ininna Cervantes Becerril

*Ilustración de portada y de colofón:* Víctor Salomón

*Formación tipográfica:* Mary Carmen Gómez

*Revisión de texto:* Guadalupe González Aragón

*A Ana Sofía y a Pablo*

## AGRADECIMIENTOS

En estas márgenes de la escritura anudada bajo la sospecha, el temor o cuanto entusiasmo crítico haya impulsado su devenir, abro un espacio de gratitud infinita a los seres queridos y admirados que, de una u otra forma, me dieron valor y confianza para llevar a término esta intención en idea impresa.

A Luisa Valenzuela y a Ricardo Piglia, a sus personajes escritores, sujetos de nuevas escrituras, mi agradecimiento y espero comprendan la pasión lectora a sus creaciones, pues a ellas debo la inquietud de estas páginas.

Ante todo, agradezco con reiterado cariño a Ana Rosa Domenella, mi directora de tesis, su sabiduría y paciencia para acompañarme con bien en la gestación, procreación y alumbramiento de este estudio a la par con la llegada de mi amada Ana Sofía a este mundo.

En especial, ofrezco mi más sincero reconocimiento a mis sinodales Graciela Martínez-Zalce, Liliana Weinberg, Nora Pasternac y Hugo Verani, por contribuir con su lectura al cuerpo de esta tesis y señalarme los escollos, sí, pero también los senderos inimaginables aún por transitar en la recepción literaria.

También quisiera expresar mi agradecimiento a las personas que dedicaron su atención a estas páginas, en esa otra forma de velar por la escritura que es la edición, a Blanca Sánchez, a Guadalupe González Aragón por su revisión atenta, a Mary Carmen Gómez por la composición tipográfica y el tiempo dedicado al original.

Agradezco a Pablo Roig, mi compañero, su comprensión y ayuda por salvaguardarme de mi propia tempestad.

A Irma Castañón, amiga entrañable y lectora benéfica de mi vida, muchas gracias por nuestras tardes discursivas.

A Víctor Salomón le debo la gráfica de esta edición, sin sus versiones varias, de las cuales me reservo una censurada, no habiéramos compartido una vez más de nuestras obsesiones. A la familia que una escoge, amigas y amigos, mis hermanos, gracias de verdad. A la otra familia, la destinada, también les brindo mi reconocimiento.

## ÍNDICE

Introducción	13
Por una perspectiva de género múltiple	
<i>En el principio: el género</i>	21
<i>Crítica literaria feminista</i>	26
<i>La crítica literaria feminista en México</i>	30
<i>De la identidad genérica a la invención del sujeto</i>	36
<i>Binomio: un compuesto genérico</i>	43
<i>Los personajes, sus autores y la escritura</i>	48
La invención de la personaje escritora	
<i>Los cuentos de Luisa Valenzuela</i>	53
<i>Una narradora y su residencia itinerante en el texto</i>	57
<i>El zurcidor invisible o el arte de remendar relatos</i>	59
<i>Una mujer, una pluma en El café quieto</i>	68
<i>La densidad de las palabras y su infernal parodia</i>	76
La invención del personaje escritor	
<i>Las ficciones de Ricardo Piglia</i>	93
<i>De enigmas y narradores</i>	101
<i>La caja de vidrio o la opacidad del relato</i>	104

<i>Fragmentos de un diario</i>	En otro país	118
	El fluir de la vida <i>en la escritura</i>	132
Conclusiones: un diálogo entre creadores y escrituras		
	<i>De sujeto a sujeto: una disparidad de géneros</i>	139
	<i>Simetría de escrituras</i>	145
	Historias en movimiento	146
	<i>El origen mítico de la escritura</i>	148
	<i>El diario, un instrumento, una técnica... ¿la vida?</i>	151
	<i>La literatura, un asunto entre payasos</i>	155
Bibliografía		159

## INTRODUCCIÓN

Los libros con sus escrituras encendidas, o en temporal enmudecimiento a la sombra de sus guardas, se han interpuesto entre mi vida y lo demás, o entre los demás y yo de formas diversas. Una de ellas es la imagen y acto de la lectura, ese zumbido incesante de la voz gráfica; otra se produce cuando convidada a participar en la edición de un libro, íntimo con la creación de los otros y me hospedo por un tiempo en la escritura ajena, expuesta a su transformación en libro. Pero mentiría si no reconociera que los libros, también, me han acercado a los otros y al mundo providencialmente. De esa experiencia, confieso, deviene este análisis literario de escrituras en contraste, una femenina y la otra masculina, y de esa diferencia se ilumina la redacción que acompaña estas páginas.

A lo largo de mi trayectoria editorial di con la gracia y el celo de trabajar con originales de escritores y escritoras reconocidos y, por supuesto, de apreciar sus vitales y complejas personalidades, en esa emocionante espera de ver a la luz la publicación de un texto. Guardo conmigo la angustia, el temor y la exaltación compartida, además de agradecerles su complicidad y confianza infinita. Asimismo, quiero pensar que esta tesis pudiera ser una muestra amorosa a los autores, y un homenaje a sus escrituras, pues de las figuras de ellos y ellas que escriben en la ficción me inspiro.

Durante la edición de un libro y otro, en más de una ocasión participé en el proceso de dos originales de pertenencia genérica diferente. En la

relación de un autor y de una autora con sus textos advertía claras diferencias, al margen del temperamento y carácter, intuía una variación en las filiaciones con su oficio y escritura entre uno y otra, como dos formas distintas de significarse en la ficción y fuera de ella como escritores. Pero entonces adolecía de la falta de distancia para cuestionármelo; imbuida en sus escrituras, apenas alcanzaba a distinguir ciertas sutilezas, presenciar quiebres y maneras del lenguaje que definían autonomías en el estilo y la técnica, que se justificaban por venir de autores diferentes. Pero entonces no lo observé desde una perspectiva de género, sino desde una originalidad.

La lente de la determinación de género vino después, en parte el tiempo ayudó a crearla con una distancia crítica a la experiencia, pero fueron mis lecturas posteriores las que me devolvieron a ese momento cuando la inquietante pregunta se devela: ¿hasta dónde el género incide en la configuración de una identidad textual? y, de ser posible, ¿cómo se estructura esa diferencia? Las lecturas que contribuyeron a esta aparición fueron ensayos de autor; fue mediante la reflexión emprendida por escritores, mujeres y hombres, sobre su oficio lo que me situó en una perspectiva de género.

Nada más complejo que la personificación del ser que escribe, pues en su escritura residen el mito, el artificio y la verdad de la experiencia. Son los hacederos de la literatura presencias enigmáticas fuera y dentro del texto, configuraciones discursivas, sí, pero también sujetos entramados en el caudal de las palabras que nos nombran y nos descubren en el mundo y sus formas. Como identidades vagas o nítidas, férreas o etéreas, explícitas e implícitas significan y signan los textos.

Mujer escritura y hombre escritura, son dos identidades que al enunciar generan narrativas oblicuas, dispares en relación con su sustancia genérica. Y llamo sustancia no a la esencia, sino al elemento desde el cual adhieren el cuerpo de su escritura, ya sea a la manera de una poética de los elementos como la imaginó Gaston Bachelard, ya a partir del principio mítico que en su eficaz repetición devuelve el sentido a la voz. Nom-

brarse mujer escritora y nombrarse hombre escritor significan manifestaciones diversas de la palabra y, por lo tanto, se refieren a orígenes y destinos diferentes.

Pero ¿cómo eludir la fantasmal tautología, cuando la diferencia en el sexo es evidente y, por ende, todo lo que derive de una y otro será diferente? Sobre esta pregunta gravita la exposición del primer capítulo “Por una perspectiva de género múltiple”. Una vez lanzada la interrogante, los caminos para el encuentro con una posible respuesta me llevaron a situar el discurso sobre el polémico terreno de la teoría e identificar el término de género como una categoría problemática, además de revisitarse los puntos nodales sobre los cuales se asienta el debate actual en la crítica literaria feminista: por un lado, la disyuntiva por salvar el discurso crítico entre la estrategia de la esencialidad femenina *versus* su fundamentalismo, y la reflexión sobredimensionada de la construcción del género *versus* su reduccionismo antiestratégico; y por el otro, la posibilidad de liberar al género de una lógica dicotómica e impulsarlo hacia una multiplicidad subjetiva, inestable y temporal.

Por otra parte, era necesario situar el debate teórico en la *praxis* de la crítica literaria feminista y, en específico, en los resultados de una ardua trayectoria de investigación, que se ha materializado en serias agrupaciones institucionales y académicas, cuya labor nos remite a una sólida historicidad sobre estudios de género. Debido a que esta exposición, en particular, fue realizada gracias al apoyo del programa de investigación de crítica literaria feminista “Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX” y “Escrituras en contraste. Femenino/masculino en las literaturas de América”, convenía entenderla a partir de la interacción genérica bajo el binomio femenino/masculino, como una de las más recientes proximidades feministas por las que transita la crítica literaria.

No obstante, para proyectar y esclarecer el binomio femenino/masculino como un compuesto genérico, primero había que despojarlo de su generalización respecto a los estudios de diversidad sexual, ya que ayu-

dan a dimensionarlo como una variante frente al concepto de intersexo\* como principio de una multiplicidad de género; y después desplazar el argumento hacia la discusión de la identidad genérica y la invención del sujeto, para establecer, en un esfuerzo heurístico, la comprensión paradójica en la intersección que supone el pensamiento posmodernista con el feminista. Puesto que ambos aspiran a desarrollar presupuestos críticos respecto a un discurso dominante, pero difieren en su crítica social al cuestionar la filosofía fundacional: mientras el posmodernismo se resuelve en una disolución del sujeto, el feminismo arriba finalmente a la configuración de éste.

16

Una vez deslindados los conceptos y asumida su complejidad, fue posible animar el binomio femenino/masculino con tres cuentos de Luisa Valenzuela y tres cuentos de Ricardo Piglia, donde se advierten la presencia y configuración de narradores personajes escritoras y escritores, en tanto efectos de sentido, y desde estas identidades observar el momento metanarrativo que suponen los relatos, tanto en el nivel de sus escrituras como en el nivel de sus subjetividades. Los puntos de encuentro para concertar el binomio entre los autores, además de ser coterráneos y contemporáneos, estuvieron más bien determinados por actitudes que por temáticas.

\* “Los intersexos son, precisamente, aquellos conjuntos de características fisiológicas en que se combina lo femenino y lo masculino. Una clasificación rápida, y aún insuficiente de estas combinaciones obliga a reconocer por lo menos cinco ‘sexos’ biológicos: hombres (personas que tienen dos testículos); mujeres (personas que tienen dos ovarios); personas hermafroditas o herms (en las cuales aparecen al mismo tiempo un testículo y un ovario); hermafroditas masculinos o merms (personas que tienen testículos, pero que presentan otros caracteres sexuales femeninos); hermafroditas femeninos o fermms (personas con ovarios, pero con caracteres sexuales masculinos. Esta clasificación funciona sólo si tomamos en cuenta los órganos sexuales internos y los caracteres sexuales ‘secundarios’ como una unidad; pero si imaginamos las múltiples posibilidades a que pueden dar lugar las combinaciones de las cinco áreas fisiológicas que ya señalamos, veremos que nuestra dicotomía hombre/mujer es, más que una realidad biológica, una realidad simbólica o cultural.” (Marta Lamas, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus, 2002.)

Como autores, Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia son afines en erigir una identidad crítica respecto del lenguaje, de la convención, de la tradición literaria y, sobre todo, respecto de su oficio, además de compartir un marcado sentido de la ironía que se expresa en la parodia; actitudes que, irremediabilmente, los conducen a adoptar posiciones y abrir espacios para la reflexión. Es importante señalar que en el caso de Luisa Valenzuela, esa posición se agudiza al asumirla con conciencia de género, lo cual permitió delimitar con mayor precisión aspectos y motivos para perfilar una diferencia en las identidades y los discursos generados. No obstante, tanto en Piglia como en Valenzuela, sus discursos críticos y el nivel de autorreferencialidad que conllevan trazaron los planos y sustentaron el cimiento de este análisis comparativo.

El segundo capítulo, “La invención de la personaje escritora”, dedicado al análisis concreto de “El zurcador invisible”, “El café quieto” y “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela; así como el tercero, “La invención del personaje escritor”, enfocado al análisis de los cuentos “La caja de vidrio”, “En otro país” y “El fluir de la vida” de Ricardo Piglia, ofrecieron el elemento, la sustancia vital para una escritura crítica más: este discurso alterno de ida y vuelta a dos abrevaderos: la obra de Valenzuela y la de Piglia. La ruta que condujo la travesía analítica estuvo orientada por presupuestos narratológicos, a ellos se debe que el discurso no encallara o zozobrara en alta mar, en las aguas profundas de la especulación o, encantado, sucumbiera al sobreentendido; y sí, en cambio, situaron el discurso crítico en su justa dimensión abstracta.

Dada la naturaleza metaficcional de los cuentos y el contrapunto con textos críticos, la investigación transitó por los escabrosos y fascinantes vínculos de la autorreferencialidad y presenció absorta diversas formas de la textualidad. En este sentido, el análisis de cada uno de los seis cuentos trascendió con mucho a lo esperado, al punto de verme obligada a acotar el panorama analítico de las diégesis,\*\* y restringirme al motivo

\*\* Entiéndase el término diégesis en el sentido que le ha asignado Gérard Genette como “el universo espaciotemporal que designa el relato”. En *El relato en perspectiva. Un*

inicial en advertir las identidades genéricas de los narradores personajes escritor y escritora, ya que para ello bastaba con observar las configuraciones subjetivas representadas en los textos para deducir sus relaciones con la escritura.

Como punto de partida, la comparación entre narradores y escrituras se concentró en la similitud para suscitar la diferencia, que supone el contraste del binomio femenino/masculino, de tal forma que la comparación se resolviera en un diálogo entre escritores. A ello responde el cuarto capítulo "Conclusiones: un diálogo entre creadores y escrituras", donde el encuentro estuvo determinado por los hallazgos analíticos de los dos capítulos anteriores. Asimismo, del diálogo entre escrituras se derivaron las conclusiones posibles, que conservan la apertura del contraste, a manera de nuevas líneas de investigación no sólo respecto al binomio Valenzuela/Piglia, sino como ideas centrales para abordar nuevos aspectos para el análisis de crítica literaria feminista atenta al estudio de la masculinidad.

18

Una de las ideas principales es el análisis mítico sobre los orígenes de las escrituras, como procesos y construcciones que determinan posiciones de género frente al lenguaje para signar el texto, remanentes en la psique humana que funcionan con eficacia en la configuración de las diégesis, al margen de las voluntades subjetivas, sean o no críticas. Otra idea despejada en la comparación es la hipótesis que supone una posible feminización de la escritura, en tanto discurso crítico y de resistencia frente a la convención, además de estratégico para ensayar el lenguaje y transformarlo, válido o reconocible tanto en los textos signados por hombres como en los de mujeres.

---

*estudio de teoría narrativa*, Luz Aurora Pimentel dedica una extensa nota para aclarar la sutil diferencia entre noción de historia y diégesis, pues ambos designan el contenido narrativo del relato, sólo que la historia se inscribe en la diégesis. En este sentido, el concepto de diégesis o universo diegético alcanza aspectos que van más allá de la acción. Véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Un estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998, pp. 10-11.

Admito, no sin pesar, las limitaciones propias del *self*, que determinaron de principio a fin mis aproximaciones y desvelos en la investigación, como el hecho de haber escogido la obra de dos escritores argentinos, lo cual me exigió, siendo mexicana, no sólo un conocimiento mayor de la literatura austral, sino la lectura crítica alrededor de ésta y de su historia literaria, lo cual ayudó a perfilar el acento irónico y la aspiración crítica de mis autores. Aunque tanto la literatura de Piglia como la de Valenzuela han sido abordadas desde un enfoque político con sobrada razón, quise ser fiel a una de las preocupaciones mayores de estos escritores, a su obsesiva reflexión y esmero por la articulación del lenguaje ficcional y su oficio literario; fidelidades que ahora traiciono al exponerlas mediante la crítica, pero al fin y al cabo traiciones pasionales, traiciones compartidas.

No obstante, me reconforta pensar que este análisis comparativo entre escrituras pueda motivar, a manera de mapa en avanzada, más y nuevas inmersiones en las obras literarias para una crítica múltiple e inclusiva, como la que actualmente emprende un valioso grupo de investigadoras y académicas en México: las integrantes del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán, de cuyo enfoque se desprende esta tesis.

A diferencia de Ricardo Piglia, quien decidió formarse como historiador para escribir ficción, opté por el camino inverso, abandoné la historia y me resguarde en las letras, quizás para eludir mi voz creativa o el escándalo y horror del negro en la página, como diría Luisa Valenzuela; o simplemente, para salvaguardar a los otros de su recepción. Ahora me descubro escribiendo esta otra escritura, la del lector de la tribu, y es posible que haya escrito algo de mi vida cuando pensé hacerlo sobre mis lecturas, a la inversa del Quijote, parafraseando a Piglia, y no por oponerme a mi apellido paterno, pero valió el esfuerzo si en ello fui al encuentro, en parte, de mi vida.

## POR UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO MÚLTIPLE

### EN EL PRINCIPIO: EL GÉNERO

Nacida en y por el debate, la perspectiva de género ha sido un enfoque estratégico en el desarrollo del pensamiento feminista. La desnaturalización teórica del discurso dominante sobre el estatus desigual de las mujeres le costó décadas al llamado “nuevo feminismo”. Surgido durante los años setenta en Estados Unidos y Europa —donde no sólo logró cambios importantes en las mentalidades y su estudio, sino también en advertir que la interpretación cultural de lo biológico se convertía, irremediablemente, en un problema político—, vulneró la fragilidad de los postulados deterministas respecto al cuestionamiento de la diferencia sexual, ya que ideológicamente se “asimila lo biológico a lo inmutable y lo sociocultural a lo transformable”.<sup>1</sup> En este sentido, la diferencia trasciende lo sexual hacia lo genérico.<sup>2</sup> Desde entonces el concepto de género se ha erigido en una categoría analítica para explicar y entender

<sup>1</sup> Marta Lamas, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus, 2002, p. 29.

<sup>2</sup> Al respecto, Julia Kristeva puntualiza: “Las diferencias sexuales, biológicas, fisiológicas y relativas a la reproducción traducen una diferencia en la relación de los sujetos con el contrato simbólico que es el contrato social. Se trata de especificar la diferencia entre los hombres y las mujeres, en su relación con el poder, con el lenguaje, con el sentido.” (En “Tiempo de mujeres”, *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 193.)

las diferencias entre hombres y mujeres, cada vez que se aplica a una disciplina de las ciencias sociales.<sup>3</sup>

Respecto de los estudios de la mujer en la década de los setenta en México, si bien se iniciaba una asimilación de los postulados teóricos elaborados por el feminismo estadounidense y europeo, es digna de reconocer una intensa militancia feminista, así como la inquietud de crear espacios para la investigación y el estudio de las mujeres, y encontrar los medios para hacer públicos sus hallazgos. De ahí que resulte significativo que México fuera sede para el Congreso Mundial de la Mujer en 1976, cuando se celebró el “Año Internacional de la Mujer”, y que al año siguiente en la ciudad de Oaxtepec, Morelos, tuviera lugar el “Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación de la Mujer”, con el apoyo de El Colegio de México, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), como antecedente del seminario “Perspectivas y prioridades de los estudios de la mujer en México”, realizado en 1983 en la misma ciudad y que proyectaría la formación posterior del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) en El Colegio de México.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Sobre la introducción del concepto de género en las ciencias sociales, Marta Lamas aclara que antes de la antropología social feminista, el término lo utilizó la psicología médica: “Aunque ya varios estudios de Money desde 1955 hablan de género con esta intención [de construcción social], el que establece ampliamente la diferencia entre sexo y género es Robert Stoller, justamente en *Sex and Gender* [publicado en 1968]. Es a partir de los estudios de los trastornos de la identidad sexual que se define con precisión este sentido de género” (*Cuerpo: diferencia sexual y género*, p. 34).

Asimismo, a finales de los setenta, Herant A. Katchadourian en “La terminología del género y del sexo” hace un primer intento por resolver las diferencias en el uso y significado de los términos utilizados en los estudios de la sexualidad humana y sus derivados psicosociales, con el propósito de establecer una claridad conceptual en los discursos frente a la ambigüedad lingüística y, en consecuencia, poder cuestionar los conceptos desde las representaciones en los que se circunscriben. (Véase Herant A. Katchadourian (comp.), *La sexualidad humana, un estudio comparativo de su evolución*, México, FCE, 1998, pp. 7-45.)

<sup>4</sup> Elena Urrutia (comp.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, México, COLMEX, 2002, pp. 21-40.

También a principios de 1979, en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México, en un acto público se presentó el Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias (GAMU) con la intención de convocar a estudiantes y académicas a movilizarse para difundir el pensamiento feminista entre la población universitaria. Posteriormente el GAMU se incorporaría al Frente Nacional de Liberación de la Mujer, que también se conformaría a finales de los setenta. Lo anterior como antecedente de lo que después sería el Centro de Estudios de la Mujer en la Facultad de Psicología de la UNAM en la década de los ochenta, que a su vez precede los esfuerzos posteriores para conformar el Programa de Estudios Universitarios de Género (PUEG),<sup>5</sup> en la Facultad de Filosofía y Letras.

No obstante, la historia de la crítica literaria feminista de América Latina es muy distinta de la estadounidense y de la europea, pues si bien ha tomado de esta última algunas de sus aportaciones, en la práctica no ha logrado crear escuelas y corrientes definidas. “Sus estudios teóricos —pocos también, por comparación— tienen una vitalidad ecléctica que ha dificultado el análisis y el debate.”<sup>6</sup> Asimismo, la crítica literaria feminista latinoamericana carece de legitimidad no sólo social, sino también institucional, un ejemplo de ello sigue siendo gran parte de la población académica, hombres y mujeres que se resisten o desconocen el sentido y utilidad de los estudios de género.

Al margen de los abusos, ya sea esencialistas o constructivistas, de los que se ha acusado a los estudios de género, es ineludible reconocer, *grosso modo*, su importancia actual ante sus hallazgos conceptuales más importantes —deconstrucción y desnaturalización del discurso dominante, autonomía y política discursiva, estudios interdisciplinarios, heterogeneidad de los recursos teóricos, constante cuestionamiento conceptual

<sup>5</sup> Dora Cardaci, “Salud y género en programas de estudios de la mujer”, tesis de doctorado en antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002, p. 270.

<sup>6</sup> Irene García, “Teoría literaria feminista contemporánea: el problema de la representación”, *Debate feminista*, núm. 9, marzo de 1994, p. 113.

y capacidad heurística, entre otros—, así como su creciente bibliografía en otros ámbitos del conocimiento como la psiquiatría y el psicoanálisis,<sup>7</sup> y los más recientes estudios sobre diversidad sexual.

Asimismo, préstamos metodológicos y conceptuales han permitido expandir las fronteras entre disciplinas que permiten desarrollar análisis diversos frente al problema de la representación y la reconstrucción de una historia cultural de las mujeres, pues como bien advierte Hortensia Moreno:

La “crítica literaria feminista” no es un discurso ni nuevo ni homogéneo ni autónomo. Si lo metemos en una sola definición es por razones de simplicidad. Desde la simplicidad podemos imaginarnos que todo este discurso se integra no a través de una búsqueda común, sino de un común universo de acción para la búsqueda.<sup>8</sup>

24

Por otra parte, las limitaciones críticas que en la actualidad aquejan a los estudios de género, según Marta Lamas, se debe a su postergación para abordar el problema biológico; por ello, quizás haya que replantearlo desde el discurso científico feminista,<sup>9</sup> para distinguir sus diferencias

<sup>7</sup> Véanse los estudios de Anthony Clare, Michael Kaufman y Victor J. Seidler en la bibliografía de esta tesis, que desde la perspectiva psiquiátrica y psicoanalítica profundizan en la formación de la masculinidad, para analizar y cuestionar entre muchos otros temas: la violencia masculina, la inseguridad y represión emocional de los hombres, la sexualidad y sus relaciones de poder, la paternidad y la crisis de identidad que en la actualidad padece la población masculina. Por cierto, en el ámbito de los estudios latinoamericanos sobre género, y específicamente sobre la masculinidad, el panorama es desolador respecto a estudios signados por hombres. Asimismo, resulta interesante contrastar, aunque fuese asimétricamente, los estudios de la masculinidad bajo la autoría masculina con otros escritos por especialistas mujeres como Mabel Burin e Irene Meler, o Marta Segarra y Angels Carabí en el contexto hispanoamericano, también incluidos en la bibliografía.

<sup>8</sup> Hortensia Moreno, “Crítica literaria feminista”, *Debate feminista*, núm. 9, marzo de 1994, p. 107.

<sup>9</sup> Véase el libro de la bióloga estadounidense Natalie Angier, *Mujer. Una geografía íntima*, Barcelona, Debate, 2000. Un texto de divulgación científica que permite abordar el cuerpo femenino desde la ciencia, la medicina, la historia y el arte con una perspectiva de

no sólo respecto a los abusos androcéntricos del racionalismo científico, aspectos que sin lugar a dudas han perjudicado a la comunidad científica, sino sobre todo por lo que aún falta por desmitificar en las construcciones culturales biológicas de la diferencia sexual, y de este modo empezar a dilucidar nuevas pautas de estudio.

En este sentido, el concepto de género como categoría analítica empieza a transformarse

... en una fuerza causal con la cual intenta explicarse todo, se perfila como un obstáculo sustantivo para la comprensión no sólo de las complejas relaciones que se establecen entre las mujeres y los hombres, sino del proceso mismo de constitución del sujeto. [...] Además, el nuevo paradigma respecto de la constitución del sujeto incorpora el descubrimiento freudiano del inconsciente. De ahí que haya que comprender la diferencia sexual como una diferencia fundamental y estructurante, cuyo contenido psíquico excede a la definición anatómica literal: es al mismo tiempo sexo/substancia y sexo/significación. [...] Si se esquivan las referencias a la biología y al inconsciente, se realiza una peligrosa simplificación de los varios conflictos que pasan los seres humanos.<sup>10</sup>

25

No obstante, coincido con Luzelena Gutiérrez de Velasco cuando afirma que todavía es vigente la definición de Joan W. Scott sobre la categoría de género como construcción cultural, la cual necesariamente remite a orígenes sociales de las identidades subjetivas de cada género sexual: “Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado”.<sup>11</sup> En este sentido, el género se eleva a una categoría

---

género, un texto revelador donde se cuestionan mitos y presupuestos científicos sin sacrificar el sentido del humor.

<sup>10</sup> Marta Lamas, *op. cit.*, p. 13.

<sup>11</sup> Joan W. Scott, “El género: una categoría útil para el análisis teórico”, en M. Lamas (comp.), *El género; la construcción cultural de la diferencia sexual*, PUEG-UNAM, Miguel Ángel Porrúa, México, 1996, p. 271. Cit. por Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Literatura y género: un enfoque teórico”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Género y teoría*, enero-junio de 2002, p. 14.

heurística sobre la cual gravita una multiplicidad de sexo/substancias y sexo/significaciones, ya que una vuelta a la biología implica una nueva deconstrucción del discurso científico y, por lo tanto, una reconceptualización del término frente al concepto de psique y, principalmente, del fundamento mitológico que sostiene su argumentación, ya no sólo desde una perspectiva genérica, sino desde la proyección psíquica de este limo con el que se han creado y tomado forma las subjetividades del ser y parecer mujer y hombre en plural.

#### CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA

26

A mediados de la década de los ochenta, Sigrid Weigel señalaba la necesidad de vincular “cualquier consideración sobre la historia de las mujeres [...] a una crítica de la teoría literaria y la historia existentes”,<sup>12</sup> frente a la empobrecida tradición de la cultura de las mujeres. La advertencia tenía la finalidad de evitar la anticipación de una cultura femenina liberada que obstruyera la crítica real a manifestaciones estéticas existentes de las mujeres y con ello eludir una posible normatividad en su ejercicio.

En realidad, Sigrid Weigel recuerda con esta consideración que la literatura ha sido el espacio privilegiado para la crítica feminista, pues en este territorio discursivo se articula y manifiesta gran parte del orden simbólico de las mujeres. Por ello, no es de extrañar que “muchos de los textos más radicales del feminismo de este siglo [XX] sean, precisamente, de ‘crítica literaria’: las obras ya clásicas de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Kate Millet<sup>13</sup> organizan una buena parte de sus argumentos a partir de una reflexión sobre la literatura”.<sup>14</sup> Por ello, tanto el análisis feminista como la crítica literaria son reflexiones paralelas sobre el poder y

<sup>12</sup> Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p 70.

<sup>13</sup> Hortensia Moreno se refiere a algunas de las obras como *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, y *Política sexual* de Kate Millet.

<sup>14</sup> Hortensia Moreno, *op. cit.*, p. 107.

sus intenciones son políticas, pues no basta con sólo explicar el estado de cosas sino que van más allá en su afán de transformarlo.

No obstante la heterogeneidad e interdisciplinareidad de los estudios de género, éstos, en la crítica literaria feminista, se han orientado sobre todo hacia dos enfoques en relación con la igualdad y la diferencia genérica en la actualidad: uno se desarrolla sobre la premisa de una existencia de la “escritura femenina” y se da a la tarea de distinguirla o diferenciarla en el texto, trazar sus especificidades e indagar sobre su génesis, por lo que sus esfuerzos se abocan a vincular la experiencia de vida con la literatura y, en concreto, sobre las circunstancias que las escritoras enfrentan para su creación; en el segundo enfoque, la diferencia es entendida como un problema discursivo, semiótico y lingüístico, lo cual apunta a concebir el género como un sistema de construcción de sentido.

Sobre el primer enfoque, la existencia de una “escritura femenina”, se ha señalado su dependencia biográfica para explicar la producción literaria, además de los riesgos que supone una perspectiva esencialista, como sería “una ‘explicación’ tautológicamente reiterativa: todo lo que ocurre entre mujeres y hombres es producto del género”.<sup>15</sup> Con respecto al segundo enfoque —el de la diferencia—, si bien logra considerar la diferencia como un valor cultural móvil, que cuestiona la interpretación de los textos literarios, deja de lado el problema de la diferencia psicobiológica, así como la posibilidad de considerar nuevos estudios científicos al respecto.

Nattie Golubov sostiene que esta oposición entre la postura esencialista que reconoce una identidad común en toda la literatura escrita por mujeres, y la de la diferencia como rasgo constitutivo, “es una oposición binaria que hay que debilitar para que la teoría literaria feminista prosiga con su labor crítica”.<sup>16</sup> Para ello, advierte que la “escritura femenina” en-

<sup>15</sup> Marta Lamas, *op. cit.*, p. 13.

<sup>16</sup> Nattie Golubov, “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia”, *Debate feminista*, núm. 9, marzo de 1994, p. 117.

frenta desde el principio un problema teórico, el de reproducir y someterse al discurso falocéntrico para hacerse escuchar, por lo que en la escritura, ya sea crítica, ya literaria de mujeres se produce un discurso doble:

[la crítica] trabaja dentro de los parámetros establecidos para desestructurarlos y utiliza sus armas para subvertirlos. Como la escritura está regida por convenciones preestablecidas (que a su vez busca modificar), una escritora se ve en la necesidad de destruir aquello que crea de un plumazo.<sup>17</sup>

Si bien Golubov reconoce que frente a este problema teórico el esencialismo estratégico representa una salida provisional, el riesgo de limitar el campo de estudio y reducir el análisis de género es alto, ya que habría que plantearse el desmantelamiento de la existencia de valores “universales” para juzgar la literatura, a partir de una crítica literaria “basada en una subjetividad cambiante”, pues sólo así se puede escapar a las trampas del esencialismo, ya que “no puede perderse de vista que el significado o la identidad del texto sólo pueden ser temporales”.<sup>18</sup>

28

Así, en vez de analizar cómo los textos escritos por mujeres representan una experiencia femenil previamente conceptualizada, hay que analizar cómo el texto produce la experiencia, la identidad, el género y las otras diferencias que no son esenciales, sino producto de sistemas de significación y prácticas sociales muy complejos.<sup>19</sup>

Con desesencializar las categorías en el discurso de la crítica literaria feminista, Golubov intenta movilizar y evidenciar la inestabilidad de los conceptos como identidad, mujer, experiencia, etcétera. Así, estas categorías no sólo no son exhaustivas sino que escapan incluso a cualquier predicción o, al menos, cuestionan todo intento de ser clasificadas al

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 125. Cf. Rosario Ferré, *Sítio a Eros. Quince ensayos literarios*, México, Joaquín Mortiz, 1986.

<sup>18</sup> Nattie Golubov, *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>19</sup> *Idem*.

pretender englobarlas: “porque el género no siempre se constituye coherente o consistentemente dentro de contextos históricos diferentes, y porque el género se intersecta con identidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales discursivamente constituidas”.<sup>20</sup>

En este sentido, la teoría y crítica literaria feministas, según Golubov, parten y se originan en una encrucijada teórica que deben reconocer para no osificar sus categorías analíticas, así como esclarecer en los discursos que generen la perspectiva que se adopte, la cual será, necesariamente, subjetiva, inestable y temporal.

Por otra parte, Nelly Richard cuestiona la diferencia en la utilización de los términos “literatura de mujeres” y “escritura de mujeres” para abordar los textos literarios. En el caso de la literatura de mujeres, ésta se identifica como el conjunto de obras signadas con valencia sexual, “que arma el corpus sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta ‘escritura femenina’”.<sup>21</sup> Aunque estas caracterizaciones son identificables en el nivel simbólico y temático, esto es posible dada su dependencia representativa de preconcebir la obra como un símil de la experiencia de vida. Además que da por sentado la preexistencia de una identidad femenina que es la misma para todos los casos:

... sin tomar en consideración el modo en que identidad y representación se hacen y se deshacen en el transcurso del texto bajo la presión del dispositivo de remodelación lingüístico simbólica de la escritura. Ambas dimensiones, la de la escritura como productividad textual y la de la identidad como juego de representaciones son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir lo “femenino” como significado y significante del texto.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990, p. 3: citado en Nattie Golubov, *ibidem*.

<sup>21</sup> Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate feminista*, núm. 9, marzo de 1994, p. 129.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 130.

## LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA EN MÉXICO

Como ya se mencionó, los estudios de género en México se concentran a nivel institucional en el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), de la Universidad Nacional Autónoma de México, y en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), de El Colegio de México.

Ana Rosa Domenella en “¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?”<sup>23</sup> rememora la experiencia del grupo de profesoras e investigadores que formó el “Taller de Narrativa Femenina Mexicana”, como parte de la convocatoria realizada por Elena Urrutia a otros talleres del Programa Interdisciplinario de Estudios de la mujer (PIEM), de El Colegio de México. La coordinación del taller literario estuvo a cargo de Aralia López con la colaboración de Ana Rosa Domenella. El trabajo colectivo y titánico de este grupo se enfocó a abordar la narrativa mexicana escrita por mujeres de 1910 a 1980, para “mostrar la evolución o cambios producidos en dicha escritura dentro de las instituciones literarias y el contexto sociohistórico y cultural del país”. Asimismo, se partió de la premisa de una escritura femenina, por lo que se pretendía advertir “marcas” de su especificidad, de presentarse en los textos seleccionados. Los resultados teóricos y metodológicos de esta labor crítica, los expone ampliamente Ana Rosa Domenella de acuerdo con las etapas que Diana Decker describe en su texto “Hacia una revisión de la crítica literaria feminista”.<sup>24</sup>

Este proceso iniciático y a una década de distancia de sus colegas anglosajonas, evidenciaría en la revisión de la literatura mexicana ausencias y

<sup>23</sup> Ana Rosa Domenella, “¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?”, en Elena Urrutia (coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, México, El Colegio de México, 2002, pp. 413-434.

<sup>24</sup> De acuerdo con lo expuesto por Diana Decker, la primera fase de la crítica literaria feminista en la década de los setenta se distingue por revelar la crítica misógina en el discurso literario; así como por encontrar las imágenes estereotipadas de la mujer que la mitifican y la exclusión sistemática de los textos escritos por mujeres de la historia literaria.

“ninguneos” de una crítica legitimada e impresa por el canon androcéntrico. La labor de rescate histórico para identificar los antecedentes de una literatura escrita por mujeres en el siglo XX tuvo como afortunado resultado la antología crítica de autoras del XIX, intitulada *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras nacidas en el XIX*,<sup>25</sup> la cual agrupaba la obra producida por autoras de la Independencia al Porfiriato.

Entre 1988 y 1990, tuvieron lugar tres encuentros en la ciudad de Tijuana, Baja California, con el nombre de “Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto”, organizados por el PIEM, el Colegio de la Frontera Norte y la Universidad de California. Éstos se distinguieron por exponer estudios culturales y problemáticas de la frontera, donde se reconocían a grupos marginales en los ámbitos social y cultural. De esta experiencia surgió la publicación de dos volúmenes, cuyo título sería igual al de los encuentros, bajo la coordinación de Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia.

Dos encuentros posteriores con el nombre “Escritoras mexicanas y cubanas” sucederían: el primero en la Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, y el segundo en El Colegio de México; a partir de ellos se produjo un intercambio constante y que, en la isla, promovería la creación del Premio Camila Henríquez Ureña, el coloquio anual de literatura “Mujer y literatura”, así como un departamento especializado en estudios de género bajo la tutela de la Casa de las Américas.

Sobre la tercera fase de la historia de la crítica literaria feminista, como la ha clasificado Ana Rosa Domenella, cabe destacar que desde 1987 se inició el seminario “Teoría y Crítica Feminista”, paralelo al Taller de Teo-

<sup>25</sup> Publicada por el COLMEX, la primera edición corresponde a 1991, y una segunda vería la luz seis años después. La bibliografía posterior, aunque publicada bajo los sellos institucionales del PIEM de El Colegio de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, y en coedición con sellos editoriales como Miguel Ángel Porrúa, Ediciones Casa Juan Pablos y Aldus, se distinguen por antologar las investigaciones de integrantes del Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán; a su vez, algunas de sus miembros pertenecen a las instituciones académicas ya mencionadas.

ría y Crítica Literarias Diana Morán, que es coordinado por Luzelena Gutiérrez de Velasco. Su objetivo era abordar la producción teórica feminista tanto anglosajona, como europea y latinoamericana. De esta experiencia nacería la publicación del PIEM: *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas de siglo XX*, coordinada por Aralia López González, bajo el auspicio de El Colegio de México, en 1995.

Al año siguiente, los resultados de una investigación colectiva verían la luz en la publicación *Escribir la infancia*, coordinada por Nora Pasternac y bajo el auspicio del PIEM-El Colegio de México, una antología exhaustiva y original sobre la infancia en la escritura de autoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, enmarcada por los principios de identidad e invención según la propuesta de Rosario Castellanos en *El eterno femenino*. Con ello se pretendía descubrir los alcances y mitos sobre los juicios emitidos por la crítica masculina sobre el apego familiar y el tono confesional de la escritura femenina.

32

La siguiente antología de 1999, publicada por el PIEM de El Colegio de México y por la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, abarca diferentes temáticas sobre la obra de escritoras latinoamericanas y caribeñas; titulada *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, incluye el análisis crítico sobre textos de Luisa Valenzuela, Diana Morán, Isabel Allende, Diamela Eltit, Ana Lydia Vega, Maryse Condé, Simone Schwartz-Bart, Rosario Ferré, Ana Miranda, las desaparecidas Clarice Lispector, María Luisa Bombal y Julia de Burgos, y una escritora uruguaya joven, Cristina Peri Rossi.

Posteriormente, en 2001, y en coedición de la UAM-Iztapalapa y Ediciones Casa Juan Pablos, se publicaría *Territorio de leonas. Cartografía de escritoras mexicanas de los noventa* con la compilación de Ana Rosa Domenella. Para esta publicación se eligió delimitar el corpus de estudio a la obra de escritoras mexicanas que hubieran publicado durante la década de los noventa, y bajo la revisión crítica de presupuestos emanados de la posmodernidad tan en boga en las últimas décadas del siglo XX, los cua-

les determinaron gran parte del discurso crítico literario que incidió y gravitó alrededor de la aparición de las obras.<sup>26</sup>

He querido destacar las actividades de talleres y grupos alternativos a las instancias institucionales, que si bien se crearon bajo el manto de éstas y con el apoyo directo en su inicio, pudieron desarrollar trabajos de investigación independientes sobre crítica literaria feminista y especificidad de la escritura femenina, al margen de los programas y seminarios establecidos por sus instancias de origen, y que en la actualidad los respaldan. Estos son los casos del Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán, creado en septiembre de 1984 y auspiciado en un principio por el PIEM; y el del Seminario Interdisciplinario de Escritura Femenina (SIEF), adscrito en la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) entre 1991 y 1993, así como al Centro de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras en ese año.<sup>27</sup>

El SIEF, conformado por profesoras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se distinguió por crear un espacio dedicado a la lectura y el análisis de “textos literarios escritos por mujeres, los cuales, al no pertenecer al canon establecido, permanecían relativamente al margen de los cursos regulares de literatura, así como de los materiales de estudio universitarios”.<sup>28</sup> Asimismo, los textos sobre crítica y teoría literaria feminista corrían con igual suerte, por lo que este organismo se dio también a la tarea de traducirlos, ahora pueden leerse en español en la compilación *Otramente: lectura y escritura feministas*.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Sobre publicaciones que abarcan el estudio de obras de escritoras al margen del estudio de género, algunas de ellas polémicas y de ideologías diferentes como es la posición de Fabienne Bradu, así como referencias a las actividades académicas sobre la obra de autoras mexicanas hasta 2000 y algunos textos de revisión teórica sobre la crítica feminista literaria, véase Ana Rosa Domenella, “¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?”, *op. cit.*, pp. 425-426.

<sup>27</sup> Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, PUEG-FFYL/UNAM-FCE, 1999, p. 7.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> Una publicación que destaca por su afán analítico y de discusión sobre aspectos que cuestionan la relación del sujeto con el poder, el lenguaje y el significado; además de

La labor continua del Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán, desarrollada actualmente por un grupo de veinticinco académicas e investigadoras de diversas instituciones de enseñanza superior,<sup>30</sup> quienes independiente y colectivamente han impulsado la importancia y vigencia de los estudios de género, se manifiesta en una trayectoria incesante con la realización de congresos, seminarios, coloquios, intercambios académicos, publicaciones y apoyos e incentivos a tesistas, entre otras actividades. Ha sido arduo y constante el camino recorrido por estas investigadoras, desde que semanalmente todos los viernes se reúnen inspiradas por la propuesta de Helene Cixous: “La mujer debe escribirse a sí misma, escribir sobre mujeres y hacer que las mujeres escriban”.<sup>31</sup>

Sobre las actividades más recientes del Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán, Graciela Martínez-Zalce<sup>32</sup> explica los objetivos de la publicación *Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, como parte de los objetivos del proyecto “Escrituras en contraste” con el apoyo de Conacyt, la cual se distingue por compilar análisis comparativos de parejas de escritoras y escritores coetáneos, a partir de la interpretación de sus textos desde una perspectiva de género. Respecto a la se-

34

---

establecer los puentes entre conceptos polémicos como textualidad y sexualidad, género y cultura, identidad y poder. Como actuales integrantes del SIEF se encuentran Flora Botton, Eva Cruz, Marina Fe, Claudia Lucotti, Nattie Golubov, Marisa Belausteguigoitia, Charlotte Broad, Argentina Rodríguez, Claire Joysmith y Julia Constantino. No obstante, en etapas anteriores se distinguieron las colaboraciones de Gabriel Weisz, Anamari Gomis, Claudia García y Daniela Michel, además de Federico Patán como responsable del proyecto ante la DGAPA.

<sup>30</sup> Además de El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, ya mencionadas, lo conforman investigadoras de la Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico Autónomo de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto Mora y el Tecnológico de Monterrey.

<sup>31</sup> Helene Cixous, *La risa de la Medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.

<sup>32</sup> Graciela Martínez-Zalce, “Introducción: género y teoría”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 25, enero-junio de 2002.

gunda publicación, *Femenino/masculino en las literaturas de América*, con el mismo criterio comparativo y de próxima aparición, se pretende abarcar pares de escritoras y escritores de todo el continente, por lo que involucra la obra escrita en inglés y francés, además del español.

Con estas dos publicaciones, queda manifiesto el enfoque actual de las investigaciones más recientes del Taller Diana Morán: la interacción femenino/masculino, en un despliegue de escrituras pares y su contraste, es decir, la comparación que distingue y diferencia. Respecto a la práctica de la crítica literaria ejercida por este grupo de académicas, Martínez-Zalce destaca que ésta

... ha ido siempre acompañada por la reflexión teórica que nos ha ofrecido la posibilidad de tener varios marcos (la teoría de género y los estudios feministas como la columna vertebral en la que también se intersectan la hermenéutica, la narratología, los estudios sobre la cultura, la teoría cinematográfica, los estudios sobre distintos géneros literarios) desde los cuales observar novelas, cuentos, poemas y más recientemente guiones cinematográficos; la teoría nos ha permitido interpretar la obra de escritores y escritoras desde perspectivas amplias y novedosas.<sup>33</sup>

35

La diversidad de marcos teóricos y su pluralidad de resultados críticos, no sólo evidencia diferencias formativas entre los miembros del taller, sino que principalmente destaca su capacidad reflexiva y amplitud de criterio para revalorar lo heterogéneo en cuanto a la investigación literaria y su necesidad vital de renovar el discurso crítico.

Como advierte Ana Rosa Domenella a veinte años de su formación, el Taller Diana Morán ha librado con bien el peligro de convertirse en un club de amigas interesadas en la literatura, así como la tentación de convertirse en un grupo feminista militante, además de mantenerse al margen de la competencia y rivalidad académica predominante en el sistema neoliberal: "Se ha construido en colectivo, un espacio de trabajo y autorre-

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 11.

flexión, donde es posible conjugar la reflexión, donde es posible conjugar la discusión académica, la experiencia crítica, el goce del conocimiento compartido y la *sororidad*.”<sup>34</sup>

#### DE LA IDENTIDAD GENÉRICA A LA INVENCION DEL SUJETO

Hasta el momento, se ha intentado esclarecer los conceptos de género e identidad en consonancia con el desarrollo de los estudios de género y la teoría y crítica literaria feministas, para distinguir tan sólo los esfuerzos analíticos por abarcar su complejidad. En este sentido, la categoría de género se ha explicado y delimitado como construcción y formulación sociocultural al nivel teórico discursivo; no obstante, advierte Judith Butler, “este asunto de ser mujer es más difícil de lo que parecía originariamente, porque no sólo nos referimos a la mujer como una categoría social sino también a una sensación del yo, una identidad subjetiva culturalmente condicionada o construida”.<sup>35</sup>

36

Por lo tanto, al nivel estratégico y en función de la *praxis*, la categoría de género se distingue por su diversidad y temporalidad para comprender a sus sujetos de estudio, y de ahí que el concepto de identidad concierna a una multiplicidad de representaciones simbólicas significadas en el texto; por lo que el compuesto de identidad genérica para efectos de este análisis comparativo se entiende como la posibilidad de advertir lingüísticamente las representaciones simbólicas que implican y denotan una construcción del género.

Asimismo, la identidad como representación genérica alude en el entramado de los textos a una invención o efecto de sentido. De ahí que el

<sup>34</sup> Ana Rosa Domenella, *op. cit.*, p. 428. En este artículo, Ana Rosa Domenella explica el concepto “sororidad” como hermandad de género.

<sup>35</sup> Judith Butler, “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico”, en Linda Nicholson (comp.), *Feminismo/posmodernismo*, Mária Averbach (trad.), Buenos Aires, Feminaria, 1992, p. 75.

alcance de este efecto se manifieste en una invención subjetiva, la cual semánticamente confiere al sujeto que se enuncia y representa en el discurso, y que se resuelve en una personalización sexuada o no durante el proceso de la escritura y la lectura. Lo anterior sucede al margen del género de quien signa la obra, instancia que puede considerarse o no extratextual, mas no predetermina la configuración genérica de las identidades en el ámbito propio de la ficción. Y sí, en cambio, erige el discurso “como la única coyuntura, en todo caso, de una diferenciación”,<sup>36</sup> entre identidades genéricas que contrastan al nivel de construcciones y efectos de sentido, invenciones que alcanzan a signar a la escritura en su totalidad, según subviertan o no el sistema dominante de la convención.

No obstante, queda aún por dilucidar brevemente la posición del término sujeto como identidad, y su resonancia en otros discursos como el filosófico, una vez transitado y atravesado por el análisis estructuralista, el hermenéutico y el posmoderno, entre otros, al menos en el sentido más lineal y diacrónico, y de cara al fracaso moderno del sujeto emancipado,<sup>37</sup> condición ideal que se diluyó en una progresiva homogeneidad del individuo bajo la lente de la cultura mediática, pues resulta significativo contrastar esta postura con los esfuerzos del pensamiento feminista por discernir la construcción de subjetividades sexuadas diferenciadas hacia una convivencia de los géneros con equidad.

Nancy Fraser y Linda J. Nicholson<sup>38</sup> encuentran afinidades y distancias en la relación del feminismo con el posmodernismo como corrien-

<sup>36</sup> Gloria Prado, “Entre intimidades, amores y escrituras”, *Escritoras latinoamericanas. Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 15, núm. 37, diciembre de 1995, p. 185.

<sup>37</sup> Respecto de la idea del sujeto que entrañó y postuló el modernismo, resultan esclarecedoras las observaciones de Jean-Francoise Lyotard sobre el posmodernismo y su relación con la idea del sujeto en “Notas sobre los sentidos de post-”, en *La postmodernidad (explicada a los niños)*, México, Gedisa, 1989, pp. 87-93.

<sup>38</sup> Nancy Fraser y Linda J. Nicholson, “Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo”, en Linda Nicholson (comp.), *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria, 1992, pp. 7-29.

tes político culturales que han desarrollado perspectivas críticas a partir de los postulados filosóficos fundacionales, para crear nuevos paradigmas de crítica social sin filosofía. En el entrecruce de ambas corrientes como sería la reflexión del feminismo por el posmodernismo advierten esencialismos inhabilitantes y, viceversa, una revisión del posmodernismo por el feminismo las llevó a descubrir inocencia política y androcentrismo en sus postulados.

Aunque ambas autoras proponen un proyecto de feminismo posmoderno, en donde una corriente se sirva de la otra teóricamente en la construcción de paradigmas más sustentables, al margen de la viabilidad de ello o no en la práctica, resalta la voluntad de transformar y adecuar nuevas formulaciones y salidas a los estancamientos fundacionales, por lo que a esencialismo se refiere, que amenazan con obstaculizar la teoría feminista y darle continuidad a su madurez, como una teoría explícitamente histórica, no universalista y más atenta a los cambios y diferencias que a las normatividades. Dicho planteamiento abandonaría la idea de un sujeto objeto de historia, y lo reemplazaría por conceptos de identidad plural y compleja, siempre cambiante y por tanto temporal, de tal forma que el concepto de género sólo fuera representativo mientras tuviera su definición en lo heterogéneo y particular.

Por otra parte, Nancy Hartsock en su revisión del concepto de poder en la obra de Foucault, se opone a la negación del sujeto por la sustitución del individuo producto de las relaciones del poder propuesto por éste, así como a la resistencia de Lyotard o la indiferencia de Rorty a construir una idea del sujeto posterior a la crítica universalista:

Necesitamos reconocer que podemos ser hacedores/-as de la historia tanto como fuimos objeto de las personas que han hecho la historia hasta ahora. Nuestro no-ser fue la condición de ser del Uno, el centro, es decir de la habilidad para hablar por todos que un pequeño segmento de la población siempre consideró su derecho. Nuestros varios esfuerzos por constituirnos sujetos (a través de las luchas por la independencia de las colonias, las luchas de liberación sexual y racial, y demás) fueron fun-

damentales para crear las precondiciones necesarias para el cuestionamiento actual de las afirmaciones universalistas.<sup>39</sup>

Sin embargo, autores como Gilles Lipovetsky, lejos de reconocer los esfuerzos históricos por constituir la identidad del sujeto como una multiplicidad que cuestionara las narrativas universales y creara las condiciones para el análisis posmoderno, reorienta la idea del sujeto en lo que ha llamado una nueva fase del individualismo occidental, o segunda revolución individualista, determinada y condicionada por varios aspectos como la decadencia de las identidades sociales, la apatía ideológica y política, así como las alteraciones del proceso de la personalización.<sup>40</sup>

Asimismo, distingue de este proceso dos caras: la “limpia”, también llamada operativa, que remite a dispositivos de poder y gestión, desestandarizados, en los que se concentran los detractores político sociales para denunciar el condicionamiento generalizado; y la “salvaje” o “paralela”, motivada por una voluntad de particularidad y autonomía de grupos e individuos, y representada por la pluralidad de voces emanadas de la marginalidad o movimientos “alternativos”.<sup>41</sup> En esta última cara coloca al neofeminismo, a la liberación sexual, a la reivindicación de las minorías, entre otras, además de señalar su abuso en la explotación del principio de las singularidades individuales.

Aunque a Lipovetsky no le preocupa justificar su autoridad, a falta de ironía, establece los términos de “salvaje” y “paralela” para designar una

<sup>39</sup> Nancy Hartsock, “Foucault sobre el poder: ¿Una teoría para mujeres?”, en Linda Nicholson (comp.), *Feminismo/posmodernismo*, op. cit., p. 46.

<sup>40</sup> La personalización será la idea central para Gilles Lipovetsky, conforme a la cual despliega la serie de ensayos de su libro *La era del vacío*: “... a medida que se desarrollan las sociedades democráticas avanzadas, éstas encuentran su inteligibilidad a la luz de una lógica nueva que llamamos aquí el proceso de personalización, que no cesa de remodelar en profundidad el conjunto de los sectores de la vida social.” (Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 5-6.)

<sup>41</sup> Pareciera que el término alternativo para Lipovetsky alude a un campo ambiguo de representaciones, donde se constriñe lo informe e inclasificable, una salida banal a una complejidad no entendida, o conscientemente resistida.

de las caras que constituyen su proceso de personalización, con el fin de explicar el estado conceptual del sujeto contemporáneo. Ante ello, preocupa en sus postulados una persistente indiferencia (¿o ignorancia?) respecto a la validación de estas corrientes de pensamiento como procesos históricos, y sin más los esboza como movimientos acéfalos y emergentes a un sistema moderno inoperable, síntomas o simples efectos de un cambio más universal, para no apartarse finalmente de la lógica logofalocentrista.

De ahí que para Lipovetsky los logros feministas representen consecuencias lógicas, ya que el movimiento que los genera trasciende las voluntades del género femenino y responden a un movimiento social de corte más bien “universal”; en este sentido, Lipovetsky entiende por logros “excesos” feministas y los define como radicalismos de un proceso de personalización, los cuales están predeterminados por una estructura posmodernista que los explica. Pero quizás, lo más inquietante o ingenuo de Gilles Lipovetsky sea su descubrimiento de la “tercera mujer”, un derivado lógico de la alteridad, donde la categoría mujer se emancipa de objeto discursivo a sujeto en singular desde su perspectiva masculina. Así, desde su incuestionable autoridad de ser Uno universal, al conmovido hombre Lipovetsky le sobran razones para describir el advenimiento de “la mujer sujeto”:

40

En las sociedades occidentales contemporáneas se ha instaurado una nueva figura social de lo femenino, que instituye una ruptura capital en la “historia de las mujeres” y expresa un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino. A esta figura sociohistórica la denominamos la tercera mujer. [...] La época de la mujer sujeto conlleva discontinuidad y continuidad, determinismo e impredecibilidad, igualdad y diferencia; la tercera mujer ha conseguido reconciliar a la mujer radicalmente nueva y a la mujer siempre repetida.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Rosa Alapont (trad.) Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 9-12.

Sobre esta nueva figura sociológica de la mujer, Luzelena Gutiérrez de Velasco advierte que la tercera mujer de Lipovetsky, como la “posmujer en el hogar”, adolece de la falta de análisis y reconocimiento de “un proceso de formación subjetiva”, por lo que la identidad de la tercera mujer se construye a partir de la apropiación de roles, hasta hace unas cuantas décadas, propiamente masculinos. Esta nueva identidad social de lo femenino sitúa el debate en “el espacio de un empoderamiento político y ya no en la producción de significación, lo que considero un grave peligro en esta conceptualización de la mujer (sin plural). Es una ‘tercera mujer’ ausente del proceso de construcción de las formaciones culturales y discursivas.”<sup>43</sup>

Frente a esta miopía sociológica, las investigaciones sobre género masculino y formación de la masculinidad de Victor J. Seidler resultan ser un lente más que correctivo sorprendentemente revelador. Seidler en *La sinrazón masculina*<sup>44</sup> realiza un análisis deconstructivo de la identidad masculina a partir de su fundamento racional desde el cual se ha erigido para legitimar su poder. Es así como emprende una revisión crítica e histórica sobre la tradición del racionalismo kantiano y sus influencias en las teorías de Weber y Durkheim, con el propósito de romper con ella y reincorporar otras ideas como las de Herder o Wittgenstein, para desarrollar presupuestos filosóficos y de teoría social que esclarezcan la complejidad de la vida individual y colectiva de los hombres, quienes definen su identidad desde el marco represivo de la razón:

He querido explorar únicamente cuán extendida está la visión del ser racional en las tradiciones de la teoría social en competencia. En parte, esto refleja una forma de masculinidad que confía en que la realidad existe como hemos querido concebirla, o como la ciencia ha mostrado que es, y

<sup>43</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Literatura y género: un enfoque teórico”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Género y teoría*, núm. 25, enero-junio de 2002, p. 20.

<sup>44</sup> Victor J. Seidler, *La sinrazón masculina. Masculinidad y teoría social*, México, Paidós-PUEG-CIESAS, 2000.

sustenta una idea particular de autoridad masculina que tiene que protegerse frente a la intervención de una experiencia que podría poner en duda su realidad.

[...]

En parte hemos creado teorías sociales que se encierran en sí mismas de manera similar y que legitiman únicamente nuestra existencia como seres racionales. Es como si no tuviéramos también una existencia como seres corporales, emocionales y espirituales. Estos aspectos de nuestra existencia se silencian o niegan cuando entramos en el terreno de la vida pública, que es tradicionalmente el mundo masculino del ser racional, en el que nuestras teorías sociales y políticas se han fundamentado tradicionalmente.

Con todo, esto significa que nuestras tradiciones de teoría social no esclarecen aspectos importantes de nuestra vida personal y social y por lo tanto no validan mucha de la experiencia potencialmente significativa para nosotros. Es a esas cuestiones de validación dentro de la modernidad a las que ahora debemos dirigirnos para enriquecer nuestras visiones de la identidad y de la vida personal.<sup>45</sup>

42

Asimismo, Seidler asume que las actuales condiciones dentro del debate feminista representan un reto para los hombres y la masculinidad en más de un sentido y en todos los ámbitos del ser, ya que los conmina a la necesidad de redefinir su identidad plural mediante el factor represivo de la masculinidad racional, donde la validación del ser masculino sea extensivo a otros aspectos del hombre hasta ahora negados para sí; asimismo, el autor hace un llamado a la autocrítica que desmitifique a la masculinidad de lo irredimible y la reconcilie con su vulnerabilidad al cambio. Así, Seidler concluye:

Al trabajar para lograr una comprensión distinta de los hombres y de la masculinidad tenemos que reconocer las heridas que hemos infligido con la idea de que los hombres tendrían que sentirse culpables *por ser hombres*. Y al mismo tiempo hemos de asumir la responsabilidad por lo

<sup>45</sup> Victor J. Seidler, *op. cit.*, p. 111.

subdesarrollada que sigue estando la comprensión teórica de la diversidad de las diferentes masculinidades y por cuánto han tardado los hombres en explorar con mayor apertura y honestidad sus relaciones con el feminismo.<sup>46</sup>

La discusión sobre identidad y género, lejos de concluir, cumple con establecer nuevas líneas de desarrollo al incorporar los estudios sobre masculinidad, pues la reciente emancipación de los hombres respecto de sí mismos contribuye y augura, sin duda, una nueva y productiva era para la teoría y crítica feministas; en su universo común de búsqueda sobre los sujetos femeninos y masculinos.

En calidad de adelantada, la crítica literaria feminista emprende una vez más la exploración a nuevos e ignotos campos de análisis, donde la comparación de escrituras signadas por sujetos sexuados contribuya a descubrir aspectos diversos sobre la construcción simbólica en la representación de las identidades genéricas en el texto, así como el contraste en sus formas de relacionarse escritora y escritor con el lenguaje y su creación literaria.

#### BINOMIO: UN COMPUESTO GENÉRICO<sup>47</sup>

La inclusión de la escritura masculina que subyace en el estudio del binomio femenino/masculino como objeto de análisis, responde al principio de diversidad genérica de una lectura feminista consciente de la proble-

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>47</sup> El término "binomio" en su acepción algebraica refiere a una expresión compuesta, y en su acepción nominal a un conjunto de nombres con representación, en este sentido, el binomio femenino/masculino no aspira a una unicidad que los determine como contrarios u opuestos complementarios, sino a una composición o conjunto, al cual le basta ser más de uno para ser compuesto y ostentar cierta pluralidad y heterogeneidad dados sus elementos, y que lejos de concentrarse se presenta como una distensión en lo diverso, un sesgo reconocible de la diversidad sexual, mas no representativo de ésta.

matización de los conceptos “hombre” y “mujer”, “femenino” y “masculino”, o “femenidad” y “masculinidad”, todas estas categorías sociales, culturales e históricamente construidas. En este sentido, la diferencia es un presupuesto fundamental en la construcción de las identidades de los sujetos, ya sean receptores, ya productores de textos literarios, al margen de una lógica binaria jerarquizante que establece el principio de desigualdad entre lo “uno” y lo “otro”.<sup>48</sup>

Por otra parte, vale la pena recordar que con “la muerte del autor” de Roland Barthes, por un lado, se instaura la independencia de la interpretación del texto frente al autor y, por el otro, la categoría del autor como sujeto, despojada de referencialidad, se distingue por su sentido figurado y con relación a su función en el interior del discurso, es decir, en la trama del texto. Lo anterior, con la intención de prefigurar el binomio femenino/masculino en una composición contrastada de sujetos y autores con identidad genérica entre escrituras, que deberán identificarse en los textos.

44

Asimismo, el estudio comparado del binomio femenino/masculino alberga la posibilidad de hacer frente al “escándalo” de la diferencia que, según Enrico Mario Santí, significaría descubrir “lo que cae más allá del signo y la representación, la posibilidad de que la escritura no tenga sexo, o quizá, de que tenga más de uno.”<sup>49</sup>

Frente a la multiplicidad y diversificación genérica, lejos quedó la aspiración de una escritura andrógina a la Virginia Woolf,<sup>50</sup> una escritura que trascendiera el género en la más pura e ingenua objetividad y liberara al ser que escribe de la fatalidad de pensar en su sexo, esto es, por supuesto, sin desprestigiar el emblema de “un cuarto propio”, como principio simbólico de escritura para la mujer.

<sup>48</sup> Véase Mabel Burin e Irene Meler, *Varones. Género y subjetividad masculina*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 23.

<sup>49</sup> Véase Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, El Colegio de México, 1997, p. 65.

<sup>50</sup> La referencia es obligada: véase Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Jorge Luis Borges (trad.), México, Colofón, 2000.

No obstante la fatalidad del sexo todavía padecida por algunas escritoras que temen que las juzguen como feministas, en el caso de autoras como Luisa Valenzuela y Rosario Ferré, existe en su ensayística un reconocimiento por validar su escritura desde su particular ser mujer: en la primera, como una rebelión y revelación en el lenguaje,<sup>51</sup> y en la segunda, como principio creativo que determinaría su obra posterior, para lo cual hubo de traicionar a sus antecesoras como Simone de Beauvoir y Virginia Woolf, al transitar por la representación estigmatizada en su escritura de lo femenino, como la realidad interior de la mujer y su ira en el texto, pues de acuerdo con Rosario Ferré:

No cabe duda de que el problema fundamental de la mujer es hoy la integración de su personalidad, con todas las satisfacciones y sufrimientos que la madurez y la independencia conllevan.

[...]

Como todo artista, en fin, la mujer escribe como puede, no como quiere ni debe. Si le es necesario hacerlo rabiando y amando, riendo y llorando, con resentimiento e irracionalidad, al borde mismo de la locura y de la estridencia estética, lo importante es que lo haga, lo importante es que siga escribiendo. A lo que debe dedicarse en cuerpo y alma es a la persistencia y no a la objetividad, a no dejarse derrotar por los enormes obstáculos que la confrontan. Seguir escribiendo aunque no sea más que para allanarles el camino a las que vengan después, a esas escritoras que quizá algún día puedan escribir con calma en vez de con ira, como quería Virginia Woolf.<sup>52</sup>

45

Si la premisa era una escritura neutra, distante y objetiva, y sobre todo asexual, ahora se advierten los peligros de deslegitimación de la litera-

<sup>51</sup> Véase [la nota 9 del siguiente capítulo de esta tesis], cuando Luisa Valenzuela en su ensayo "La palabra rebelde" descubre las correspondencias entre lenguaje y sexo, como una rebelión en su escritura al redactar un artículo en el que se había propuesto defender la condición neutral y asexual del lenguaje.

<sup>52</sup> Rosario Ferré, *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*, México, Joaquín Mortiz, 1986, pp. 39 y 49.

tura escrita por mujeres que estos presupuestos implican, al menos la crítica literaria feminista alerta sobre la necesidad de reconocerla, de estudiar y revalidarla al cuestionar la convención de un canon masculino. Por lo tanto, la premisa ahora hace énfasis en la estrategia de la diferencia y en un proceso reivindicativo desde la subjetividad, es decir, a partir de la representación y significación de los sujetos como productores del discurso y en el interior de sus textos, ya sean hombres, ya mujeres, en este sentido, la relación entre lenguaje y género se presenta inagotable.

Aunque, en principio, la categoría de mujer es fundacional y estratégica para el pensamiento feminista, ésta implica un esfuerzo por abarcar una identidad común en función de la opresión, exclusión y negación, por lo que el cuestionamiento actual necesario es si la categoría mujer sólo adquiere sentido con relación a su sujeción como fin político, o si es posible desmarcar y significarla en otro soporte conceptual más incluyente atendiendo a su multiplicidad y discontinuidad a pesar de la tendencia normativa del término.

46

Respecto de la categoría de hombre, falta mucho todavía por esperar de su análisis, ya que la autocrítica continúa siendo una singularidad muy restringida en las teorías sobre la masculinidad, no obstante, el análisis sobre ésta tiene su origen en el marco represivo de una identidad racional, por lo que el camino por desentrañar las sinrazones de su dominación involucra una redefinición de esta categoría y los discursos que la han legitimado, para después reconocerla en otro marco de referentes y de frente al análisis feminista sobre la categoría mujer.

Mas, si pensamos las identidades de género como "inventos culturales, ficciones necesarias que sirven para construir un sentimiento compartido de pertenencia y de identificación", el binomio femenino/masculino deberá entenderse como un compuesto simbólico, un sesgo preseleccionado y acotado como objeto de estudio particular de una multiplicidad de identidades, que lejos de ostentar una lógica binaria determinista, sólo busca delimitar el interés de estudio en la construcción de la identidad genérica en los personajes escritora y escritor en tres

cuentos de Luisa Valenzuela y tres de Ricardo Piglia, comparándolos entre sí.

Bajo el compuesto genérico del binomio femenino/masculino, se pretende incluir en el marco de la crítica y teoría literaria feminista el estudio comparado entre escrituras, con el propósito también de incorporar al análisis el cuestionamiento y construcción de lo masculino en la literatura escrita por hombres y mujeres, por lo que la perspectiva de la crítica literaria feminista extiende su objeto de análisis hacia un pensamiento genérico plural, al abordar actualmente los estudios sobre masculinidad.

De ahí que el binomio femenino/masculino sea una de tantas combinaciones que en la actualidad pueden realizarse dentro del contexto de estudios de diversidad sexual, pues aunado al concepto de intersexo, en el plano de las identidades y orientaciones sexuales resulta una cretomatía relevante para estudios comparativos posteriores. En la actualidad, los estudios de diversidad sexual comienzan a escucharse en la academia, no sólo por la polémica que desatan, sino también por la posibilidad que representan para abordar nuevos temas sobre género.<sup>53</sup>

Asimismo, el estudio comparado del binomio femenino/masculino aspira a diversificar los discursos, partiendo de la similitud temática con el propósito de observar la multiplicidad de sentidos en el tratamiento de cada cuentista ensayista. Algunos de los temas que interesan tanto a Luisa Valenzuela como a Ricardo Piglia son el acto de narrar y la escritura, la dualidad o el tema del doble, la identidad y la memoria, el personaje escritor (imagen y mito) y su ideal literario, la elaboración y maquinación de las historias, la experiencia literaria y la literatura en sí misma.

Si bien es cierto que quien ostenta una conciencia de género en sus discursos sean literarios, sean ensayísticos, es Luisa Valenzuela, en el caso

<sup>53</sup> En México los estudios sobre diversidad sexual se concentran en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México y en el Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México. En septiembre de 2003 comenzó el III Diplomado en Estudios sobre Diversidad Sexual, con duración de ocho meses.

de la escritura ficcional y crítica de Ricardo Piglia se anotan reflexiones interesantes desde una perspectiva de género, en donde la voz que enuncia se descentraliza de un lenguaje aparentemente neutral, para señalar diferencias discursivas dignas de incluir en el análisis.

#### LOS PERSONAJES, SUS AUTORES Y LA ESCRITURA

*Al escribir sobre sus personajes, un escritor escribe siempre sobre sí mismo, o sobre posibles vertientes de sí mismo, ya que, como a todo ser humano, ninguna verdad o pecado le es ajeno.*

Rosario Ferré, *Sitio a Eros*.

48

A primera vista sorprende la comparación de la obra de Luisa Valenzuela con la de su coterráneo escritor Ricardo Piglia. Más allá de que compartan la misma nacionalidad, al evocar sus textos dan la impresión de ser radicalmente opuestos, incluso de estilos antagónicos, escrituras asimétricas de naturaleza variada. Mientras Valenzuela pugna por una escritura del cuerpo, extrema sus recursos narrativos, intensifica hasta el absurdo su intención irónica y violenta la palabra, Piglia se detiene a maquinar sobre el lenguaje, desconfía del discurso, experimenta posibilidades narrativas ajenas a las literarias, gusta de visitar la cita literaria, tomarle el pulso a la circulación de las historias y desplegar ficciones. Lo cierto es que comparten inquietudes formales y obsesiones temáticas, por ejemplo, el ensayo crítico,<sup>54</sup> el cuento y la novela son géneros frecuentes en su creación; incluso han dedicado parte de su tiempo a la academia, ambos han participado dirigiendo cursos, talleres y seminarios en diferentes universidades de Estados Unidos sobre literatura: Valenzuela en la Universidad de Columbia en Nueva York, además de ser doctora

<sup>54</sup> Incluso en negar por escrito que escriben un ensayo en varios textos se parecen, como si en su condición de ensayistas les viniera poco holgado el saco.

*honoris causa* por la Universidad de Knox; y Piglia ha impartido cátedra en las universidades de Princeton y Harvard.

Y lo mejor, en ambos autores prevalece un acento crítico en sus textos, de ahí que sus escrituras sean una puesta en duda, donde el escepticismo y la desconfianza son puntos de partida para la narración o, si se prefiere, principios creativos para develar sobreentendidos y convenciones, formas de heredar y transgredir la tradición literaria, por supuesto que cada uno las aborda y roe de lados diferentes, pero no hay duda, sus escrituras son un cuestionamiento permanente acerca del lenguaje, el acto de escribir y sus mecanismos narrativos.

Por otra parte, tanto en la obra de Luisa Valenzuela como en la de Ricardo Piglia se advierte una necesidad creativa de abordar su relación con el lenguaje, ya sea desde sus mecanismos y posibilidades, ya desde sus filiaciones y genealogías; de ahí que en ambas escrituras prevalezca el principio crítico, el afán de provocar y desarticular los discursos de la convención como una condición indefinible de sus ser escritora y ser escritor. Frente a sus similitudes, la intención de contrastar ambos discursos, además de motivar el diálogo entre sí, posibilita el análisis sobre las diferencias y particularidades de cada autor en las representaciones genéricas de sus cuentos, donde la especificidad de cada discurso, de haberla, resalte distinguiéndolos ya en su conceptualización, ya en su constitución o por la configuración de identidades en el texto. No hay duda, ambos dedican su escritura a reinventar y reflexionar sobre la literatura y, por supuesto, les va la vida en empuñar la pluma y signar el texto.

Al retormar la lectura de algunos de los cuentos de Luisa Valenzuela y de Ricardo Piglia, con la intención de encontrar un tema en específico para realizar un análisis comparativo del binomio femenino/masculino, las imágenes del escritor y la escritora que escriben sobre personajes que escriben en sus ficciones me sedujeron. Esta constante, en ambas obras, en tanto invenciones de identidades metaficcionales, bien podían constituir un tema para el análisis crítico sobre la construcción del narrador personaje escritor y la narradora personaje escritora, construcciones ver-

bales, invenciones sémanicas que representan diversas experiencias de ser y vivir la literatura, de crearse en lenguaje y recrearlo.

En este sentido, el binomio femenino/masculino que puede ostentar una red de relaciones múltiples alrededor de la diferencia se redefine desde lo heterogéneo y ambiguo de la textualidad, y no desde lo constitutivamente biológico, en donde el binomio se representaría hombre/mujer, evidencia que difícilmente escapa a definiciones tautológicas. Es en la escritura misma de los cuentos y en su producción de significados donde habrá de establecerse el estudio comparativo, así como contrastar con los textos críticos de ambos autores.<sup>55</sup> Visto así, el binomio alcanza representaciones más complejas en la metanarración, como escitor/escritora y sujetos creadores de textos, además de representarse en la escritura como identidades genéricas que al signarla enfrentan la convención. Esta contienda con el poder canónico, cuya función incluyente o excluyente implica una relación de sometimiento y dominio, posibilita diferir los linajes y herencias legítimas o no de una tradición literaria contra la cual, quiéranlo o no, atentan al trascenderla.<sup>56</sup>

50

<sup>55</sup> Silvestre Manuel Hernández concluye que: "Las distintas tesis sobre el discurso, el lenguaje y su interrelación con el autor-sujeto, coinciden en que parten de una categoría (el sujeto) desde la cual parecería que 'cobran sentido', para luego diseminarlas en el espacio de la escritura y dar paso al lenguaje, ya sea como creador de formas verbales posibles de estudiarse dentro de una raigambre enunciativa (Barthes), o como una función dentro de un discurso anegado de poder que individualiza y crea saber (Foucault)." En "Autor-sujeto, una reflexión filosófico-literaria", *El sujeto, construcción y deconstrucción. Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 21, núm. 50, enero-junio de 2001.

<sup>56</sup> Respecto al establecimiento del canon, y la angustia de las influencias, según Harold Bloom, la generación de discursos que legitima su herencia literaria se impone en términos de competencia, lo cual asegura la restricción del canon aceptado: "El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas, o como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas." en *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 30. Sin embargo, que un texto sobreviva a la competencia

Para acercarme al tema del narrador y de la narradora, así como a la invención del personaje escritor y la personaje escritora, acudí a presupuestos postestructuralistas y al análisis narratológico para definir esa identidad en el texto como un efecto de sentido a partir de los semas que connoten la presencia de los personajes que escriben, pues de acuerdo con Roland Barthes “el sema es sólo un *punto de partida*, una avenida del sentido”.<sup>57</sup> El efecto de identidad de un personaje producido en el nombre, como su piedra angular

... permite a la persona existir fuera de los semas, aunque la suma de ellos la constituya por entero. Desde el momento en que existe un Nombre (aunque sea un pronombre) hacia el que afluir y en el que fijarse, los semas se convierten en predicados, inductores de verdad, y el Nombre se convierte en sujeto.<sup>58</sup>

---

no necesariamente se debe a sus valores literarios, sino más bien a instancias relacionadas con el poder y la política.

En este sentido, pensar en un canon alejado de los presupuestos patriarcales tendría que suponer una mentalidad distinta a la competencia, en teoría claro está, pues lo cierto es que el canon representa en sí mismo un poder ideológico. Por otra parte, el establecimiento del canon para la crítica literaria feminista puede suponer una paradoja, incluso una contradicción de principio a primera vista; sin embargo representa un reto, pues al desestabilizar y cuestionar los supuestos teóricos y los fundamentos conceptuales del estudio y la crítica literaria falologocéntrica, la crítica literaria feminista se enfrenta a una cuarta etapa, de acuerdo con Diana Decker y su esbozo en tres etapas, que sería constituir otra forma de estudiar y criticar la literatura una vez asimilada la revisión anterior, ya sea con la reapropiación, ya con la reconversión y, sobre todo, con la capacidad heurística que reclama esta nueva etapa, donde se evalúen los resultados de su trayectoria. (Diana Decker, “Hacia una revisión de la crítica literaria feminista”, *Revista Plural*, núm. 189, México, junio de 1987.)

Finalmente, un análisis sobre el canon necesariamente obliga a considerar, desde la recepción, los distintos cánones que implica la lectura sea o no crítica, pues ésta no es más una sino múltiple y, por lo tanto, subjetiva y temporal.

<sup>57</sup> Roland Barthes, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980, p. 160.

<sup>58</sup> *Idem*.

Esta invención de los sujetos que escriben en los cuentos, en particular los de “El zurcador invisible”, “El café quieto” y “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela, y los de “En otro país”, “El fluir de la vida” y “La caja de vidrio” de Ricardo Piglia, me interesan en tanto invenciones que devienen identidades genéricas, sujetos generadores de discursos que al enunciarlos sexualizan el lenguaje.

## LA INVENCIÓN DE LA PERSONAJE ESCRITORA

*Ahora la mujer ha tomado la escritura, que es sabiduría y es juego y es política, con la pasión de quien va cartografiando terreno poco conocido. Terreno fértil y minado, por cierto, porque así es el lenguaje.*

Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*.

### LOS CUENTOS DE LUISA VALENZUELA

A Luisa lo literario y su cosmopolitismo le viene de familia, en más de una ocasión ha declarado que para ella la literatura fue destino, y si bien gusta de extraviarse y jugar con las posibilidades narrativas, los ecos de distintas lenguas y el peso de una tradición literaria le vienen de herencia; pues a casa de Luisa Mercedes Levinson, novelista y cuentista, además de madre de nuestra autora, acudían los escritores Eduardo Mallea, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, entre muchos otros.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “En nuestra casa del barrio de Belgrano, una esquina blanca, colonial, de rejas de hierro forjado y arcadas, los habitués se llamaban Borges, Sábato, Mallea, Nalé Roxlo. Mi madre, la escritora Luisa Mercedes Levinson, era el ser más sociable del mundo cuando no estaba en la cama, escribiendo.” (Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras, Reflexiones de una escritora*, Buenos Aires, Temas, 2001, p. 124.)

Escribió su primera novela, *Hay que sonreír*, en 1966, en Francia, y un año después su libro de cuentos *Los heréticos*. A partir de entonces, Luisa Valenzuela obtuvo la beca Fullbright y participó en el Taller Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa. En la década de los setenta verían la luz su segunda novela, *El gato eficaz*, en México en 1972, y otro libro de cuentos, *Aquí pasan cosas raras*, en 1975, así como su tercera novela, *Como en la guerra*, en 1977. En 1980 se publicó *Libro que no muere*, una recopilación de cuentos anteriores con algunos nuevos; en 1982 aparecería *Cambio de armas* y el siguiente año *Donde viven las águilas y Cola de lagartija*. *Realidad nacional desde la cama* inauguraría la década de los noventa, y en 1991 le seguiría *Novela negra con argentinos*, escrita en Nueva York; el libro de cuentos *Simetrías* apareció en 1993, y su última novela, *La travesía*, se publicó en Argentina en 2001, y en México en 2002.

La literatura de Luisa Valenzuela es tan itinerante como ella, entre los procesos de concebir, escribir y publicar sus ensayos y ficciones, los libros de Luisa recorrieron de ida y vuelta rutas trasatlánticas e intercontinentales, asimismo, cada travesía simboliza un viaje de iniciación y descenso al inframundo.<sup>2</sup> Quizás por ello se arriba a la lectura de cada uno de sus libros con la certeza de que se está por emprender un viaje literario a territorios desconocidos de la palabra, o bien, de regreso al origen del lenguaje. Y es que la empalabrada inteligencia de Luisa Valenzuela no sólo se

<sup>2</sup> Sobre el viaje y la escritura, Luisa Valenzuela les dedica un breve ensayo intitolado "La búsqueda, la escritora y la Tierra sin mal", incluido en *Peligrosas palabras*. En este texto desarrolla la idea del viaje como una búsqueda sin fin, una búsqueda utópica y la compara con el acto de la escritura, pues el escritor y la escritora al enhebrar palabras están a la espera de "alcanzar un significado, una forma de comprensión o de entendimiento que logre ir más allá del contenido de las frases. A veces la búsqueda nos derriba, nos succiona hacia el mundo subterráneo; habría que recordar a Gilgamesh, Demeter y Perséfone, la primera parte de *La Divina Comedia*. Mucha de la mejor literatura está hecha en el infierno". Incluso, me atrevería a completar la idea, la literatura misma surgió del inframundo y quedó inscrita en la tablilla de arcilla. (*Op. cit.*, pp. 141-150.)

anuncia en los títulos sino también resplandece en los ennegadores blancos tipográficos de la página impresa.

Gustavo Sainz, en el prólogo a la edición de *Cuentos completos y uno más*, advierte que los títulos de los libros de Luisa anuncian “un violento conflicto, una conflagración ineludible. ¿Qué tipo de enfrentamiento? El de la autora frente a su texto”.<sup>3</sup> Pues el afán discursivo y la puesta en duda de los procedimientos en el acto de la escritura constituye la condición para internarse en la densidad de su obra y en sus intensas batallas con el lenguaje.

Tuve la oportunidad de leer los cuentos de Luisa Valenzuela en 1998, cuando el sello editorial Alfaguara, para el cual trabajé, decidió publicarlos en México, entonces pude participar en la recopilación de los originales para incluirlos en un solo volumen bajo la colección de *Obra Reunida*. A pesar de no haber colaborado en la publicación final del libro, la lectura de *Simetrías* de 1993, como los primeros cuentos de *Los heréticos* de 1967, resultaron reveladores en más de un sentido.

A primera vista, la inversión cronológica en que se presenta la obra *Cuentos completos y uno más* sugiere, por un lado, una inmersión al origen de los temas y juegos formales que prevalecen, transgredidos, en sus cuentos más recientes, como la fragmentación sintáctica y la disposición tipográfica, la seducción y reapropiación semántica, los estereotipos y personajes femeninos deconstruidos o desmitificados, la simbología de sujetos, objetos y atmósferas, así como las relaciones de poder; y, por el otro, el reconocimiento de un lenguaje y una voz propia que transita de la intuición a la precisión dejando al descubierto la travesía escritural de una cuentista o, lo que es igual, su ineludible experiencia del oficio.

Aunque ya conocía parte de su novelística, la lectura de *Peligrosas palabras y Escritura y secreto*, publicaciones en las que reúne gran parte de sus reflexiones literarias, me confirmarían el apasionado interés exploratorio de Luisa Valenzuela por el lenguaje y el acto de la escritura. En este

<sup>3</sup> Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, 1998, p. 19.

sentido, teoría crítica y ficción son las dos caras de una misma escritura para Valenzuela, la primera como excrecencia de la segunda, a la cual ha llamado “vía lunar” como resultado de la creación literaria: “me ha tocado a mí la llamada *vía lunar*, que contrariamente a la vía solar transita de la práctica a la teoría”<sup>4</sup>

Gwendolyn Díaz, en *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, focaliza la obra de Valenzuela en la noción del poder, su uso y abuso, a partir del cuestionamiento que la autora emprende sobre el lenguaje y la palabra, y si bien es cierto lo anterior, la preocupación de Valenzuela va más allá de las estructuras sociales y culturales, así como de los mecanismos políticos que subyacen en la manipulación de los discursos, pues alcanza a la literatura misma y, por supuesto, al sujeto creador del discurso, en este caso, a la mujer que escribe y la existencia de un lenguaje femenino.

56

Fue entonces que surgió el interés crítico de abocarme a aquellos cuentos en los que la personaje escribe en el momento de narrar, o bien la voz narradora se nombra a sí misma escritora, en especial en tres cuentos que pertenecen al libro *Simetrías*: “El zurcidor invisible” y “El café quieto”, agrupados en una colección intitulada “Cortes”, y el tercero, “La densidad de las palabras”, de otra colección llamada “Cuentos de Hades”.

La relación metaficcional que prevalece en estos tres cuentos sugiere un vínculo a partir del cual la dualidad ficcional y crítica de Valenzuela abrevan y se interrelacionan. Cabe advertir que de esta relación no pretendo forzar la interpretación de los textos creativos para comprobar y cotejar la credibilidad de los ensayísticos ni mucho menos corroborar la influencia de los últimos ni la eficacia de los primeros; en cambio, encuentro en su diversidad discursiva un espacio alterno e ideal para relacionar y confrontar el conjunto de la obra en planos y niveles diferentes. En todo caso, el nivel ficcional y el crítico se confrontan y dialogan en franca obra abierta.

<sup>4</sup> Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*, p. 11.

## UNA NARRADORA Y SU RESIDENCIA ITINERANTE EN EL TEXTO

*Si yo soy otra, como tan sabiamente supo establecer el poeta, esta otra escribirá sobre mí. Y yo escribiré sobre ella, alternativamente, y pocas veces —o ninguna— se sabrá quién tiene la palabra o sostiene la pluma.*

Luisa Valenzuela

En su antología *El cuento hispanoamericano*,<sup>5</sup> Seymour Menton introduce a Luisa Valenzuela hacia el final del libro en el apartado “El feminismo y la violencia: 1970-1985”, en este incluye el cuento “Aquí pasan cosas raras” y al final agrega un comentario al texto:

Tan feminista o más que sus contemporáneas, Luisa Valenzuela demuestra (aunque Clorinda Matto de Turner ya lo había demostrado el siglo pasado [o sea el XIX]) que las mujeres son tan capaces como los hombres de proyectar una visión de la realidad sociopolítica de su país.<sup>6</sup>

La sorpresa del crítico en la actualidad suena anacrónica, al menos en la cultura de occidente, pues la población femenina cada vez más parece alejarse del discurso dominante que cuestiona sus capacidades, cuando en la práctica las mujeres continúan con la apropiación no sólo de roles sociales antes reservados al privilegio del género masculino, sino sobre todo de los discursos que imperan en la esfera pública.

Por ello resulta fascinante cómo las mujeres escritoras y críticas, sean o no feministas, están insertas en la transformación no sólo del mundo, sino en específico de la escritura y la literatura, es decir, por la reapropiación del lenguaje, algunas por alcanzar una mayor equidad en sus vidas, otras por profesionalizar su oficio, y todavía más allá, mujeres que

<sup>5</sup> Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, México, FCE, 1996, pp. 617-646.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 647.

han decidido explorar su identidad con voz propia. No obstante, Nelly Richard advierte:

Cuando se interroga la validez de la distinción entre textualidad femenina y textualidad masculina, muchas escritoras mujeres, al presentir la amenaza de verse rebajadas del rango de lo general (lo masculino-universal) al rango de lo particular (lo femenino), prefieren contestar que sólo hay buena o mala literatura o que el lenguaje no tiene sexo.<sup>7</sup>

Este principio de universalidad ha sido arduamente cuestionado respecto a la escritura, no sólo desde su aparente neutralidad conceptual y lingüística, sino también desde la propuesta de una escritura andrógina, como la de la escritora Virginia Woolf, aquella que pudiera superar a los sexos, es decir, a su diferenciación. Sin embargo, esta poética conlleva el riesgo de anular la singularidad o especificidad de la conciencia literaria de lo femenino. Al respecto, Rosario Ferré afirma:

58

... de nada vale escribir proponiéndose de antemano construir realidades exteriores, tratar sobre temas universales y objetivos, si uno no construye primero su realidad interior; de nada vale intentar escribir en un estilo neutro, armonioso, distante, si uno no tiene primero el valor de destruir su realidad interior.<sup>8</sup>

En este sentido, Nattie Golubov explica la tensión o conflicto aparente que genera la aceptación de dicha poética por las escritoras entre sus críticas, ya que las primeras aspiran en su creación a trascender las limitaciones del sexo y aspiran a lo universal del ser humano; mientras las segundas están convencidas de que la imaginación está sexuada, pues el sujeto no puede eludir su identidad de género.

<sup>7</sup> Nelly Richard, "¿Tiene sexo la escritura?", *Debate feminista*, núm. 9, marzo de 1994, p. 131.

<sup>8</sup> Rosario Ferré, *Sitio a Eros, Quince ensayos literarios*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 21.

En el caso de la escritura de Luisa Valenzuela, la tensión entre la interpretación genérica y el texto se disipa, pues su creadora está convencida<sup>9</sup> de que el lenguaje es en principio sexo y de que la palabra es cuerpo, “conciencia de cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura”.<sup>10</sup> Sobre la travesía de la mujer a través de la palabra, Valenzuela apunta hacia el último estado, el de la mujer como sujeto de la enunciación y acierta en la reapropiación del lenguaje.

Es hacia ese sentido que la interpretación de los tres cuentos seleccionados de Luisa Valenzuela se orienta: a partir de la identificación en el texto de la narradora y personaje escritora se persigue arribar a un principio o voluntad de ser y aparecer del sujeto genérico que escribe o se enuncia escritora y su relación con el lenguaje, con la creación de sus discursos y la construcción de sus tramas.

#### EL ZURCIDOR INVISIBLE O EL ARTE DE REMENDAR RELATOS

59

Perteneciente al libro *Simetrías*,<sup>11</sup> el cuento se ubica en la primera colección llamada “Cortes”, su afiliación paratextual del relato con la sección

<sup>9</sup> En “La palabra rebelde”, Luisa Valenzuela narra cómo es que se convenció de la existencia de un lenguaje femenino, escribiendo una ponencia para el Segundo Congreso Americano de Literatura Femenina, al cual fue invitada en Ottawa en 1978: “Me senté entonces a escribir sobre la no existencia de un lenguaje de mujer, porque según pensaba entonces el lenguaje nace en el asexuado inconsciente humano, y me sentía reconfortada por la seguridad de que no era posible diferenciar mi escritura de la escritura del hombre, el maestro. La palabra sacrosanta que con tanta voracidad había devorado desde la adolescencia. [...] Y de golpe, [...] las palabras se me rebelaron ahí mismo, en esas humildes páginas, y no quisieron seguir reafirmando mi aparente certidumbre. Mis propias palabras se largaron a decir lo contrario de mi posición consciente [...]: antes de cobrar vida propia el lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), [...] y sí, hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho.” (*Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas, 2001, pp. 22-23.)

<sup>10</sup> Luisa Valenzuela, *op. cit.*, p. 27.

<sup>11</sup> Este libro fue publicado en 1993 por el sello Sudamericana en la ciudad de Buenos Aires, el cual se incluye en Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*, México, Al-

alude a varias instancias; la primera se refiere al corte o herida de puñal que la personaje, una alumna de la narradora que a su vez es maestra y escritora, recibió en un asalto nocturno en la ciudad de Nueva York.

A la herida “bajo el omóplato izquierdo”, primero en el abrigo y después en el cuerpo de la protagonista apuñalada, se suma otro corte o disección en la progresión del relato, el de exponer una de las muchas historias que se traman “en un taller de zurcido no-invisible”, como otra historia que se entreteje con la primera: la del taller de escritura, ese espacio potencial de textos que se asemeja a un surtidor de historias, y que en sí mismo “el cuento” y su escritura se prestan a ser el argumento de “El zurcidor invisible”.

La base desde la cual se construye el cuento incluye múltiples cortes en la historia, intromisiones constantes de la narradora personaje escritora para transmitir un discurso de naturaleza verbal o no, ya con precisiones semánticas, certezas y posturas de una escritura experimentada, o para dar fe de los acontecimientos por narrar. Este fragmentarismo textual es una constante en el discurso, un procedimiento lúdico que involucra niveles ajenos, como crear espacios y ritmos diferentes libres de la linealidad y secuencia sintagmática, así como reinventar otras normas para la puntuación convencional, una obsesión que atiende a una necesidad particular de escribir de la narradora:

Tengo que escribir la historia (y hablar del cuento) de mi alumna que fue apuñalada. La bella alumna (acá debo encontrar la palabra exacta):

transparente  
etérea

prístina  
blanca  
alabastrina

---

faguara, 1998. A partir de ahora, todas las citas referentes a “El zurcidor invisible”, “El café quieto” y “La densidad de las palabras” son tomadas de esta edición, por lo que se incluirán las siglas correspondientes a cada cuento del título *Simetrías* antologado en ésta, y el número de página entre paréntesis después de la cita, como sigue: “El zurcidor invisible” (EZI), “El café quieto” (ECQ) y “La densidad de las palabras” (LDDLP).

evanescente  
 ¿virginal? (no nada de categorizar)  
 medieval, distante.

(Una sola palabra debo encontrar, un adjetivo que la pinte de cuerpo entero. Si no, cualquiera podría contar esta historia). (EZI, p. 49)

Pero la narradora no es “cualquiera”, sobre sí misma nos dice en un principio que ella es: “la escritora, la maestra, y estoy acá para dar en el clavo” (EZI, p. 49). De lo anterior se deduce que su escritura de intenciones literarias aspira a la precisión y aunque falta al secreto profesional, como maestra confidente, para contar una historia privada, termina esbozando un cuento con la experiencia ajena, la de “la protagonista”, conjeturando en su escritura sobre la narración, pues “la escritura no tiene profesión, y menos aún secretos”.<sup>12</sup>

A partir de este momento, la historia empieza en un primer día de clases, y la escena donde transcurre es “en un taller de escritores en pleno corazón de Manhattan”. No obstante, la historia que comienza es la de cómo se construye un cuento desde un nombre vacío, desde una ausencia: “Yo sólo tenía un nombre y a ese nombre no le correspondió rostro alguno.” (EZI, p. 49)

Frente al vacío del nombre,<sup>13</sup> la narradora personaje escritora emprende la acumulación semántica que dará cuenta del que hacer de su protago-

<sup>12</sup> Si de algo se ha nutrido la literatura es del secreto, y si no fuera por el secreto la escritura no avanzaría, carecería de movimiento, de sentido, por lo que no puede haber secretos para la literatura, pues ella en sí misma posee el Secreto en mayúsculas. Si alguien ha reflexionado sobre el secreto en la literatura es Luisa Valenzuela, quien inicia su libro de ensayos con la máxima: “No hay literatura sin Secreto”. Véase Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*, México, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey/Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

<sup>13</sup> Sobre el espectro semántico del nombre que puede recorrer desde el personaje referencial en plenitud, culturalmente establecido, hasta el abstracto no figurativo como pueden ser los alegóricos, el nombre comporta funciones diferentes en el relato; mientras sea referencial espera ser identificado y redefinido en el proceso narrativo, en cambio, el

nista, quien fue asaltada, según le fue referido por otro(a) alumno(a), y a la que conocerá dos semanas después de iniciado el taller. La narradora, “sin saber nada de esta historia” que se ha decidido a contar, emprende la búsqueda en la escritura porque está convencida de que “dentro del mismo saber, late *eso* que empuja hacia adelante la narración”.<sup>14</sup> Es decir, el secreto al que habrá que adentrarse y sobre el que desea escribir y no puede, aunque no encuentre “la palabra exacta”.

Posteriormente, la protagonista aparece “más pálida que nunca, blanca como la blanca nieve recién caída. El invierno ese año resultó despiadado”. (EZI, p. 50) La repetición del sema “blanca” como símil para describir la piel de la protagonista es acumulativo y reiterativo, al tiempo que confirma y completa algunos de los adjetivos dados en las dos columnas del principio, cuando la narradora está buscando la “palabra exacta” para retratar a su alumna. Así, la lista de adjetivos que da como primer intento descriptivo se complementa en principio con un campo regido por el color de piel: prístina, blanca, alabastrina; sin embargo, el color blanco es atravesado simbólicamente por la pureza en su sentido moral y despojado de color, lo hace parecerse a lo incoloro, a lo transparente e inmaculado.

En otro orden de palabras: lo medieval refiere a otro campo semántico de valores con cierto grado de iconicidad,<sup>15</sup> como a la palabra donce-

---

no referencial representa un vacío por ocupar, y por lo tanto es acumulativo, dado que en él se repliega la historia. Luz Aurora Pimentel, con base en Barthes y Hamon, reconceptualiza la construcción del personaje en la narración a partir del nombre como “el centro de la imantación semántico de todos los atributos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”. (*El relato en perspectiva. Un estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 1998, p. 63.)

<sup>14</sup> Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*, p. 19.

<sup>15</sup> En este caso sería arriesgado hablar de écfrasis verbal propiamente, en tanto representación verbal de un objeto o referente extratextual, si bien puede inferirse el referente, no podría analizarse dado el nivel de fragmentación del discurso, en el que el juego de alteridad entre el texto y su “otro” no está definido. Véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI-UNAM, 1998, pp. 110-127.

lla, dado que se intenta el retrato<sup>16</sup> de una mujer joven, de ahí que el sema cuestionado, “virginal”, sea coherente en la asociación, si se recuerda las imágenes de la mujer medieval como la de los tapices de Cluny y el mito del unicornio. Por lo tanto, el conjunto de virginal, medieval, distante, se inserta con el de evanescente, etérea, pues aquí la imagen de la mujer se carga de una fuerza divina, como personaje mítico, acentuado por las categorías del color blanco, donde alabastrina logra petrificar la figura, la inmoviliza y congela, como la nieve.

El término virginal, una vez cuestionado, acentúa su desvalorización por oposición con el retrato que la narradora desea imprimir a su protagonista; la oposición se determina entre dos imágenes femeninas, una medieval y la otra contemporánea, que circunscriben en ámbitos diferentes el valor simbólico y moral de la virginidad. A medieval le sigue el sema distante, que reafirma tanto la diferencia histórica como el sentido mítico y temporal entre ambas imágenes.

En seguida, de la lista de adjetivos que presenta, la narradora repite el sema etérea y acumula uno nuevo: rubia, aunque inmediatamente los descarta como “aproximaciones vagas”. Es en la tercera reunión del curso cuando la personaje protagonista aparece “más pálida que nunca” y el nombre vacío que hasta ahora designaba a la personaje adquiere, por inferencia de terceros, la confirmación de ser “blanca como la nieve blanca recién caída”. Por lo que el retrato de una ausencia con la confirmación de uno de los semas, blanca, adquiere todos los atributos que hasta el momento eran vagos, y la narradora pacta la credibilidad del relato con la continuidad de la lectura.

Para reforzar lo anterior, cuando inicia la historia de lo sucedido a su alumna, la narradora, personaje y escritora, abre un paréntesis para confirmar la precisión con que ha definido a su personaje: “(… hubiera po-

<sup>16</sup> El retrato que se obtenga del personaje estará definido por su mayor o menor presencia, o bien por su ausencia de referencialidad; en cambio, su significado o valor se constituye por los diferentes procesos de acumulación, repetición y oposición frente a otras identidades personajes que los restringen.

dido elegir la palabra lánguida; no habría sido una definición feliz. Ella no es lánguida, hay poco de sensual en ella, ella es más bien evanescente.)” (EZI, p. 51); la repetición del sema evanescente confirma el retrato ya expuesto de la protagonista.

Con la ausencia de la protagonista, un nombre sin rostro, la narradora descubre los recursos ficcionales, los retazos cortados de la trama que se ha empezado a zurcir en forma de cuento, en ese taller “de zurcidos por cierto bien visibles tratándose como se trata de letras negras sobre la blanca página”. El símil entre zurcido y escritura es el punto de partida para las dos historias:<sup>17</sup> la de la alumna apuñalada y su abrigo nuevamente restaurado por un zurcido invisible; y la de la maestra del taller literario, la narradora, y el develamiento de sus procesos escriturales que la llevan a la redacción de una historia. Mientras la primera historia pretende ocultarse, la segunda busca exponerse.

Sin embargo, la narradora maestra y escritora expone la ambigüedad de su escritura mientras que, a través de cortes narrativos, continúa con lo sucedido a la alumna, es decir, con la anécdota sobre el asalto con arma blanca, ya que la otra historia es la metanarrativa sobre las posibles variantes de escribir un cuento acerca de un mismo suceso:<sup>18</sup>

64

<sup>17</sup> Un ejemplo sobre las metáforas con designación genérica mejor expuestas sobre la relación de la mujer con el lenguaje como creadora de textos y la labor del bordado, es el ensayo “Punto final” de Tununa Mercado, el cual es preciso y puntual en su conceptualización de una escritura femenina, es decir, sobre la particularidad con que una escritora construye el texto y a-borda el lenguaje: “Es tentador, aunque ocioso, establecer, en un puro ejercicio especulativo, la analogía entre bordar y escribir; poder realizar, mediante argumentaciones, la metáfora: la escritura es *como* un bordado, la labor es *como* el texto.” En Tununa Mercado, *Canon de alcoba*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1988, p. 173.

<sup>18</sup> La metanarrativa o metaficción supone invariablemente la existencia de una doble historia en el relato; no obstante que esta condición dual se evidencie, bien pensado, sugiere que en su origen la ficción es en sí misma metanarrativa. Visto así, este cuento, al desarrollar una segunda historia metanarrativa respecto a la primera, establece el verdadero cuestionamiento del relato: la creación ficcional, por lo que el planteamiento crítico se ha desplazado al interior del cuento, al material mismo con el que trabaja la ficción. Este mecanismo de transferencia o superposición de escrituras y ámbitos, sean o

El color del puñal lo desconozco. Olvidé preguntarlo y lo lamento (¿tendrá ella el puñal en su casa, guardado bajo vidrio, como un trofeo?). Podemos conjeturar: blanca empuñadura de nácar, negra hoja de acero. No, no escribo esto, hagamos de cuenta que el puñal no figura, no quiero inventar nada.

En la descomunal ciudad reinventada por mí, por todos nosotros y más por la pobre estudiante apuñalada. (EZI, p. 50)

La narradora personaje escritora se enuncia a lo largo del cuento, pero quizás su voz es más definida cuando habla en primera persona, como cuando “Quisiera encuadrar la historia alrededor del viejo que suturó la herida del tapado y supo de la mancha.” (EZI, p. 50) Pero no puede, pues es y no es su historia, dada su doble condición de personaje y narradora: “Personalmente yo bordaría la historia en torno de mi personaje favorito, aquel zurcidor invisible que le dejó el tapado como nuevo”. Pero ese sería otro cuento, y no el que finalmente escribe la maestra del taller de escritura; ¿o costura verbal?, el de la alumna apuñalada y su dificultad para escribir su historia en cuento.

Además de esbozar el tema del secreto, la personaje escritora anota sobre el miedo: “Todas las palabras son del miedo. Todas. Y no hay nada que no pueda ser escrito. Ahuyentá ese miedo escribiéndolo.” (EZI, p. 51), le sugiere a su alumna para que desarrolle una historia a partir de su experiencia personal.

Ambos temas, secreto y miedo, han sido desarrollados por Luisa Valenzuela en su libro *Escritura y secreto*. Para Luisa, al miedo no lo representa la página en blanco, sino las palabras que se rebelan y develan, aquello que finalmente queda inscrito en el papel e impreso en tinta, es decir, el

---

no ficcionales, recuerda al laboratorio de la escritura de su coterráneo escritor Ricardo Piglia y sus tesis sobre el cuento: “¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento. Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes.” En Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999, p. 95.

miedo se descubre no en el acto creativo o su imposibilidad, sino más bien en la potencialidad de lo creado:

Conviene saber que el reconocido Terror de la Página en Blanco, que hoy puede ser traducido al de la pantalla en blanco, no es tal, porque aquellos que habremos de enfrentar al largarnos a escribir es lo opuesto al vacío, es el barullo sideral de la mente, son las múltiples opciones porque varias historias o vivencias se agolpan para ser contadas. La parálisis por lo tanto no se produce ante lo blanco, sino ante la perspectiva de lo negro: la propia alma en negro.<sup>19</sup>

66      Respecto al secreto, para Luisa Valenzuela la literatura es inconcebible sin éste, o lo que es igual, su ausencia es la muerte de la literatura, pues escribir “ficción es una búsqueda de tácitos secretos que nos irán acercando al calor del invalorable e inalcanzable Secreto”.<sup>20</sup> Por ello, el secreto, al representarse como inexplicable, potencia de enigmas la narración y urde en el misterio el fundamento a la sorpresa, además de alentar la pulsión de la escritura.

Finalmente, la historia de la protagonista es contada, la narradora personaje escritora termina transcribiéndola como una aproximación, una versión probable del relato “no inventado” que la alumna apuñalada confiesa a su maestra, narración que desde un inicio lleva el contrapunto de la voz de la escritora, a manera de inserción. Pues la historia que ha terminado de contarse, o al menos la que se pretendía desconocer, puede ser reconstruida o “bordada” desde diversos puntos de partida: “... el pulmón desinflado, la boquiabierta herida, o sobre el puñal, o [...] sobre el portero que no se dio cuenta de nada”.

Para la narradora escritora, el cuento aún por escribirse, de apropiarse de la historia relatada por la protagonista, iniciaría con el zurcidor invis-

<sup>19</sup> Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*, p. 91.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 19.

ble, es decir, con el emblema de aquello que oculta el secreto, la historia desconocida, desde el abrigo remendado que sutura el corte y lo expone como invisible, porque es en la historia no contada donde radica la fuerza y el sentido del relato, el enigma que sostiene la reconstrucción de la experiencia propia, mientras se viva como otra, o sencillamente ajena. Sólo así es posible advertir la especificidad literaria, aquella que logra convertir en cuento a una historia entre muchas.

Pero si el cuento deseado está por escribirse, a la historia narrada le falta su final inesperado: la versión de la protagonista, el texto que la alumna ha escrito sobre su propia experiencia personal: "... el retorno de los ojos del ladrón, fijos en los de ella, en el suelo, cara a cara. Y son ojos de amantes". (EZI, p. 53)

En "El zurcidor invisible" se alude a las posibilidades de la escritura, en específico, del cuento. Las relaciones intertextuales *in extreme* permiten el entreverado de historias o, para seguir con el símil, el entretejido y zurcido textual que ostenta su escritura. Por ello, es posible la comparación del zurcidor con la labor de la escritora, pues a una práctica predominantemente femenina como remendar y tejer se yuxtapone otra: la de escribir.<sup>21</sup> A propósito de zurcidos bien visibles, la escritora Margo Glantz en un ensayo sobre Luisa Valenzuela para dar fin a su escritura se preguntaba: "... termino este texto que he escrito a retazos ¿acaso no es el remiendo una labor totalmente femenina?"<sup>22</sup>

Y yo me pregunto si con "El zurcidor invisible" ¿acaso la narradora personaje escritora al remendar palabras particulariza una forma de escritura femenina, una forma singular de crear y reconstruir discursos,

<sup>21</sup> En "La palabra es vaca lechera", Luisa Valenzuela recuerda a Maru Daly en *Gin/ecología* en su análisis sobre el rol semántico atribuido a las mujeres: "Las mujeres hemos sido, en todos los tiempos, las parcas, las tejedoras. Nos adjudican los textiles, mientras ellos se quedan con los textos, sin tomar en cuenta que el origen de ambas palabras es el mismo, el término latino *texere* que significa tejer." (Citada en *Peligrosas palabras*, p. 27.)

<sup>22</sup> Margo Glantz, "Llamar a las cosas por su nombre", en *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*, Caracas, Ediciones Excultura, 2002, p. 87.

retazos de historias que se agolpan y acumulan para hilvanarse en una multiplicidad de tramas? Si el texto es tejido y remiendo, ¿cuántas voces lo sostienen y le dan cuerpo, voluptuosidad? ¿Acaso lo fragmentario en la escritura, en tanto alternancia y sincronización de tramas, y sinfonía de voces, sea una constante que trasciende de una particular forma de escritura a una condición actual de concebir y articular la trama literaria, más allá del sujeto que la signe?

Pero no siendo asunto de esta tesis, dejo hilos sueltos al tejido, hebras para otros discursos críticos. Pues como bien afirma un reconocido escritor argentino: “El escritor es, antes que nada, hombre de un único discurso...”,<sup>23</sup> que para el caso de la narradora personaje escritora de “El zurcidor invisible”, y en honor a los juegos lingüísticos de Luisa Valenzuela, cabe parafrasear que, sin duda, “La escritora es, antes que nada, mujer de múltiples discursos...”.

*UNA MUJER, UNA PLUMA EN EL CAFÉ QUIETO*

Este cuento, al igual que “El zurcidor invisible”, pertenece a la primera colección llamada “Cortes” del libro *Simetrías*. Por lo que una vez más la escisión y lo fragmentario determinan paratextualmente alusiones y atribuciones que se incluyen o al menos gravitan en la interpretación de los semas en el interior del texto.

La inmovilidad que connota el sema “quieto” del título del cuento instaaura cierto suspenso sobre el desencadenamiento de los acontecimientos por narrarse. Esta expectación podría plantearse en una contradicción de principio: ¿puede haber continuidad sin movimiento en el acto narrativo, o es que a toda sucesión sintagmática como variable de movimiento le corresponde invariablemente una de tiempo? Dicha premisa

<sup>23</sup> Juan José Saer, “Literatura y crisis argentina”, en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1993, p. 120.

se opone, en lo fundamental, a toda realidad narrativa: el tiempo,<sup>24</sup> pues el acto narrativo es inherente a este concepto, por lo que al movimiento, entendido como sucesión en un tiempo necesariamente, de la historia lo determina su transitividad, el encadenamiento y provocación de sucesos y cadenas sintagmáticas. Así, quietud en tanto estado de reposo o no movimiento designa “algo” de intemporalidad o no tiempo,<sup>25</sup> sin el cual no ha lugar el acontecimiento. Por lo que el sema “quieto” violenta y vulnera la temporalidad de la historia, una de las dos coordenadas básicas del relato, e instaura un “corte” para su representación.

Asimismo, la escisión entre las coordenadas espacio y tiempo que sustentan el discurso acentúa el efecto ilusorio del entorno en la narración,<sup>26</sup> es decir, privilegia la forma discursiva de la descripción y apela a su base

<sup>24</sup> De acuerdo con lo expuesto por Luz Aurora Pimentel, el tiempo determina la realidad de todo relato: “De hecho, tratándose de un relato verbal, se podría hablar de una triple temporalidad que lo ciñe fatalmente: 1] la del medio verbal que le da vida, tiempo surgido inexorablemente de la linealidad, de la sucesividad de lenguaje; 2] la temporalidad inherente a un discurso que se encarga de narrar —el famoso tiempo del discurso—, y 3] el tiempo representado que in-forma cronológicamente la mayoría de los relatos —tiempo de la historia.” (En *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 7.)

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, en su revisión sobre la fenomenología del tiempo, recuerda la teoría esencial de Aristóteles sobre la prioridad del movimiento sobre el tiempo, pues éste sin ser el movimiento es “algo de movimiento”. Lo cierto es que para San Agustín el tiempo no es representado por el movimiento de un cuerpo, sin embargo no pudo salvar el problema de la medida del tiempo en relación con el movimiento, pero acaso quién, cuando en la actualidad: “Las mismas correcciones que la ciencia ha aportado continuamente a la noción de ‘día’ —como unidad fija en el cómputo de los meses y de los años— atestiguan que la búsqueda de un movimiento absolutamente regular sigue siendo la idea rectora de cualquier medida de tiempo. Por eso, no es del todo cierto que un día seguiría siendo lo que llamamos ‘un día’ si no fuese medido por el movimiento del Sol.” (En “La aporética de la temporalidad”, en *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 635-775.)

<sup>26</sup> “... no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito.” (En *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 7.)

o fundamento narrativo; pues describir sin contar, según Gérard Genette, es más posible, que contar sin describir.<sup>27</sup> Acotada la temporalidad del relato a la descripción del lugar, el acontecimiento se restringe y crea una tensión acumulativa, al punto de parecer incierta la posibilidad de contar una historia que no sea el hecho mismo de la descripción, de referir un suceso que desencadene otros, y delimitarse sólo a constituir una enumeración sintagmática que reconfigure el espacio así como los objetos y sujetos que selectivamente contempla la narradora personaje.

Por otra parte, la predominante intención descriptiva en el discurso narrativo concentra el nivel referencial en el lugar desde el que se ha elegido escribir, por lo tanto se escribe el lugar y se describe el objeto mismo de la contemplación, el cual va más allá de un escenario físico refigurado por la escritura, al acceder al orden de lo simbólico. Sobre el lugar que se elige para escribir, Juan José Saer define que

70

no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito.<sup>28</sup>

La narradora personaje que escribe desde un café “tan quieto, un poco dilapidado”, al describirlo reconfigura el mundo que le significa, estratifica los elementos que lo connotan, sean objetos, como mesas “de color verde oscuro, pintadas como a la laca”, sillas “tapizadas de un símil cuero del mismo tono verde de las mesas”, ventanas con vidrios “sucios o empañados o quizá bruñidos”, paredes “pintadas en tres sectores horizontales

<sup>27</sup> “Se puede, pues, decir que la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos).” (Gérard Genette, “Las fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 204.)

<sup>28</sup> Juan José Saer, “Literatura y crisis argentina”, *op. cit.*, p. 108.

no simétricos”, sean sujetos agrupados genéricamente en “los hombres” y “las mujeres” o “nosotras”, al interiorizarlos y constituirlos en su escritura.

Porque bien podría “mirar hacia la calle”, de no ser por la invisibilidad de los cristales, pero ésa es otra historia. Aquí, en el interior de unas notas se entinta la historia de una mujer “con pluma en ristre” que escribe en servilletas mientras toma café, es decir, se anota la historia que tiene su principio en el acto de la escritura. El porqué y para qué de esas notas delimitan el cuerpo textual y develan las posibles historias ocultas en la trama del cuento. Así, en el segundo párrafo se establece el tiempo propio del relato determinado por un presente continuo, desde el cual la narradora se sitúa en la descripción del entorno:

Apenas un pocillo de café con un poco de borra,<sup>29</sup> un vaso de agua y otro vaso —es mi suerte— con lo que se supone son servilletas de papel, simples cuadritos de papel de panadería, prolijos, blancos, que ahora providencialmente me sirven para escribir estas notas. La pluma fuente la traje en el bolso. Creí que entraba acá a tomar sólo un café y que al rato salía nomás a reanudar mi vida cotidiana. Algo monótona mi vida, es cierto, pero mía. (ECQ, p. 54)

71

La mujer de la pluma fuente escribe y des-escribe un cuento y, en una aparente quietud, consume el blanco del papel con su escritura. Sin embargo, la pluma fuente que ahora tiñe el papel alguna vez ostentó cierto poder financiero: “Con pluma en ristre firmaba pagarés, letras de crédito, órdenes de pago, cheques no siempre sin fondos —sólo últimamente sin fondos, para ser sincera ahora que ya nadie me interpela.” (ECQ, p. 54) La inversión irónica de la sustitución de valores en la sociedad afirma negativamente la importancia de signar el papel sólo en el caso del dinero y para el ámbito económico, y no más para el cultural, donde la escri-

<sup>29</sup> Se refiere al asiento del café.

tura, lejos de portar un valor de cambio, se resignificaba por su sentido humanístico y científico.

En otro sentido, la inutilidad de la pluma para firmar valores económicos, nos refiere también a una situación crítica que, como se confirma al final del relato, les compete a hombres y mujeres dentro y fuera del espacio descrito. Por ahora, no obstante, a esa pluma le queda aún tinta y papel para anotar lo observable, el entorno y sus sujetos en una situación presente: los hombres y las mujeres en el interior de un café quieto.

La narradora personaje también se sorprende a sí misma ocupando su sitio desde el lugar en el que escribe, anota su entorno y su condición espacial, financiera, social o emocional y, sobre todo, su condición de género:

72

Por suerte parece que a las mujeres nos toca el lado de las ventanas. Y el sol. A esta hora, claro, más tarde ya no habrá sol y quedaremos tan en la penumbra como los hombres. A ellos les toca la pared del fondo. Fondo desde nuestra perspectiva, digamos, porque quizá ellos, allá, piensen que nosotras somos las que estamos en el fondo. (ECQ, p. 54)

Esta condición genérica anunciada desde el principio del relato constituye el discurso de la narradora y personaje, al asumir la primera persona del plural femenino, traza una línea entre los sujetos a describir, los escinde por sus diferencias: las mujeres y los hombres de ese café, y en función de éstos relaciona y organiza los objetos<sup>30</sup> y comportamientos que los caracterizan:

<sup>30</sup> Un objeto clave de diferenciación entre un género y otro en el cuento es el periódico que unos poseen y las otras carecen y envidian: "Con gusto le pediría el diario prestado a alguno de los que han dejado de leerlo, pero parece que acá eso no se estila. Mis compañeras seguramente también quieren un diario y sin embargo deben contentarse con espiar de lejos algún titular de primera plana en cuerpo catástrofe." (ECQ, p. 56) Además del acceso a la información que supone la posibilidad de adquirir económicamente el periódico por parte de los hombres, los distingue con ironía la extenuante tarea de descifrar su contenido, tarea inalcanzable para las mujeres en el caso de este café: "... A ve-

Las mujeres estamos sentadas en fila. No sé si esto es voluntario, casual o impuesto. Podemos observarnos la nuca y los peinados. Rara vez una de nosotras gira la cabeza y entonces cruzamos brevemente las miradas y nos sonreímos, apenas, con algo de complicidad y lástima.

Los hombres tienen un aire más decidido. Sus mesas están alineadas contra la pared como las nuestras contra las vidrieras, pero ellos no se sientan necesariamente de cara a las mesas, al menos no todos: algunos han girado sus sillas, o apoyan directamente la espalda contra la pared, y nos enfrentan. No por eso nos miran, no de manera franca, desembozada. (ECQ, p. 55)

Esta vez el corte es genérico y la perspectiva desde la que se enuncia el relato también, pues la mediación de la narradora se caracteriza en el discurso de la personaje que escribe sobre las diferencias entre hombres y mujeres y cómo estas determinan su condición, en este caso, en un café donde unas y otros se han detenido para configurar una imagen de sí mismos suspendida, aquella que la narradora personaje describe, formula y cuestiona en la diégesis:

73

Con cierta envidia y por el rabillo del ojo —porque no sé si corresponde girar un poco la cabeza y mirarlos de frente— noto que a veces se han sentado dos por mesa. Nosotras estamos solas, individualizadas.

[...]

Tenemos mucho que aprender. [...] Antes que nada debemos aprender a funcionar por cuenta propia y no como parte de la masa femenina de la cual, ahora, nos encontramos escindidas por el hiato configurado por la superficie plana de nuestras respectivas mesas —no más de cincuenta centímetros de lado— y por el corte vertical del respaldo de la silla vacía que nos enfrenta. (ECQ, p. 55)

Por otra parte, la libertad discursiva que supone delimitar el supuesto omnisciente y asexuado narrador, desde el cual se pretende enunciar la

---

ces. Los hombres parecen dormir más que nosotras pero también tienen actividades más agotadoras: leen el diario, quizá comentan en voz baja las noticias." (*Ibidem*, p. 56.)

ingenua neutralidad de un relato, así como la posesión, mejor aún, la encarnación de la tercera persona del plural femenino en una voz reiterativa de nuevo cuño como es “nosotras” para describir un escenario común en el que habitan símbolos latentes que los caracterizan, no sólo para distinguirlos irónicamente sino para exponer conductas prototípicas que se identifican como masculina y femenina;<sup>31</sup> particularizan una perspectiva que violenta el *statu quo* de una realidad totalizadora y unificadora, además de escindir de principio a fin el relato:

Contra la pared los hombres deben sentirse más seguros. [...] A veces, en un arranque que podríamos calificar de valentía, levantan la cabeza y emiten en voz decidida el vocablo (mozo), como llamando.

Cuando suena esa palabra creo notar la aceleración de las hormonas en la nuca de algunas de las mujeres. Esa palabra, mozo, dicha así en voz grave, tan cargada de oos, creo que también a mí me eriza los pelitos. (ECQ, pp. 55-56)

74

Las unas pasivas y los otros también, mujeres y hombres apenas pueden detenerse a mirar dónde, cómo y porqué se encuentran en ese café tan quieto, personajes que callan, musitan y escenifican desde lo particular, aspectos generales de una sociedad claramente escindida por el género que, ya sea en forma voluntaria, casual o por imposición, especula la narradora, es una condición que los determina. No obstante, las mujeres y los hombres refigurados en el café parecen no estar del todo a salvo a pesar de sus desventajas y privilegios de género, los “hombres” y “nosotras” se encuentran finalmente solos:

<sup>31</sup> Por ejemplo, el párrafo que se refiere a una conducta masculina, generalizada, tras-cultural y quizá, en algunas sociedades, desclasada, como escupir en la calle, se lee: “A veces de las mesas de los hombres nos llega el sonido de un gargajo. Es algo viril y abrupto. Rompe la calma de este café tan quieto donde ninguna de nosotras las mujeres atina a moverse, tan sólo a despezarse tenuamente.” (ECQ, p. 56.)

Muchos deben haberse refugiado en este café por eso. Por las tormentas, la crisis, la desocupación, la desesperanza. No podemos mirarnos, no vemos hacia afuera. Sólo sé que en este ámbito hay unos ojos verdes que quizá en este preciso instante estén mirándome. Del mundo exterior nos llegan sonidos en sordina.

Gracias a los opacos vidrios, no nos llegan miradas, y eso para mí es un consuelo: nadie vendrá a reclamarme la firma, nadie vendrá a reclamarme nada de nada y puedo seguir con estas anotaciones. El problema sobrevendrá cuando se me agote la tinta y se gaste hasta la última servilleta de papel y se acabe el café, y se diluya el mundo. (ECQ, pp. 56-57)

Y se acabe este cuento y las historias hasta el momento presentidas e insinuadas en él se desborden, revienten y enuncien nuevos principios, otras posesiones de cuerpos de escritura.<sup>32</sup> Mientras tanto, en la suspensión de un café y sus parroquianos divididos en “ellos” y “nosotras”, se revela la historia descriptiva de sus diferencias, al tiempo que se ocultan otras historias aún por re(v-b)elarse: la de la calle, la de la crisis y la desocupación y la de la desesperanza, madre fatal de otras desgracias que acechan a hombres y mujeres de la ciudad, se infiere, de Buenos Aires.

75

Cuando “se diluya el mundo”, la inquietante suspensión descriptiva no podrá contener más la avalancha de historias no enunciadas, “el problema”, lo llama la narradora personaje que se ha refugiado por un momento en sus propias anotaciones, sobrevendrá con el fin de la escritura y el principio de la censura, con la escasez y su represión silenciosa, cuando no se pueda decir más.

Y quien mejor que una narradora, una personaje mujer para lidiar con la ambigüedad de las palabras al descentralizar el discurso “neutral” y reconstruirlo desde la periferia de una subjetividad genérica, la cual se

<sup>32</sup> En “Escribir con el cuerpo”, Luisa Valenzuela reflexiona sobre su *ars* poética desde la experiencia de su escritura y sobre sus propias anotaciones y revela que: “La semilla de un cuento puede aparecer en los cuadernos, o la insinuación de un texto que será olvidado y desarrollado mucho después en otra parte.” (En “Escribir con el cuerpo”, en *Peligrosas palabras*, p. 135.)

ha elegido como el lugar para la escritura, aquella que deconstruye el discurso oficial y reconstruye el personal,<sup>33</sup> como puede ser desde la marginalidad y en oposición a la masificación, personificada ante una mesa en un café quieto, con anotaciones sobre “simples cuadritos de papel de panadería”. Pues: “Los hombres ni se inmutan, los diarios que leen siguen siendo los mismos. Estamos y no estamos.” (ECQ, p. 57) Pero mientras la tinta no se agote y quede un blanco para un negro pensamiento, tendrá lugar la letra, la palabra de quien escribe desde su diferencia.

#### LA DENSIDAD DE LAS PALABRAS Y SU INFERNAL PARODIA

76

Bastante se escribe y se ha escrito sobre el humor de Luisa Valenzuela, no sólo el de su persona del cual he podido disfrutar a carcajada abierta en una que otra tarde en su tránsito por la ciudad de México, sino principalmente sobre el denso humor que tiñe su obra. Signo de lúcida inteligencia, el humor en su escritura puede producir un doble efecto: por un lado, despoja mortalmente el significante y, por el otro, arroja nuevos contenidos al significado en el fuego regenerativo de la palabra. Ésta, la palabra de todos los días, las “peligrosas palabras” ha dicho la ensayista, son cuna, lecho y mortaja en la genealogía del lenguaje, en ellas se nace, duerme y copula, y a ellas se les entrega la vida y por ellas también se desfallece de revelación, de ahí que pronunciarlo todo signifique jugarse la vida en un duelo, cuando Valenzuela afirma que: “Donde pongo la palabra pongo mi cuerpo...”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Respecto a la posición como escritora frente al uso político del lenguaje, Luisa Valenzuela recuerda: “... como buenas mujeres, como escritoras, sabemos que detrás de toda afirmación categórica hay una verdad oculta que la desmiente y devela. Eso hemos aprendido a lo largo de años de reflexión frente a las palabras con las que se intentó aplacarnos, imponiéndonos algunas y escamoteándonos otras.

Aprendimos a leer a fondo, a leer a través, entre líneas.” (*Ibidem*, pp. 138-139.)

<sup>34</sup> Luisa Valenzuela, “Escribir con el cuerpo”, en *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas, 2001, p. 131.

Luisa Valenzuela ha publicado que, de escribir su credo, empezaría por el humor: “creo en el sentido del humor a ultranza”,<sup>35</sup> enuncia; pero no sólo el esbozo de su credo predica este principio, basta leer a vuelo de bruja sus títulos para dejar escapar la risa irónica y advertir una intención irreverente, subversiva, o para ir con nuestro tiempo, diría terrorista, en sus juegos de palabras. De ahí que sea práctica frecuente en la crítica a la obra de Valenzuela recurrir a sus títulos para descifrar las claves que conduzcan al análisis e interpretación de los textos.

Y yo no seré la excepción, así que de la colección “Cuentos de Hades”, incluida en el libro *Simetrías*, comenzaré por develar lo obvio —si se me permite el oximorón—, que es la parodia o reescritura de los legendarios, anónimos y orales cuentos de hadas, con los que al menos desde el siglo XVIII, cuando Charles Perrault los transcribe y modifica, se ha pretendido formar e inculcar un sistema de valores a la población infantil, como un proceso civilizador, que con toda razón Willy O. Muñoz define de “socialización asimétrico”.<sup>36</sup>

Pero antes, me permitiré una breve observación sobre la parodia y el posmodernismo en relación con la crítica que al respecto ha inspirado “Cuentos de Hades” de Luisa Valenzuela, para efectos de esta tesis. Porque si bien es cierto, como recuerda una de las voces del cuento “4 Príncipes 4”: “al Final de la Historia, o al Posmodernismo, juego este que es pura parodia, que nunca es tomado en serio, gracias a lo cual cumple con precisión su cometido”. (4P4, p. 79) A más de una década de la publicación de *Simetrías*, jugar al posmodernismo tiene otras implicaciones, o

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 133.

<sup>36</sup> Es decir sin equidad, porque: “Los cuentos de hadas no sólo fueron privativos de la nobleza, sino que las normas pedagógicas establecidas excluían a la mujer del círculo del poder para circunscribirla a la esfera doméstica, de forma que este discurso contribuye, desde sus inicios, a un proceso de socialización asimétrico.” Véase Willy O. Muñoz, “Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: ‘Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja’”, en G. Díaz y M.I. Lagos (eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996, pp. 221-246.

al menos debería tenerlas para una visión crítica más reciente, pues al tomarse al pie de la letra la preceptiva posmodernista, esto es sin distancia y al margen del juego que supone la ficción, el discurso crítico puede desatinar en conclusiones poco convincentes.<sup>37</sup>

De ahí mi interés por demarcar, en lo posible, conceptos como metanarrativa y parodia de la visión posmodernista, ya que éstos no son exclusivos ni responden a una sola estética.<sup>38</sup> Tampoco la escritura como temática sólo corresponde y es explicable mediante el posmodernismo,<sup>39</sup> antes bien, estos términos se han integrado y asimilado como formas particularmente afines a un proceso de reapropiación y exclusión en la construcción del discurso posmodernista.<sup>40</sup>

En este sentido, la metanarrativa y la parodia en “Cuentos de Hades” son los instrumentos, las formas ideales y concretas para exponer la intencionalidad del discurso, el fin oculto implantado en una historia oral que deviene en otra historia escrita; porque “Las cosas no son tan simples en el corazón secreto de estas historias tradicionales, vale la pena decodificar, descryptar.”<sup>41</sup> Y emprender una reescritura de los cuentos de hadas, no

78

<sup>37</sup> En ocasiones, se advierte cierta manipulación del discurso crítico cuando se fuerza el análisis para demostrar que la obra cumple con ciertas preceptivas posmodernas, o que la obra es posmoderna por presentar algunas características atribuibles a esta estética, pero que no necesariamente son exclusivas de ella. Véase “El tango y otros simulacros: *Simetrías* y el posmodernismo”, de Gwendolyn Díaz, en *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*, Caracas, Ediciones Excultura, 2002; donde se lee un análisis poco profundo y endeble en su argumentación sobre el libro *Simetrías* de Luisa Valenzuela y su parentesco con el posmodernismo.

<sup>38</sup> Baste con recordar algunos siglos atrás *El Quijote* de Miguel de Cervantes para advertir los alcances de la parodia en una obra clásica hasta nuestros días.

<sup>39</sup> Un ejemplo entre muchos del modernismo sería *Niebla* de Unamuno, hecho que hace pensar más en las continuidades o filiaciones de la estética posmodernista que en sus rupturas con el modernismo.

<sup>40</sup> Véanse algunas de las publicaciones más conocidas de Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989; y *A Theory of Parody*, Nueva York y Londres, Methuen, 1985.

<sup>41</sup> Luisa Valenzuela, “Ventana de hadas”, en *Peligrosas palabras*, p. 211.

sin distancia irónica, para develar con humor los recursos de escritura que legitiman una metanarrativa en detrimento de otra narración, y dar continuidad a más de una voz soterrada:

Me dije en aquel entonces —iba caminando por calles arboladas, el clima primaveral se prestaba— que las historias las contaron primero, oralmente, las ancianas frente al fogón en las noches para distraer del miedo y para aleccionar. Y las viejas, experimentadas ellas, por lógica no podían decirles a las niñas pobres y obligadas a valerse por sí mismas que fueran pacientes y esperaran al príncipe, por más degradado que fuera el príncipe. Entonces creí entender.<sup>42</sup>

Nada más efectivo para codificar elementos estructurales de una obra que se presume incólume y fiel a la tradición que el bendito humor. Su irreverencia liberadora permite cuestionar, poner en duda lo anteriormente establecido y fijado en caracteres de imprenta. Motivado por un sentido crítico, el pastiche<sup>43</sup> en términos formales ha sido un recurso por excelencia de la imitación burlesca para desacralizar contenidos y deconstruir estructuras profundamente aculturados, pues se erige sobre una obra cuestionada como otra obra original y renovada.

Respecto a la vigencia y actualidad de la parodia, al inquirir si ésta representa una expresión anacrónica, Ricardo Piglia considera, por el contrario, que la parodia expone el anacronismo: “Para mí hay parodia porque hay cambio de función. Quiero decir: a partir de ahí es posible estu-

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>43</sup> Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* define el término *parodia* como sinónimo de *pastiche* y sobre éste explica que es una: “Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser lugares comunes formales o de contenido o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc. [...] Está próximo a la parodia, imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad. Una y otro son de naturaleza intertextual.” (2a. ed., México, Porrúa, 1988, p. 387.)

diarla.” En este sentido, la parodia es un mecanismo, un recurso que responde a una situación y condiciones determinadas de un sistema y su conjunto, para que el gesto paródico actúe sobre una obra, estilo, género, personaje, etc. Por lo tanto, la ejecución paródica no es arbitraria y: “Desde esta perspectiva habría que decir: no siempre hay parodia cuando hay cambio de función, pero no hay parodia si no hay cambio de función.”<sup>44</sup>

Es extraño, pero a la palabra pastiche no la relaciono con la crítica que he leído de “Cuentos de Hades”, en cambio a parodia, sí, y en contexto con la estética posmodernista siempre.<sup>45</sup> No obstante, me parece que la parodia en esta colección de cuentos es intrínseca al recurso del pastiche, si se entiende éste como una reescritura, una imitación paródica de los cuentos de hadas y que desde el inicio asalta la intertextualidad que, como resultado de la función implícita en la parodia, define el título de la colección, al sustituir un fonema por otro y con ello renovar por completo el sentido de la obra: “A la colección resultante la llamé ‘Cuentos de Hades’. Poco tenían ya de hadas, las historias, y bastante de rebeldía contra infiernos caseros.”<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 65.

<sup>45</sup> Curiosamente, Frederick Jameson opone el concepto de pastiche al de parodia, aunque reconoce que ambos no dejan de ser una imitación, encuentra que el pastiche es una parodia vacía, ausente de crítica, una imitación hueca que ha logrado desplazar a la parodia en esta época del capitalismo avanzado o globalizado, según la pauta cultural posmoderna: “El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística.” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 43-44.) A mi parecer, creo que la imitación a la que se refiere Jameson está más cercana al concepto de simulación que al de pastiche. Aunque en un principio advierte que el concepto lo toma del *Doktor Faustus* de Thomas Mann y de Adorno, y cómo debe distinguirse de la idea más usual de parodia, sólo se contenta con explicar que la parodia caracterizó a la estética modernista anterior, por lo que se entiende que la nueva parodia es el pastiche, absteniéndose de revisar el concepto de pastiche.

<sup>46</sup> Luisa Valenzuela, “Ventana de hadas”, en *Peligrosas palabras*, p. 215.

Por “Ventana de hadas”, se sabe que la colección “Cuentos de Hades” fue concebida como un proyecto: “Muy a principios del proyecto algo hizo que no traicionara mi posición fluida y en lugar de pergeñar un rígido ensayo me surgió un cuento que abría los caminos de la imbricación y la pluralidad de voces.”<sup>47</sup> También en este ensayo Luisa Valenzuela revela su intención de transformar los cuentos de hadas en: “Ejemplos de libertad en lugar de llamados al sometimiento.” Su estrategia fue respetar la anécdota de las historias y sobre ellas crear un discurso alterno motivado por la parodia que provocaba la escritura de base, es decir, el texto original como modelo para prefigurar un pastiche.

De esta forma, los “Cuentos de Hades” remiten con claridad a los cuentos de hadas, al ejecutar una imitación y alusiones a éstos, no obstante los cambios experimentados al interior de los textos, como el cambio de la tercera a la primera persona en las voces narrativas y, por supuesto, de función en la estructura del relato que, al contrario de su objetivo como sagas de iniciación o pasaje para alinearse fielmente a un sistema de valores, resultan ser narraciones liberadoras, despojadas de autoridad incuestionable, debido a su intención irreverente y su función irónica.

El cuento “La densidad de las palabras” es la reescritura paródica de “Diamantes y reptiles”, incluido en la antología que transcribe Perrault. Valenzuela vuelve a retomar la anécdota y la cuenta en dos registros alternos desde una sola perspectiva: la de una de las hermanas que recuerda el discurso original enunciado impersonalmente y en plural. La intertextualidad se evidencia en los primeros enunciados del cuento: “Mi hermana, dicen, se parecía a padre. Yo —dicen— era el vivo retrato de madre, genio y figura.” Y a continuación, entre comillas, cita parte del texto original que da cuenta del amor de la madre por la hija que se le parece y su aversión por la otra parecida al padre.

Al introducir la cita se deslindan los dos discursos y se establece la distancia crítica entre ambos, por voz de la personaje narradora es posible

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 214.

conocer la intención de la autora del cuento: “Así al menos reza el cuento, parábola o fábula, como quieran llamarlo, que se ha escrito sobre nosotras. Se le puede tomar al pie de la letra o no, igual la moraleja final es de una perversidad intensa y mal disimulada.” (LDDL, p. 80)

A continuación prosigue la narradora representando los personajes del cuento original, además de la madre y la hermana, hubo un padre y un hada; el primero muere, por lo que al momento de narrarse el cuento “ya no está más acá para confirmar los hechos”, y sobre el hada se informa que ésta “se desdobló en dos y acabó mandándonos a cada una de las hermanas a cumplir con ferocidad nuestros destinos dispares”. No obstante, la disparidad de sus destinos estaba dada desde su origen al parecerse una al padre y la otra a la madre. Al respecto, Luisa Valenzuela se pregunta: “¿Acaso los sustantivos positivos para el patriarca no invierten su carga al hacerse femeninos? Ejemplos sobran, y el reverenciado hombre público se re[se]mantiza a contrapelo al designar a la *mujer pública*.”<sup>48</sup>

82

El maniqueísmo de atributos radicaliza las virtudes y defectos de la figura paterna y materna y, por lo tanto, de las hermanas, elevando a ambos personajes a paradigmas morales, polarizados entre el bien y el mal, entre lo aceptado y lo inaceptable según la preceptiva de Charles Perrault, a quien Valenzuela le atribuye ser el “magno representante del patriarcado”:

Bella y dulce como era, se cuenta —parecida a nuestro padre muerto, se cuenta—, mi hermana en su adolescencia hubo de pagar los platos rotos o más bien lavarlos, y fregar los pisos e ir dos veces por día a la lejana fuente en procura de agua. Parecida a madre, la muy presente, tocóme como ella ser la mimada, orgullosa, la halagada, la insoportable y caprichosa, según lo cuenta el tal cuento. (LDDL, p. 80)

Sobre la polarización de atributos y defectos en los personajes de los cuentos de hadas, Bruno Bettelheim ha escrito que responde a una sencii-

<sup>48</sup> Luisa Valenzuela, “Lo que no puede ser dicho”, en *Peligrosas palabras*, pp. 102-103.

lla oposición para ayudar a comprender e identificar las diferencias de caracteres a los niños de temprana edad, ya que la representación de personajes “reales”, es decir, contenidos de maldad y bondad, confunden al infante:

Las ambigüedades no deben plantearse hasta que no se haya establecido una personalidad relativamente firme sobre la base de identificaciones positivas. En este momento el niño tiene ya una base que le permite comprender que existen grandes diferencias entre la gente, y que, por este motivo, está obligado a elegir qué tipo de persona quiere ser. Las polarizaciones de los cuentos de hadas proporcionan esta decisión básica sobre la que se constituirá todo el desarrollo posterior de la personalidad.<sup>49</sup>

El problema deviene tal cuando el cuento de hadas es indiscutiblemente moral e ideológico, si se piensa sobre todo desde la perspectiva de género, porque de ser cierto el objetivo y efecto psicológico de la saga, la función benéfica se revierte con toda violencia en un daño irreversible e inequitativo contra el género femenino en el caso de “Diamantes y reptiles”, ya que las identificaciones positivas se realizan con la figura paterna y no con la materna. El rechazo a esta última, además del germen misógino que introduce en la psique masculina, alienta el desconocimiento de la figura femenina por parte de las niñas, quienes deberán construir su personalidad a partir de sus identificaciones con el género masculino y no desde el suyo propio.

Según Bettelheim, los cuentos de hadas, además de ayudar a los niños en la resolución y superación de los problemas psicológicos que enfrentan durante su crecimiento, cumplen con el objetivo de contribuir a la integración de la personalidad; me pregunto si para los problemas de las niñas existe alguna opción en los cuentos de hadas que no atente contra su género, o si habrá que esperar una nueva interpretación psicológi-

<sup>49</sup> Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Silvia Furió (trad.), México, Grijalbo, 1988, pp. 17-18.

ca de los cuentos de hadas y su efecto en la psique de las niñas y las púberes que comprenda el análisis de las sagas anteriores a las que los Hermanos Grimm y Perrault recogieron en su escritura.

Al margen de la psicología paternalista, por demás perversa —nos advierte la narradora escritora—, se cumple con contar el cuento original no sin comentarlo y develarlo, además de darle continuidad a la historia, ya que el inicio de “La densidad de las palabras” describe la situación actual de la narradora que es el final del cuento en Perrault, cuando se le ha ordenado callar ahora que expulsa sapos y culebras; entonces inicia su exilio en el bosque, y desde ahí en soledad enuncia su historia en primera persona del singular: “Antes de mandarme al exilio en el bosque debo reconocer que hicieron lo imposible por domarme. Calla, calla, me imploraban. El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas.” (LDDL, p. 84)

84

En “Ventana de hadas”, al preguntarse por qué la madre de Caperucita Roja envía a su hija al bosque, Luisa Valenzuela explica que: “La respuesta me vino rápido y es obvia: porque el bosque es la vida y hay que atravesarla.” La imagen simbólica del bosque anuncia un pasaje, un tránsito hacia lo oculto y desconocido del inconsciente, de acuerdo con la perspectiva psicológica; y también representa una iniciación en el conocimiento de uno mismo, o en el caso de la narradora de “La densidad de las palabras”, de ella misma, quien asume su residencia en el bosque como una condición ontológica. Así, se observa que en la novela más reciente de Valenzuela, *La travesía*, Marcela, la protagonista, debe internarse en el bosque para descubrirse a sí misma, en un momento particular que la llevará a tomar decisiones futuras, como el regreso a su origen.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Una de las imágenes clásicas sobre internarse en lo desconocido, como quien se inicia en un misterio, es el pasaje de la selva oscura, es decir, del bosque en la *Divina comedia* de Dante. El bosque como territorio ignoto también aparece reiteradamente en la literatura fantástica, simboliza entre otras cosas la revelación de conocimientos y aptitudes supranaturales, representados por seres imaginarios y mundos alternos, quienes custodian sus poderes y resguardan el bosque. Asimismo, el tránsito por el bosque simboliza

En su nueva condición, exiliada en el bosque, la narradora se reconoce escritora y define su experiencia con el lenguaje desde el simbolismo de las palabras prohibidas, las malditas palabras, las palabras ponzoñosas:

Y fue así como

ahora

estoy sola en el bosque y de mi boca

s a l e n s a p o s y c u l e b r a s .

No me arrepiento del todo: ahora soy escritora.

Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas; las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia. Me gustan, me gusta poder decirlas aunque a veces algunas me causen una cierta repugnancia. (LDDL, p. 82)

En este sentido, el reptil lenguaje femenino de la narradora escritora se presenta estigmatizado. Las viscosas y repulsivas palabras fueron condenadas en el texto y a lo largo de los siglos, al menos así lo entiende la narradora respecto a la intervención del hada. Al recordar su historia no acierta a precisar el momento en que fue castigada por soberbia: “Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se lo debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces y en versiones varias.” (LDDL, p. 81) Esta imprecisión del recuerdo señala la suplantación de una memoria artificial, de ahí que la falta de reconocimiento se debe, por un lado, a su permanencia en la

85

---

una prueba de sobrevivencia, quien logra atravesarlo ha logrado sortear su muerte y conocerse a sí mismo, en tanto signo de cambio, representa la transformación de su ser.

Asimismo, Bruno Bettelheim señala que la aparición del bosque en los cuentos donde intervienen dos hermanos diferencia el destino opuesto de uno de ellos: “En muchos cuentos europeos, el hermano que parte hacia lo desconocido se encuentra pronto en un bosque oscuro y frondoso, en el que se siente perdido tras haber abandonado la vida segura del hogar paterno y sin haber construido aún las estructuras internas que se desarrollan únicamente bajo el impacto de experiencias vitales que, en cierto modo, tenemos que dominar por nosotros mismos.” (En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 133.)

escritura y, por el otro, a su manifestación como experiencia inventada e impuesta en el texto, y que determina la condición ontológica del personaje al margen de su autodefinición.

A la variedad de textos que corresponden a las lecturas de la narradora sobre su propio cuento o, lo que es igual, a la suma de sus reescrituras, surge la necesidad de crear un lenguaje propio, y por ello se entiende usar las palabras a favor de sí misma, que éstas devengan en voz de escritora, que le permitan, también, reubicarse en una cultura escrita que la difama como mujer y la margina por apropiarse de su historia con el poder secreto de las palabras: “Yo, en cambio, entre sapos y culebras, escribo. Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de una historia de escisiones que a mí me difama.” (LDDL, p. 83)

86

Los sapos y culebras, es decir, las palabras de una escritora tienen su lugar en el exilio, alejadas en el bosque de la experiencia —o sea en la vida—, pero esta nueva marginalidad en el bosque-vida que supone el exilio representa un doble conocimiento y, por lo tanto, un doble lenguaje en diferentes registros que van desde lo simbólico hasta lo literalmente árido. Al respecto, Valenzuela advierte que “las escritoras debemos estar particularmente atentas a nuestra posición marginal en las tierras baldías del lenguaje. Gracias a ella conocemos bien el reverso de las palabras, su maloliente trasero, y reconocemos el poder generativo de su secreta entrepierna.”<sup>51</sup>

Es así como desde el exilio en el bosque o al margen del lenguaje, la escritora cuestiona la manipulación de los discursos, la censura y exclusión de la mujer a las palabras como una maldición impuesta: “La reconozco en esto del decir mal, del mal decir diciendo aquello que los otros no quieren escuchar y menos aún ver corporizado. Igual al apropiarme de todas las palabras mientras merodeo por el bosque me siento privilegiada. Y bastante sola.” (LDDL, p. 82)

<sup>51</sup> Luisa Valenzuela, *op. cit.*, p. 103.

Por otra parte, el bosque también simboliza el recinto de la desmitificación, donde las palabras sapo, las palabras culebra, unas cortas y otras largas acuden para ser desacralizadas en el momento de enunciarlas y con ello renombrar y ocupar su lugar en la vida o en el bosque, y claro, rescribir la otra historia: de cómo una hermana tomó la pluma e invocó femeninas voces ancestrales y escribió sobre su experiencia con la vida y sus lecturas; de cómo veía el destino cruel de la otra hermana que al hablar arrojaba pedrería preciosa y, por lo tanto, era atesorada por su valor de cambio por un príncipe con castillo, es decir, apreciada porque cada vez que abría la boca decía lo que el designio patriarcal esperaba que dijera una mujer; y de qué sucedió cuando las dos hermanas finalmente se encontraron, cuando las mujeres desmitificaron sus figuras y se reconciliaron en un abrazo simbólico sin hada ni madre o bruja de por medio:

Mi hermana se me acerca corriendo por el puente y cuando nos abrazamos y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombro que a una víbora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece un rubí en la frente, cierta gran flor carnívora está deglutiendo uno de mis pobres sapos, un escuerzo masca una diamela y empieza a ruborizarse, hay otra planta carnívora como trompeta untuosa dirigiendo una culebra, una bromelia muy abierta y roja acoge a un coqui y le brinda su corazón de nido. Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil ranas enojadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico. (LDDL, p. 86)<sup>52</sup>

87-

<sup>52</sup> En "Cuentos de dos hermanos", Bettelheim analiza la dicotomía expresada entre los personajes como un "diálogo interno entre ello, yo y super-yo: la lucha de la independencia y la autoafirmación, y la tendencia opuesta a permanecer sano y salvo en casa, atado a los padres"; conforme se desarrolla la historia esta polarización de características tiende a integrarse, se reconcilia como símbolo de una existencia plena. (En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 130.) Lo anterior da qué pensar respecto a las mutilaciones y transformaciones que pudo haber sufrido la historia de "Diamantes y reptiles" por parte de la pluma del patriarca Perrault, suposición que nos lleva a la premisa con la que da inicio "La densidad de las palabras".

Cabe detenerse aquí en el sema “polifonía”, referencia extratextual que recuerda el desempeño académico de Luisa Valenzuela y su deambular crítico por la literatura, o viceversa.<sup>53</sup> Curiosamente entre raptos y préstamos masculinos el término “polifonía” acontece en la crítica literaria con Mijaíl M. Bajtín,<sup>54</sup> aunque después desmemoriado o cínicamente Kundera afirme en su libro *El arte de la novela*<sup>55</sup> que es el primero en introducir el término en el análisis sobre la novela contemporánea. En este punto conviene aclarar que el concepto en principio es musical, pero al despojarlo de su contexto primario, bien vale la pena el intento de resemantizar sus alcances.

El irónico pleonasma de llamar a un coro de ranas polifónico, o sea a un conjunto de palabras indeseables, de acuerdo con la metáfora, con diversos registros de voces femeninas alternadas, recuerda una tradición oral y secular apartada de la tinta y el papel. Y una distancia histórica casi plena de silencio y sometimiento entre la palabra hablada y la palabra escrita de la mujer:

88

La mítica inexistencia llamada género femenino ha sido siempre cartografiada por los hombres. Desde principios de los tiempos ellos nos han

<sup>53</sup> *Escritura y secreto* es un buen ejemplo de este transitar entre la crítica y la ficción. Nacido de la invitación a dar la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, en este libro se atiende a su experiencia no sólo como escritora, sino sobre todo como maestra y tallerista de literatura.

<sup>54</sup> En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijaíl M. Bajtín advierte sobre la analogía creada al tomar un término musical que designara uno literario, como es el concepto de novela polifónica sobre la obra de Dostoievski: “... la comparación de la novela de Dostoievski con la polifonía que estamos utilizando, significa sólo una imagen analógica y nada más. La imagen de la polifonía y del contrapunto sólo marca los nuevos problemas que se plantean cuando la estructura de una novela rebasa los límites de una unidad monológica común, así como en la música los nuevos problemas se presentaron al rebasar una sola voz. [...] Esta metáfora la convertimos en el término ‘novela polifónica’ puesto que no hemos hallado una denominación más adecuada. Pero no hay que olvidarse del origen metafórico de nuestro término.” (México, Fondo de Cultura Económica, [Breviarios, 417], 1986, p. 39.)

<sup>55</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela*, Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde (trads.), México, Vuelta, 1988.

dicho qué hacer con nuestros cuerpos y principalmente con su agujero más amenazador: la boca. El discurso de la mujer siempre estuvo controlado y censurado, ninguna palabra debía salirse de lugar.<sup>56</sup>

Mucho menos adherirse al papel e infiltrarse en la cultura escrita para cuestionar o desmentir falsas verdades. Sin olvidar el sentido metafórico, esta vez también crítico, del término polifonía, podría decirse que éste es afín a la historia del discurso femenino y a la estructura que ostenta su escritura.

Por otra parte, la reconversión de los cuentos de hadas a Hades, o sea a cuentos infernales o contra “infiernos caseros”, además de la posición política e ideológica en que se sitúa el discurso ficcional entre lo doméstico y lo público, no excluye una asociación con el dios del inframundo en la mitología grecorromana: a Hades, hermano de Zeus, raptor de su sobrina Perséfone, al vencer junto con sus hermanos a Crono, su padre, de la repartición del mundo le correspondió el reino de los muertos. Dios despiadado, Hades vive siempre en los infiernos y no permite que sus súbditos regresen a la tierra.<sup>57</sup>

Asimismo, Hades también remite al lugar del dios, es decir, a los infiernos o inframundo para ser más exacta y no contaminar el término con el concepto judeocristiano. El campo simbólico del Hades, donde padecen sin fin Ticio y Sísifo, resguarda el lugar del miedo, del secreto, la morada del conocimiento no revelado que, por provenir de los infiernos, es mor-

<sup>56</sup> Luisa Valenzuela, “La otra cara del falo”, en *Peligrosas palabras*, pp. 43-44.

<sup>57</sup> Véanse Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 2001, pp. 157-163; así como Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica 1*, México, Alianza, 1989, pp. 277-278. De este último, cito a continuación otros nombres con los que también se identificaba a Hades: “El nombre de Hades, que los antiguos pensaban que significaba *el Invisible*, no era casi utilizado para invocarlo, con objeto de no excitar su cólera, prefiriéndose llamarlo por medio de eufemismos, como PLUTÓN, el Rico, ya que los metales preciosos de la tierra son suyos; Clímeno, *el Ilustre*; EUBULEO, *el Buen Consejero*, etcétera. Se le representa en un carro de oro con el cuerno de la abundancia en la mano.”

tal. En este sentido, “Cuentos de Hades” remite simbólicamente al mito órfico, al principio de escritura una vez que el bardo ha ascendido a la tierra después de un tránsito por el inframundo y de la pérdida de su amada:

Orfeo está por siempre buscando. Siempre descendiendo al Hades, siempre dándose vuelta y perdiendo a Eurídice. Siempre cantando. Él es la música pero, en esencia, Orfeo es un escritor. Todos somos Orfeo y somos Eurídice: una y la misma cosa, permanentemente perdiendo y encontrando y volviendo a perder, perdiéndonos en nosotras mismas. Y buscando como todos.

¿Qué estamos buscando tan desesperadamente? ¿Vamos a extremos para encontrar qué?

¿Acaso el conocimiento?

No ignoramos el alto precio que se debe pagar por tan precedera e inalcanzable mercancía.<sup>58</sup>

90

Visto así, Cuentos de Hades representan no sólo fábulas develadoras, sino también reveladoras de un conocimiento inadvertido, al tiempo que irreversible y mortal, al determinar un estado diferente de la conciencia, si no es que el principio de ella.

Asimismo, la transformación de cuentos de hadas a Hades fue resultado de una oposición contra los infiernos caseros, si se recuerdan las palabras de Valenzuela en “Ventana de hadas”, es decir, al lugar en que fue

<sup>58</sup> Luisa Valenzuela, “La búsqueda, la escritora y la Tierra sin mal”, *op. cit.*, pp. 145-146. Respecto al mito de Orfeo, el escritor italiano Gesualdo Bufalino, en su libro *El hombre invadido*, incluye un cuento que parodia el mito al situar su narración desde la perspectiva de Eurídice, “El retorno de Eurídice”, una interesante versión de lo que piensa la amada, la mujer perdida, de su poeta amante: “Entonces Eurídice sintió de repente que se disolvía aquel nudo en el pecho, y triunfalmente, dolorosamente, comprendió: Orfeo se había vuelto adrede.” (Gesualdo Bufalino, *El hombre invadido*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 15-22.) Después de su lectura cabe preguntarse cuál es el mito que corresponde a la escritura de la mujer, de existir claro está, ¿acaso habrá que inventar un nuevo mito, abandonar la marginalidad y la vía negativa para reorientar la escritura hacia un renacimiento y no hacia una resurrección y desmarcarla del sentido del sacrificio?

recluida la mujer durante siglos en la cultura patriarcal: el ámbito doméstico. Este último sentido es el principio moralizante de los cuentos de Perrault, una escritura dirigida políticamente con fines pedagógicos para garantizar la sujeción de la población femenina a infiernos caseros. Pero también, las narraciones de “Cuentos de Hades” se sitúan en el origen de una conciencia impostergable y en el inicio del autoconocimiento por la vía del lenguaje y sus palabras.

Finalmente, coincido con Leopoldo Brizuela en lo que ha dado en llamar “la impronta ensayística” de Luisa Valenzuela en “Cuentos de Hades” y en los cuentos de Perrault como elemento común, al margen de su polarización como escrituras. Pues ambos cuentos “están regidos por un presupuesto de orden teórico, y que confiere a los hechos narrados la categoría de ejemplo o prueba”.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Leopoldo Brizuela, “Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los ‘Cuentos de Hades’ de Luisa Valenzuela”, en Gwendolyn Díaz (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires, Feminaria, 2002, p. 130.

## LA INVENCION DEL PERSONAJE ESCRITOR

*¿Qué es lo que hace literario un texto? Cuestión compleja, a la que paradójicamente el escritor es quien menos puede responder.*

*En un sentido, un escritor escribe para saber qué es la literatura.*

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*.

### LAS FICCIONES DE RICARDO PIGLIA

**M**i arribo a la obra de Ricardo Piglia fue a la inversa que al de la obra de Luisa Valenzuela; primero leí sus entrevistas e intervenciones críticas en *Crítica y ficción*<sup>1</sup> y su “Tesis sobre el cuento” en una compi-

<sup>1</sup> Publicado en 1986, es un libro estructurado a manera de preguntas y respuestas como una recopilación periodística, en donde se reproduce la conversación con los otros para configurar conceptos y exponer criterios; no obstante, en gran medida *Crítica y ficción* recuerda el clásico diálogo socrático, y por la edición y/o reescritura de los textos, el discurso abandona su inmediatez comunicativa o informativa de la entrevista para figurar un discurso dialéctico. Excepto el ensayo “Ficción y política en la literatura argentina”, escrito para el coloquio “Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia” y publicado completo por Editorial Vervuert con el mismo título, el resto son entrevistas. Sobre su libro, Ricardo Piglia anota: “Este es un libro de entrevistas e intervenciones: todos los textos responden a una situación concreta (o la imaginan). [...] Digamos que, en un sentido, son conversaciones ficticias; éste es un libro donde los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura.” Y como posdata a esta nota para su edición de 2000 escribe: “En las sucesivas edi-

lación de teorías del cuento de Lauro Zavala,<sup>2</sup> y después me introduje al resto de su obra sin orden ni concierto cronológico<sup>3</sup> y, para mi sorpresa, encontré que sus textos críticos no son menos ficcionales que el resto de sus cuentos y novelas, al tiempo que sus reflexiones literarias son compartidas y discutidas en las voces de sus personajes a lo largo de su obra.

La naturaleza artificial, parafraseando al propio Ricardo Piglia, de sus ficciones, su afán exploratorio de lo común y cotidiano, hacen de sus textos un territorio idóneo para la discusión intelectual sobre el arte de narrar. Juan Villoro ha afirmado que “para Piglia escribir es interrogar”,<sup>4</sup> y basta con perderse en sus relatos para hallarse en medio de profundas discusiones sobre el acto de escribir, la lectura y su subsecuente apropiación de una memoria y experiencia ajenas, los linderos de la narración ficcional, el personaje escritor y su obra, entre otros temas que suscitan discursos interminables, inclusiones y fragmentos a manera de notas críticas en el interior de sus relatos.

94

Si para Luisa Valenzuela la crítica es excrecencia reflexiva, el resultado de la creación, o bien una “mirada posterior a ese salto al vacío que es la escritura de ficción”,<sup>5</sup> para Piglia “la crítica que escribe un escritor es el es-

---

ciones de este libro he ido incorporando nuevos diálogos y nuevas interpretaciones. Supongo que ésta es la versión definitiva y que el conjunto puede ser visto ahora como la repetición imaginaria de una experiencia real.” (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 225-226).

<sup>2</sup> Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM/UAM, 1993, pp. 55-59. En 1999, en Buenos Aires, aparecen publicadas la “Tesis sobre el cuento” y “Nuevas tesis sobre el cuento” con el título *Formas breves* bajo el sello Temas. Al año siguiente, Anagrama publicó este mismo título, sólo que incluye dos ensayos más: “La novela polaca” y “Notas sobre literatura en un Diario”.

<sup>3</sup> Fue después de 2000, cuando Ricardo Piglia ganó el Premio Planeta en España y el lanzamiento de la novela ganadora *Plata quemada* como película, que su obra se publica y difunde en España y finalmente en Latinoamérica.

<sup>4</sup> Juan Villoro, “Prólogo”, en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, 1999, p. 12.

<sup>5</sup> Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*, p. 13.

pejo secreto de su obra”,<sup>6</sup> es decir, ese otro modo de leer que como reflejo surge de la escritura de ficción para rescatar olvidos literarios y enfrentar la convención.

En el epílogo a *Formas breves*, Piglia escribe: “La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del Quijote? El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee”.<sup>7</sup> En este sentido, la crítica representa para Piglia una posibilidad narrativa que aborda en toda su obra de ficción.

Por mi parte me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu.<sup>8</sup>

95

Es así que Piglia indaga en la crítica para desentrañar los elementos que le permitan experimentar otras posibilidades formales, modos narrativos distintos a los tradicionalmente literarios, como en algún momento Joyce supo advertir otras formas narrativas en el psicoanálisis, para hablar del monólogo interior y su composición, según nos refiere el mismo Piglia en *Formas breves*.<sup>9</sup>

Se ha insinuado, y coincido con ello, que la mejor crítica literaria en la obra de Ricardo Piglia se encuentra en sus novelas y cuentos, en las voces de sus narradores personajes escritores, identidades que se detienen a pensar y debatir sobre literatura y sus mecanismos de creación en un bar

<sup>6</sup> Ricardo Piglia, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999, p. 138.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 137. Cf. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 13.

<sup>8</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 15.

<sup>9</sup> Ricardo Piglia, “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, en *Formas breves*, pp. 76-77.

o café de barrio, diálogos personales que responden al debate generalizado de una tradición literaria bastante cuestionada, tanto en términos políticos e históricos, como en términos estéticos, ya sea al nivel oficial o marginal, ya de alta cultura o cultura de masas, ya por su color local o afinidad global, pues casi sin excepción críticos y escritores tienden a problematizar el concepto mismo de la tradición en la literatura argentina y, por supuesto, de la argentinidad de la literatura.<sup>10</sup>

Es así como a su narrador personaje escritor Emilio Renzi se le escucha discurrir infatigablemente sobre literatura en *Respiración artificial*,<sup>11</sup> informar confidencialmente a uno de tantos narradores de *La ciudad ausente*<sup>12</sup> sobre Junior, incluso sus comentarios críticos en varias ocasiones son contrapunto o principio para las notas críticas en *Formas breves*. Asimismo, Steve Ratliff y el Pájaro Artigas conjugan sus relatos desde su ser creativo, como hacedores de historias en “En otro país” y “El fluir de la vida”, o bien Genz y Rinaldi, desde su duplicidad son uno mismo en

<sup>10</sup> Vale recordar los lúcidos comentarios críticos de un Ezequiel Martínez Estrada en *Para una revisión de las letras argentinas*, o en el otro extremo, algunos de los ensayos de Jorge Luis Borges como “El escritor argentino y la tradición”. Más recientemente, el escritor Juan José Saer publicó en 1999 dos títulos clave al respecto: *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios* y *La narración-objeto*.

Edgardo H. Berg en “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”, parte de la hipótesis de que la poética de Piglia se construye, en gran parte, a partir de este cuestionamiento sobre la tradición literaria, en específico la argentina, de cómo se ha desarrollado como una respuesta experimental a este conflicto en la actualidad: “Ante el dilema cultural de lo global y lo local, ha cruzado de manera inconfundible las tradiciones y las series, a partir del trabajo con los subgéneros producidos por la cultura de masas —en particular el policial y la ciencia ficción— y con los paradigmas narrativos heredados. Conjugando formas residuales y emergentes de la cultura, ha incorporado motivos y problemas que exceden los estrechos marcos nacionales pero siempre en un registro propio y personal; las grandes polémicas muchas veces adoptan la forma oral de la discusión de café que evoca, de un modo desviado, el contrapunto oral de la gauchesca.” (En *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 139.)

<sup>11</sup> Ricardo Piglia, *Respiración artificial* [1980], Barcelona, Anagrama, 2001.

<sup>12</sup> Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003.

los otros que narran y transcriben fragmentos de un diario en “La caja de vidrio”.<sup>13</sup> Son los personajes escritores, los *homo scriptia* de Piglia, quienes encuentran en sus voces críticas el principio narrativo de las historias a las que pertenecen, o bien, Piglia en la creación de sus personajes escritores acude al encuentro con lo literario, y hace de la crítica una ficción.

A diferencia de Luisa Valenzuela, para quien la escritura crítica es una experiencia posterior a la creación, un camino de regreso hecho de reflexión y análisis donde acontece el reconocimiento, ese reflejo de lo producido con su autora, para Ricardo Piglia la escritura es prueba, ensayo o tentativa, que transgrede y simula mecanismos de un sistema de escritura no ficcional, como la crítica, desplazándolo a otro ficcional.

Si bien esta desterritorialización se percibe como una diversidad potenciada de registros, de discursos y de mundos alternos, conviene definirla a partir de la idea de una poética de la experimentación, o un laboratorio de la escritura en búsqueda de técnicas y no de temáticas: “¿Qué es un tema? No creo que la literatura sea una cuestión de temas. Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata.”<sup>14</sup>

Lo cierto es que Piglia consigue situar su escritura en las “extrañas” tensiones entre la realidad y la ficción para construir estados enrarecidos, diríase virtuales, en donde sólo hay lugar para una lectura de la desconfianza y una reconceptualización heurística. Pues la razón creativa, además de aprovechar la vulnerabilidad y ambigüedad de los géneros, se ostenta innovadora al reutilizar e incorporar artificialmente nuevos materiales y experimentar con la restricción, desmarcando estructuras preestablecidas en la configuración espacial de lo reconociblemente verdadero o ficcional.

Asimismo, Ricardo Piglia encuentra en la lectura crítica el principio creativo a toda escritura, especialmente de ficción, pues se conduce como

<sup>13</sup> En Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, Confabuladores, 1999.

<sup>14</sup> Ricardo Piglia, “El laboratorio de la escritura”, en *Crítica y ficción*, p. 54.

un problema a resolver, una tesis por desarrollar o una hipótesis para esbozar. En este sentido, la lectura es también la vía de acceso a la tradición, la forma idónea de apropiación literaria, y la manera de renovarla y hacerla presente en el texto:

¿Cómo leer a un escritor?, es para mí el punto esencial de lo que podríamos llamar la construcción de la teoría literaria. Una de las primeras cosas que uno modifica cuando empieza a escribir es el modo en que lee. Uno busca en los autores descubrir cosas que quisiera resolver. Por ejemplo, si uno va al siglo XIX es por traer escritores que lo ayuden a entender o a aproximarse a este momento. De ese modo la tradición se renueva al incorporar escritores del pasado que tengan que ver con el debate del presente.<sup>15</sup>

98

Además de la crítica, el discurso histórico y sus técnicas de investigación son formas y herramientas conocidas para Piglia, quien obtuvo una formación académica en Historia, en la Universidad de La Plata;<sup>16</sup> de ahí que no sea extraño percibirla en su obra como una escritura más por experimentar, pues su modo de operar en algunas de sus narraciones la recuerdan, incluso la evocan, sobre todo cuando el acento, la intención y el marco para abordarlas se infieren o manifiestan por su carácter interpretativo, de desciframiento, de notación o clasificación, en la lectura de su obra. Incluso, el modo de instaurar y renovar la tradición se asemeja al método histórico en su tratamiento del pasado, como referente de sentido al cual se acude para entender otro tiempo, el presente continuo, pero desde otra dimensión temporal para interpretarlo.

Un ejemplo de lo anterior es el relato "Nombre falso", que se inicia con un informe donde el narrador cree poseer un texto de Roberto Arlt: "Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propie-

<sup>15</sup> "Epílogo. Entrevista con Ricardo Piglia" de Marco Antonio Campos, en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, pp. 193-194.

<sup>16</sup> "Me fui a estudiar Historia en La Plata porque quería convertirme en escritor y pensaba (con razón) que si estudiaba Letras me iba costar seguir interesado en la literatura." (Ricardo Piglia, "El laboratorio de la escritura", en *Crítica y ficción*, p. 52.)

dad de un texto de Roberto Arlt; de modo que voy a tratar de ser ordenado y objetivo. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte.”<sup>17</sup> Relato que bien podría mirarse como una parodia de los mecanismos de operar del discurso histórico, entre otras variantes, o como la negación misma de la historia, de acuerdo con la afirmación que Emilio Renzi plantea: “... la parodia ha sustituido por completo a la historia”;<sup>18</sup> y que es la premisa y estructura para una narración ficcional, donde se cuestiona la autoría. Dicha fórmula recuerda el tratamiento borgeano de la cultura, sobre el cual Ricardo Piglia sostiene que

... es un ejemplo límite del funcionamiento de un sistema literario que ha llegado a su crisis y a su disolución. Únicamente en el marco histórico de la transformación de ese sistema es posible comprender la obra de Borges y algunos de sus procedimientos esenciales, en especial la parodia.

En este sentido, historia y literatura sostienen una multiplicidad de relaciones en la narrativa de Ricardo Piglia, se escinden o conjugan creando variantes ficcionales, o se confabulan en la reflexión crítica desde la que suele abordarse una tradición reconocible para emparentar con lo que él mismo ha llamado la “gran tradición de la novela argentina”:

diré que trato de pensar mis textos en relación con lo que llamaría la gran tradición de la novela argentina. Una tradición que nace en *Facundo*, en *Una excursión a los indios ranqueles*, en *Peregrinación de Luz del Día*: libros más o menos desmesurados, de estructura fracturada, que quiebran la continuidad narrativa, que integran registros y discursos diversos. Basta pensar en *Museo de la novela de la Eterna*, en *Adán Buenosayres*, en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Historia funambulesca del profesor Landormy* para ver que la tradición fundamental viene de ahí.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 97.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>19</sup> *Crítica y ficción*, p. 57. Es posible que en esta cita por olvido involuntario no aparezca Manuel Puig.

Por otra parte, las configuraciones narrativas de la historia y la literatura han sido tema de discusión desde hace un par de décadas para el método histórico-filológico y la hermenéutica literaria y tema central para la reflexión filosófica, en tanto escrituras resultantes de la experiencia temporal. Tema nada ajeno a Ricardo Piglia,<sup>20</sup> que transita con cierta ambigüedad entre una y otra escritura, desdibujando las fronteras discursivas que el historiador se ha empeñado en definir, e imaginando variantes del espacio literario al incorporar lenguajes ajenos a su tradición:<sup>21</sup>

Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar.<sup>22</sup>

100

¿En qué momento el historiador se reconoce como un escritor? Quizás la respuesta refiera una historia de seducción con el lenguaje y sus multiplicidades, o de especulación frente a la posibilidad de lo verdadero o, por el contrario, una de fidelidad intelectual a la conjetura, o también todas las historias que circulan los confusos e ilimitados territorios de la

<sup>20</sup> Véase "Conversación en Princeton", en *Crítica y ficción* de Ricardo Piglia.

<sup>21</sup> Véase *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur, sin duda una referencia obligada. También vale la pena asomarse a *Historia y verdad* del mismo autor, publicado en 1955, a propósito de la angustia del historiador por su incapacidad para comprender el momento presente. Al respecto, Ricardo Piglia deposita en la comprensión histórica orientada al futuro, la posibilidad de trascender experiencias de horror al nivel individual y colectivo, como fue la dictadura militar de 1976 a 1983 en Argentina. (Cf., "Epílogo. Entrevista con Ricardo Piglia" de Marco Antonio Campos, en Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, pp. 165-198.)

<sup>22</sup> Ricardo Piglia, "Novela y utopía", en *Crítica y ficción*, p. 90.

verdad y la ficción. Lo cierto es que el historiador y la historia son referentes, marcos, sistemas o insinuaciones a manera de premisas que suelen transitar y corporeizar las obras de Ricardo Piglia, como en su novela *Respiración artificial*, cuando Emilio Renzi emprende la escritura de su libro a partir de conjeturas históricas, evaluando el desciframiento documental emprendido por Maggi, sobre el personaje Enrique Ossorio, secretario privado de Juan Manuel de Rosas, quien pudiendo ser un héroe muere en el exilio como un traidor; baste sólo un ejemplo que resume lo anterior, un nudo en la hebra que da para una larga línea de investigación en la poética pigliana.

#### DE ENIGMAS Y NARRADORES

*No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo, son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores.*

101

En *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, en la entrada *Escritor (Figura de)* se lee que ésta “se construye como una ficción que opera en la realidad, [...] que adquiere existencia por su insistente anunciarse”.<sup>23</sup> Esta imagen de la figura de escritor, extraída de la vida y la poética de Macedonio Fernández, puede también ser válida para el escritor personaje en la obra de Ricardo Piglia. Así, la aparición de este efecto de sentido en el texto, o de esta construcción ficcional que posee un elemento de condensación — “[porque] condensa una vida en algunos elementos y esto es siempre muy atractivo narrativamente” —<sup>24</sup> se funda en el modo

<sup>23</sup> *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Ricardo Piglia (ed.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 39.

<sup>24</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 196.

de operar del mito: el enigma y sus historias, las cuales transitan entre el sujeto y la obra:

Me parece que hay siempre un enigma y que el escritor a menudo es una figura de transacción entre el lenguaje y la vida, digamos, por eso la vanguardia termina por trabajar casi exclusivamente con el mito, con el escritor sin obra. De modo que la biografía de un escritor a menudo tiene que ver con la construcción misma de la obra y a veces es un efecto de la obra.<sup>25</sup>

Aunque son varios los personajes que escriben o “anuncian” escribir en la obra de Ricardo Piglia, quizás el escritor Emilio Renzi,<sup>26</sup> un alter ego parodiado, sea el más presente en sus textos no sólo como personaje y narrador para provocar un debate crítico sobre el arte narrativo, sino también como referencia en otras historias, en las notas de otros narradores críticos, citado o recordado por alguna voz narrativa de Piglia, siempre y cuando se trate de sustentar o discrepar sobre aspectos de la tradición literaria, o simplemente su nombre ocupa una nota a pie de página como compilador y editor de alguna referencia bibliográfica, por ejemplo de la correspondencia de Roberto Arlt en *Nombre falso*. Es por ello que su discurso crítico literario o narrativo en presencia o ausencia lo identifica

<sup>25</sup> *Idem*. Cf. “Notas sobre Macedonio en un Diario” de Ricardo Piglia, en *Formas breves*; la referencia es inevitable respecto al personaje mito del escritor en Piglia.

En relación con lo expuesto por Piglia, el personaje de Eduardo Torres de Augusto Monterroso es quizás una de las figuras más entrañables del mito del escritor en *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, una obra extraordinaria que parodia sin concesiones el mito del escritor sin obra.

<sup>26</sup> Sobre su propio personaje, Piglia ha dicho que está constituido con algo que ve de sí mismo, aunque con cierta distancia e ironía. También lo emparenta con Jorge Malabia de Onetti, y toda la genealogía que le sigue desde Joyce a Faulkner, describiéndolo como “el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido”. Asimismo, Emilio Renzi es también un espacio, una perspectiva: “... es como si de entrada el personaje se hubiera constituido como el lugar desde el cual el mundo puede ser visto desde el estilo, desde las tramas. En este sentido Renzi es una autobiografía. [...] Claro que Renzi es también un tipo de personaje, un tipo de héroe que se reitera en la literatura.” (En *Crítica y ficción*, p. 110.)

como autor, personaje escritor, en conjunto o indistintamente en las tramas, cuya alternancia enlaza sistemas en los que se inscribe, haciéndolos cada vez más complejos.

Este entramado superpuesto conjuga existencias virtuales de autores, narradores y personajes escritores, que circulan fragmentariamente, esto es, mediante el tránsito entre microrrelatos o microficciones, de un texto a otro por efecto de duplicación para eslabonar tramas y sustentar la intriga. María Antonieta Pereira encuentra que el tema del doble en Ricardo Piglia es posible rastrearlo en su predecesor Poe, con “William Wilson”, e “indica cómo los ‘dos modos de funcionar’ han merecido la preocupación constante de la producción literaria y ensayística de Ricardo Piglia”.<sup>27</sup>

Asimismo, al tema del doble, afirma Pereira, es posible identificarlo en su doble tesis sobre el cuento, en donde la tensión no resuelta entre las dos historias del cuento,<sup>28</sup> ya no debe pensarse como un modelo dual, sino como una duplicación incontrolable de narrativas, en tanto estrategia de construcción textual. O como finalmente define Piglia en “Nuevas tesis sobre el cuento”: “El arte de narrar es un arte de la duplicación; es el arte de presentir lo inesperado; de saber esperar lo que viene, nítido, invisible, como la silueta de una mariposa contra la tela vacía.”<sup>29</sup>

La duplicidad textual y la virtualidad de elementos circulando a través de la primera, facilitan tanto ficcionalizar lo ensayístico como ensayar lo ficcional, esta doble modalidad de funcionar de la narración en Piglia se traduce en un desplazamiento que problematiza, en primera instancia, el discurso de lo verdadero, al demandar una distancia (o desconfianza críti-

<sup>27</sup> María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, p. 24.

<sup>28</sup> Extraigo la doble tesis de Ricardo Piglia: “Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias. [...] Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes.” En *Formas breves*, pp. 92 y 95. En Ricardo Piglia, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999.

<sup>29</sup> Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 134.

ca) en la lectura; y en segunda, el discurso ficcional, pues al crear el efecto de inversión de la ficción por la verdad, la lectura en este otro sistema de lo falso aspira a un encuentro con lo verdadero. De cualquier forma, la lectura que aborde el conjunto de textos críticos y ficcionales de Ricardo Piglia, irremisiblemente está destinada a esta alternancia múltiple de lo real, lo falso verdadero y más allá con la exacerbación de lo falso falso que deviene en verdadero: “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad.”<sup>30</sup>

Es así como la figura del escritor sea autor, personaje o narrador o todas estas instancias a la vez, adviene a uno u otro destino textual con elementos ajenos, injerta discursos resemantizándolos en marcos diferentes y descentraliza los valores cohesionadores que legitiman el poder de la autoría. El escritor duplicado, multiplicado como la imagen del espejo frente al espejo, se pronuncia en una red continua de narradores que cuentan y descifran escrituras, historias múltiples y alternas, historias virtuales y fragmentadas, siempre disgregadas en otras historias, al punto de configurar una compleja maquinaria narrativa, como en *La ciudad ausente*.<sup>31</sup>

104

#### LA CAJA DE VIDRIO O LA OPACIDAD DEL RELATO

Dedicado a su amigo escritor Juan José Saer, este cuento pertenece a la colección intitulada *Nombre falso* de 1975.<sup>32</sup> A partir de este volumen es

<sup>30</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 123.

<sup>31</sup> María Antonieta Pereira encuentra este principio de maquinaria narrativa en Macedonio Fernández y su *Museo de la novela de la Eterna*. De acuerdo con su hipótesis, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, vendría a ser la continuación de la novela macedoniana, su respuesta a una novela futura.

<sup>32</sup> Utilizo la edición mexicana Ricardo Piglia, *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, Confabuladores, 1999, pp. 109-125, que para el análisis de “La caja de vidrio” se abreviará

posible dar seguimiento a las historias y personajes de Piglia en narraciones posteriores; en este sentido, la circulación y el entrecruzamiento de historias se inician prefigurando la orquestación posterior de su máquina narrativa, simuladora de relatos<sup>33</sup> adscritos a otras historias en una reescritura constante y en una permanente intra e intertextualidad que se refiere a una red de narradores implicados en el entramado de lo que podría imaginarse un relato único.<sup>34</sup>

---

LCDV entre paréntesis. Sobre ediciones más recientes de *Nombre falso*, apareció una en 1994 en Buenos Aires bajo el sello de Seix Barral, en la colección Biblioteca Breve; aunque la más actual es la edición de Anagrama, publicada en Barcelona en 2002.

<sup>33</sup> Creo pertinente acotar en el caso de la poética de Piglia la complejidad del término relato, ya que entraña en plenitud la ambigüedad en la que convoca los conceptos de historia y narración, además de relato. Véase *Figuras III* de Gérard Genette, especialmente la "Introducción", donde realiza un primer deslinde del término relato para su posterior análisis literario.

<sup>34</sup> La idea de relato único la tomo de Edgardo H. Berg sobre la máquina narrativa de Ricardo Piglia explicada en tres movimientos o instancias y que define como: "Tríptico que podría pensarse a manera de cuadros o escenas móviles de un relato único, sustentado en la creencia del poder textual de la ficción y en la defensa de los mundos posibles y alternos." (En *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 139.) Asimismo, a esta idea vale la pena confrontarla con la poética de la obra abierta de Umberto Eco, en cuanto a la composición de la obra como un conjunto de variables sin orden unívoco e inconcluso y sin definitividad, que se manifiesta como "abierto" porque depende del lector su término, es decir, de su capacidad combinatoria y concluyente; aunque por definición toda obra de arte es abierta, en tanto que es susceptible de ser interpretada de forma diversa. En este sentido, la obra de Ricardo Piglia sugiere la idea de un relato único e inacabable hasta el momento de cesar su escritura, alusión clara a la obra futura de su predecesor Macedonio Fernández, y que encarna en la mitología personal de un Diario "monstruoso" de donde se extraen una multiplicidad de historias que devienen en cuentos, relatos, novelas, etcétera. Véase Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.

Por su parte, Octavio Paz cuando analiza los conceptos de poesía moderna y obra abierta los equivale y afirma que "Desde esta perspectiva el iniciador del movimiento, en lengua española, es Vicente Huidobro. Pero la verdadera obra abierta, en sus expresiones más rigurosas y complejas, es reciente. La prefiguran ciertos textos de Macedonio Fernández y aparece plenamente en algunos poemas y novelas de unos cuantos poetas y escritores de mi generación. Pienso en *Rayuela* de Julio Cortázar y en la poesía de un autor

En cuanto al interior de “La caja de vidrio”, Genz, el narrador oral de esta historia, cuenta su relación de complicidad y culpabilidad con Rinaldi, el otro narrador que escribe un diario del cual Genz extrae citas —diferenciadas en cursivas en el cuerpo del texto—, para introducir la voz de Rinaldi a la narración como contrapunto o continuación del relato. La codependencia de ambos personajes está determinada por la muerte accidental de un niño, que pudieron evitar; no obstante, ésta es el motivo que da inicio a la historia: “Un momento de debilidad y la vida de un hombre pierde todo su sentido.” (LCDV, p. 109)

Como en otras historias de Piglia, en este cuento también se acude al encuentro con la pérdida como el origen o inicio del relato. En este sentido, se reestablece la condición previa a toda genealogía de la escritura en Occidente: la ausencia, y la necesidad de cubrirla con el cuerpo del texto; de ahí la permanencia del mito que da lugar al hecho literario, simulacro de presencia y negación al olvido.<sup>35</sup> Asimismo, la tradición tam-

---

menos conocido, el cubano José Lezama Lima.” Asimismo, Paz distingue a su propia generación de la de Borges y Neruda, justo por esta concepción de obra abierta y la afluencia del lenguaje a ésta (“Prólogo”, en *Poesía en movimiento*, Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (selec. y notas), 17a. ed., México, Siglo XXI, 1983, pp. 11-12.) En este sentido, la obra de Piglia como relato único y abierto es reconocible en la tradición de la ruptura, pues continúa con este principio moderno.

<sup>35</sup> Visto como una variación, el mito órfico tiene su fundación en otro mito divino: el rapto de Perséfone por Hades; la interpretación de Roberto Calasso es muy clara: “Con el rapto de Perséfone, la muerte adquiere un cuerpo, adquiere cuerpo: en el reino de las larvas existe ahora por lo menos un cuerpo de muchacha florescente. [...] Cuando Perséfone se sentó en el trono de Hades, y su fragante rostro asomaba detrás de la barba puntiaguda del esposo, cuando Perséfone probó la granada crecida en los jardines tenebrosos, la muerte sufrió un cambio no menos grave que el que había sufrido la vida desde que le había sido sustraída la muchacha. En ese momento los dos reinos estaban desequilibrados, y cada uno de ellos se abría hacia el otro. Hades imponía la ausencia sobre la tierra, imponía que cualquier presencia quedara envuelta en un manto mucho más vasto de ausencia.” (En Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonia*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama, 1990, p. 194.)

bién se extiende al mito de uno de los predecesores de Ricardo Piglia: el escritor Macedonio Fernández y su *Museo de la novela de la Eterna*.<sup>36</sup>

Aunque en este relato la pérdida no alude al amor como artificio narrativo, ésta se relaciona con la muerte del infante que no pudieron o desearon impedir Genz y Rinaldi, y más específicamente con el sentimiento de dejar pasar el infortunio como un pacto siempre reprochable que asegura su permanencia en una dualidad: “Nada como un secreto para unir a los hombres.” (LCDV, p. 125) De acuerdo con el relato, precedía al accidente la decisión aparente de Genz por abandonar a Rinaldi en la pensión:

Iba a dejarle la pieza. Se lo dije, elegí el momento. Ahora ya es tarde, estoy en sus manos. Frase ridícula. Irme. Buscar otro refugio en la ciudad para meter mi cuerpo. Volver a estar solo. Nadie que me vigile y se despierte en la noche para escuchar mis sueños. Estuve semanas pensando. Soy un pusilánime. Carezco del valor necesario para elegir entre dos alternativas. Por eso sucedió todo. El accidente, quiero decir. (LCDV, p. 115)

107

Ante la pérdida de sentido, Genz acude a la voz narrativa de Rinaldi para recuperarlo en el otro, en una figura de alteridad que le recuerde quién era y quién es ahora desde la escritura de Rinaldi. No obstante, esta figura se presenta como una espectralidad fantasmal que, según Jean Baudrillard, “corresponde a una desconexión; es el ectoplasma, el doble, quien está detrás de todo, un otro muy particular, en la medida en que siempre

<sup>36</sup> En la entrada “Pérdida” del *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* dice: “Para Macedonio no existe la ausencia, sino su corporeidad a través de un dolor Presente, que la transforma en razón de vida, en continuidad.

”La persona que no está, objeto del deseo y del amor, deviene hecho literario, desvirtuando de este modo el límite impuesto por la muerte, absurdo e incomprensible para el amador.

”Soy el imaginador de una cosa, la no-muerte’, postula Macedonio, abriendo así, a través de la ficción, un espacio para lo imposible: escribir la eternidad, recuperar a la amada para siempre.” (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 79.)

vuelve a obsesionarnos; esta espectralidad está habitada por el vacío, por la muerte”.<sup>37</sup>

La pérdida del “sentido” unívoco y autónomo del yo en Genz, a partir de una muerte ajena sugiere una ausencia de identidad, que determinará la relación entre ambos personajes como símiles del doble,<sup>38</sup> reiterado por la utilización a manera de *collage* textual que deviene en una duplicación de narradores en el texto. La muerte predecible, pero no por ello inevitable, condiciona la aparición del texto enmarcado por una escritura iniciática con la inclusión del diario de Rinaldi. De ahí que la complicidad entre los personajes y su duplicación en ausencia de identidad alcancen al texto mismo, es decir, a su poder de convocación: la escritura de Rinaldi y su lectura por Genz, en la que éste se convierte en escritura del otro, para delimitar el cuerpo espectral que deviene en relato.

Como ya se ha apuntado (*supra*, nota 27), Maria Antonieta Pereira, en *Ricardo Piglia y sus precursores*, señala en particular que el doble en este relato de Piglia se relaciona intertextualmente con el cuento “William Wilson” de Poe, ya que la voz del sosia se identifica con la de Genz y se establece, además, el parecido entre sus figuras, según la descripción de Genz en el diario de Rinaldi:

*En el América donde voy a menudo a jugar al ajedrez encuentro siempre a un hombre muy flaco, de una timidez enfermiza y que habla tan bajo que nadie sabe lo que está diciendo. Por delicadeza se le contesta al azar y así*

<sup>37</sup> Jean Baudrillard y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, México, Taurus, 2000, p. 42.

<sup>38</sup> En “Nota preliminar” a la edición de 2002 de Anagrama de *Nombre falso*, Ricardo Piglia escribe sobre un comentario a “La caja de vidrio”: “Un escritor al que admiro me hizo ver que ‘La caja de vidrio’ era una variante del tema del doble. Después que lo dijo me pareció evidente, pero no pensaba en eso mientras lo escribía. Durante años había intentado contar la historia de un hombre que puede evitar una muerte con una palabra y por desidia o por maldad se queda callado.” (p. 10) ¿Por qué no imaginar que ese admirable escritor es Emilio Renzi?

*sigue el diálogo. Por fin ayer —yo estaba un poco bebido— le digo: “Sabe Genz que usted jamás ha hablado con nadie en su vida. Todos le mienten”. Se sorprendió y respondió con un susurro que no alcancé a oír. (LCDV, pp. 111-112)*

Por otra parte, Genz al citar a Rinaldi recrea un narrador en tercera persona de sí mismo, artificio que recuerda a Emilio Renzi en *Respiración artificial*: “Hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona”,<sup>39</sup> según indica Tardewski, era una recomendación epistolar para Renzi del profesor Maggi. Este efecto de narrador se logra por el “copy/paste” del texto que simula la narración en primera persona, cuando Genz busca en la visión de Rinaldi una imagen de sí mismo, por lo regular humillante, se responde con una cita “de memoria”:

*En la plaza Genz, el gentil, distendido sobre el banco de madera adopta un tono distante. Conozco sus maneras y no me sorprende esa expresión ladina, como de alguien que ha tendido una trampa. Cuando comprendo lo que va a hacer ya es demasiado tarde. La oscuridad está en nuestros corazones. (LCDV, pp. 110 y 121)*

109

Y que se intensifica al repetirse hacia el final del relato, cuando el narrador introduce la cita de Rinaldi en tercera persona como inicio de la narración de Genz en primera sobre los pormenores del accidente, acto que los duplicará, así lo sugiere Rinaldi cuando describe a Genz como “frágil siamés”, y Genz al inicio del cuento:

Después del accidente Rinaldi y yo estamos siempre juntos. Ahora, por ejemplo, está sentado ahí, hundido en la silla baja, respirando con dificultad. No habla pero estudia mis reacciones. Un poco sofocado me apunta con su perfil de pájaro. Huele a tabaco y a agua estancada. Estoy convencido de que ha visto todo. (LCDV, p. 109)

<sup>39</sup> Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, p. 111.

En “Homenaje a Roberto Arlt”, aparece un esbozo de Rinaldi en la libreta de apuntes atribuida a Arlt, como personaje motivo para recrear el personaje del asesino Lettif:

Gordo, jadeante, el traje de filafil verde nilo manchado con café, ceniza y rouge. El bar en sombras, los ventiladores a paleta. Sentado siempre en la misma mesa, la cara llena de cicatrices, la piel gastada. De cerca parece un sapo, ojos metálicos.

—¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo? —dice, y se larga a reír (Es verdad, es así como habla: *Qué es* —jadeo— *robar* —jadeo— *un banco* —jadeo— *comparado con* —jadeo— *fundarlo*.) Lo encuentra siempre a cualquier hora que vaya.

[...] —Se detiene para respirar, se cruza un pañuelo sucio por el cuello y hunde la cara en la jarra de cerveza, después sigue hablando con su jadeo asmático—. <sup>40</sup>

110

La relación intratextual de esta descripción en “Homenaje a Roberto Arlt” con otro fragmento de “La caja de vidrio”, en el que Genz relata su encuentro con Rinaldi, suspende el momento de recreación del personaje en la poética de Ricardo Piglia, al tender un puente entre las perspectivas de los narradores quienes, desde relatos diferentes, fijan al personaje en una escena similar al corresponder las descripciones a un orden parecido que abarca tanto el espacio como los elementos y objetos que lo prefiguran: mientras en un relato es personaje modelo para otra diégesis anunciada, en “La caja de vidrio” es testimonio de otro más que se lee en su escritura:

Vivimos juntos desde hace un año pero es poco lo que conozco de él. Salió de la nada, de la penumbra benigna de un bar donde tomaba, una detrás de otra, hondas jarras de cerveza negra, disuelto en el sosegado aleteo de los ventiladores a paleta. Camisa rayada, tiradores de seda y un brillo blando en sus ojitos de gato. Habla con un jadeo asmático. “¿No gusta (jadeo) tomar (jadeo) una cerveza (jadeo)?” (LCDV, p. 111)

<sup>40</sup> Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 106.

Genz encuentra el diario de Rinaldi<sup>41</sup> y hurga en él buscando pistas, extractos que le devuelvan una imagen de éste y de sí mismo en la lectura, como un detective indaga para el esclarecimiento de un crimen, aunque confiesa su necesidad de saber algo de Rinaldi, no encuentra más que la imagen del doble, excepto la carta suicida de una amante de Rinaldi y lo mínimo que éste le ha contado a Genz. Por otra parte, Genz reconstruye su historia con fragmentos del diario de Rinaldi, pues además del arbitrio en que se inscriben notas en un cuaderno, habrá que considerar la selección con la que Genz trama su relato. Por lo tanto, la narración depende de una lectura interrumpida y cuestionada y, por supuesto, de una reflexión sobre su escritura. No obstante, subyace un narrador no enunciado que pega y arma los recortes textuales para facilitar la circulación del relato, la transición de las personas en un continuo de la primera a la tercera y viceversa, así como la permanencia del doble, por lo que el texto adquiere una cierta autonomía respecto a los sujetos nombrados.

Asimismo, el tema del doble en este cuento se presenta como una tendencia crítica del discurso e introduce interrogantes a partir de las cuales gravita la historia; así, Genz se cuestiona, por ejemplo, sobre la utilidad de un diario, y sobre la actitud que debe adoptar frente a una escritura vigilante: “¿Puedo estar tranquilo? Me engaño adrede. ¿Por qué se empeña, si no, en registrar los acontecimientos? Guarda el cuaderno en una caja sin llave. Anota pensamientos, situaciones turbias, opiniones sobre mi persona.” (LCDV, pp. 110-111) Más adelante el propio Genz se pregunta sobre anotar lo sucedido: “También yo podría escribir. Registrar los acontecimientos. No tengo voluntad. ¿Por qué hacer una cosa en lugar de otra?” (LCDV, p. 118)

La relación intertextual del diario de Rinaldi con la mitología autoral del Diario de Ricardo Piglia,<sup>42</sup> además de las reflexiones críticas de Piglia

<sup>41</sup> “... (hace tres meses, cuando empecé a leer su diario)”. (LCDV, p. 113)

<sup>42</sup> En reiteradas ocasiones Ricardo Piglia hace alusión a un diario que desde el principio de su escritura continúa anotando, y del cual se entiende que se han publicado fragmentos,

sobre las escrituras del yo, alcanza en este relato a otra novela, *La náusea* de Jean Paul Sartre, que es el diario personal de un historiador, Antoine Roquetin. Este personaje se pregunta desde la marginalidad de sus páginas privadas sobre la posibilidad de fijar la experiencia en la notación diarística. Asimismo, el registro detallado y preciso que suponen las notas de un diario para el personaje de Sartre trasciende la intención del informe, al imaginarse a su sujeto de estudio M. de Rollebon como el personaje ya no de una biografía histórica,<sup>43</sup> sino de una novela —más policial que histórica—, la cual es susceptible de desarrollarse en una compleja historia de poder y espionaje, donde persiste la premisa de un crimen por resolver.<sup>44</sup>

La alusión intertextual va más allá de “plagiar” o alterar con ironía dos fragmentos narrativos de Roquetin e insertarlos en los discursos de Genz y de Rinaldi, o de atribuirle al niño accidentado la cabellera pelirroja del protagonista de *La náusea*, al situar la reflexión sobre la escritura diarística de su relato en el cuestionamiento de un texto que lo antecede, un documento que para los experimentos de Piglia posee la irresistible atracción

---

unos a manera de cuento y relato, o bien constituyen novelas, otros incorporados en sus reflexiones críticas.

<sup>43</sup> Respecto a la función de la trama e interés por la biografía Ricardo Piglia comenta sobre su lectura: “Las biografías me interesan porque siempre se cierran con la muerte, porque una vida tiene una forma muy secreta, porque siempre tienen un enigma, porque lo previsible es contado para ocultar la verdad, porque las relaciones entre los acontecimientos son inesperadas y los hechos son contados como si obedecieran a un destino.” (En *Crítica y ficción*, pp. 139-140)

<sup>44</sup> Antoine Roquetin dedica todo un apartado a su relación con el personaje M. de Rollebon y los hechos que lo envuelven, cómo llegó a él y de lo que de éste pudo investigar hasta el momento en que lo describe en su diario como hipótesis explicables: “Lentos, perezosos, fastidiados, los hechos se acomodan en rigor al orden que yo quiero darles; pero éste sigue siendo exterior a ellos. Tengo la impresión de estar haciendo un trabajo puramente imaginativo. Además estoy seguro de que los personajes de una novela parecerían más verdaderos; en todo caso, serían más agradables.” (Jean-Paul Sartre, *La náusea* (La Nausée), 9a. ed., Aurora Bernardez (trad.), México, Época, 1987, p. 30.)

de presentarse como documento apócrifo, según los comentarios del narrador al pie de página en “Hoja sin fecha” de la novela de Sartre.<sup>45</sup>

La justificación de una escritura diarística en *La náusea* se plantea a partir de una afirmación que posteriormente se niega, aunque termina por instaurarse como una falsa recuperación de la memoria, que para sí misma confronta el problema de la verdad en la escritura, la experiencia real frente a la experiencia imaginada, cuando se someten a la recreación de la escritura y a la subjetividad del narrador:

Lo mejor sería escribir los acontecimientos cotidianamente. Llevar un diario para comprenderlos. No dejar escapar los matices, los hechos menudos, aunque parezcan fruslerías, y sobre todo clasificarlos. [...] Pienso que este es el peligro de llevar un diario: se exagera todo, uno está al acecho, forzando continuamente la verdad. Por otra parte, es cierto que de un momento a otro [...], puedo recuperar la impresión de anteaer.<sup>46</sup>

Al final de este apartado, el diarista deja sin concluir la única posibilidad “interesante” para continuar con la escritura del diario como una tensión sin resolver que se desencadena en relato, por lo que se infiere que la autobiografía de Antoine es la novela en sí misma, y que su experiencia no es otra que la de la escritura del texto.<sup>47</sup>

El temor de la invención de lo vivido que prevalece en la escritura de Antoine Roquetin en *La náusea* adquiere la dimensión de certeza y trans-

<sup>45</sup> Cf. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 13-16. Este apartado, que el narrador transcribe a manera de presentación del diario, será el único en que figure y siempre como cita al texto y explicando las ausencias de escritura que registra el documento, pero sin autenticar autoría alguna.

<sup>46</sup> Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 13.

<sup>47</sup> Planteamiento que recuerda al propio Ricardo Piglia en el “Epílogo” a *Formas breves*, cuando explica que “Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídas como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura.” (p. 137) De ese diario de escritor también ha dicho que es una especie de novela, por lo que se pueden inferir diversas combinaciones entre las ideas de diario, novela y autobiografía.

gresión en la poética de Piglia: acaso una vida inventada sea el mejor ejemplo de un principio de escritura literaria, condición que remite a lo que Piglia ha dicho sobre su propio diario. De ahí que lo escrito en el cuaderno de Rinaldi se ocupe de la experiencia de Genz y no de la propia: “No tengo costumbre de contar lo que me sucede —ha escrito en su diario [señala Genz]—. Debe ser por orgullo y también a causa de mi torpeza. No quiero secretos ni estados del alma; no soy una virgen para jugar a tener vida interior.” (LCDV, pp. 112-113)

La paradoja de esta afirmación se encuentra en otra, es decir, en la extracción del texto de Roquetin subvertida: “... Ha de ser por orgullo y también un poco de torpeza. No tengo costumbre de contarme lo que me sucede, [...]; no quiero secretos, ni estados de alma, ni cosas indecibles; no soy virgen ni sacerdote para jugar a la vida interior.”<sup>48</sup> Despojada del tono autorreflexivo, la reconversión de la cita de Antoine en la escritura de Rinaldi alude al problema de la apropiación del texto, sea en el sentido de pertenencia de autoría, como una alusión al plagio y sus formas, sea de pertenencia literaria, para evidenciar los préstamos, adiciones e inclusiones textuales en que se inscribe la escritura en tradición: “Como una novela criminal hecha de delitos y apropiaciones, se ponen en juego los modos de transcripción y derivación del tráfico literario: el sistema de envíos que remiten a enunciados y citas sin comillas que, sin embargo, ya fueron leídas.”<sup>49</sup>

La experiencia literaria o no que se incorpora a título personal, aunque se presuma ajena, ha sufrido mediante la escritura apropiaciones diversas (reescritura, paráfrasis, cita, acotación, comentario, etc.), en las cuales la pertenencia se restablece en el discurso propio del texto y ya no en la de los sujetos, en tanto historias exentas de paternidad, tan huérfa-

<sup>48</sup> Jean-Paul Sartre, *La náusea*, p. 25.

<sup>49</sup> Edgardo Berg, “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”, en Edgardo Berg et al., *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 143.

nas como anónimas, su orfandad condiciona un estado propio para los mecanismos de escritura en que la obra de Ricardo Piglia opera.

Así, la defensa del plagio, según Edgardo H. Berg, que Piglia plantea en su escritura sucede en una segunda inclusión textual que involucra a la novela de Sartre en “La caja de vidrio”, sólo que esta vez se presenta como una variación del tema del doble, ya que el narrador introduce un fragmento del diario de Antoine en la voz de Genz y no directamente en la de Rinaldi como en la cita anterior, con repercusiones en el relato textual del diario de Rinaldi, sobre sus relaciones sexuales con la camarera de la pensión.

El fragmento de Antoine en *La náusea* se refiere a las relaciones sexuales del joven historiador con la patrona del mesón adonde acudía:

Como estaba la patrona, tuve que hacerle el amor, pero fue por cortesía. Me desagrada un poco, es demasiado blanca y además huele a recién nacido. La patrona oprimía mi cabeza contra su pecho en un arrebato de pasión; cree que lo hace bien. En cuanto a mí, hurgaba en su sexo distraídamente bajo la colcha; luego se me entumeció el brazo.<sup>50</sup>

115

En la narración de Genz, lo que fuera el texto de Antoine se lee:

Se llama Aurora. Todas las mañanas viene a hacer la limpieza. [...] Me desagrada un poco. Huele como un bebé recién bañado. Un olor demasiado dulce a carne floja, a flores muertas [...] Tuve que hacerle el amor pero fue por cortesía. Ella cree que lo hace bien. Me oprimía la cabeza contra su pecho, en un arrebato de pasión. En cuanto a mí, hurgaba en su sexo distraídamente. (LCDV, p. 118)

Entonces Genz lee lo que Rinaldi escribió sobre Aurora, una variante adicional a lo dicho por él: “*Aurora hace el amor como las arañas. Es ávida y veloz y sólo piensa en su propio placer. Empuja, aprieta mi cara entre sus brazos y en seguida empieza a gemir con los ojos en blanco, el rostro disuelto*

<sup>50</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 93.

*por el goce. No puedo mirar su cuerpo: es blando, inflado, como relleno de algodón.*" (LCDV, p. 119)

La doble reconversión del texto "original" manifiesta en voces diferentes, además de vulnerar la pertenencia del discurso al extraerlo de un personaje de novela a otro distinto en una diégesis diferente —ambas ficciones de autoría diversa—, el mecanismo de trasgresión intertextual se multiplica cuando por segunda vez se cita, no sin alterarlo, al mismo personaje del hipotexto, pero desde otra voz narrativa liberada de ciertas restricciones tipográficas, como las cursivas, pues no habla más de la escritura de Rinaldi sino de la oralidad de Genz, como variante del discurso de Rinaldi que posteriormente se reproduce en el texto.

116

En este sentido, el indicio tipográfico de las cursivas para acotar la cita textual sólo opera como mecanismo de libre arbitrio en el marco del relato mismo y no respecto a *La náusea* que, visto desde la transtextualidad, atenta contra la convención, pero como metáfora de la autonomía del discurso y de la experiencia al margen de los sujetos que la expresan, representa un mecanismo repetitivo que libera de autenticidad a los discursos e ironiza sobre la identidad de quienes los generan; de ahí que tanto Genz como Rinaldi puedan compartir no sólo la habitación, el accidente, la mucama, sino sobre todo la experiencia usurpada de un texto a otro en una reapropiación libre, que una vez más fusiona a ambos personajes en la duplicidad de narradores en "La caja de vidrio".

Por otra parte, la apropiación de la experiencia ajena en el interior de los textos, además de instaurar una condición alterna de pertenencia textual libre de autoría y una emancipación anárquica del discurso; obliga a replantearse las relaciones con la tradición literaria, ya sea desde una mirada historiográfica de la literatura, ya por aplicaciones más creativas de la teoría y la crítica que asuman su autoridad cuestionada, ya desde una identidad instaurada de los sujetos que escriben y su autenticidad en las obras, ya a partir de la generación de un canon autocrítico para normar su inclusión de las obras, o desde cualquier ángulo o registro en el que literatura y ficción operen y estén implicadas.

En este sentido, “La caja de vidrio” alude con su intertextualidad a uno de los planteamientos de Ricardo Piglia respecto del diario como el laboratorio de la escritura, donde se pone a prueba la resistencia de cualquier historia a ser ficcionalizada, además de posibilitar narrativamente la inscripción de una genealogía de autor, pues de acuerdo con Piglia se establece el principio de una historia con el lenguaje:

En 1957 me puse a escribir un diario, que todavía sigo escribiendo y que ha crecido de un modo un poco monstruoso. Ese diario es la literatura para mí, quiero decir que ahí está, antes que nada, la historia de mi relación con el lenguaje. Yo escribía para tratar de saber qué era escribir: en eso (sólo en eso) ya era un escritor. Esos cuadernos se convirtieron en el laboratorio de la escritura: escribía continuamente y sobre cualquier cosa y de ese modo aprendía a escribir. Por lo demás, yo me inventaba una vida, hacía ficción y ese diario era una especie de novela: nada de lo que está escrito ahí sucedió de esa manera.<sup>51</sup>

Además de la idea del diario de un autor como escritura iniciática, en otra ocasión Piglia se ha referido al diario como “el híbrido por excelencia”, un espacio narrativo donde acontece todo tipo de escrituras: “es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos”.<sup>52</sup> En cuanto a la forma del diario ésta también se distingue por su flexibilidad en la sucesión fragmentaria de sus inclusiones, como en el relato “En otro país” que se analiza más adelante.

<sup>51</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 51. El diario de un escritor resulta especialmente enigmático para el lector crítico, si se percibe su potencialidad como principio de escritura ficcional, el diario de un escritor representa el itinerario literario y los planos inciertos de una estructura ficcional; asimismo, el diario también puede simbolizar ya sea la iniciación de una escritura, ya su residencia y refugio, o el fin último: la obra por completar (véase el capítulo “Conclusiones: un diálogo entre creadores y escrituras”, sobre las escrituras del yo).

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 92.

Asimismo, la otra cara del diario revela su condición “ridícula”, es decir, la imposibilidad e inutilidad de registrar día con día una vida; por ello, Piglia lo define como un género cómico: “Es imposible tomarse en serio. La memoria sirve para olvidar, como todo el mundo lo sabe, y un diario es una máquina de dejar huellas.” Visto como una máquina narrativa, el diario opera a la manera de hipertexto,<sup>53</sup> del cual se pueden inferir y establecer un número potenciado de *links*, es decir, de posibles relatos sucediéndose simultáneamente, conectados entre sí para generar otras historias con elementos de las que les preceden, pues a su escritura siempre presente corresponde una lectura futura.

#### FRAGMENTOS DE UN DIARIO EN OTRO PAÍS

118

El cuento “En otro país”,<sup>54</sup> incluido en *Prisión perpetua* de 1988, también considerado *nouvelle* por su propio autor o novela condensada en un cuento —a decir de Juan Villoro—, al igual que el relato “Homenaje a Roberto Arlt”, se particulariza por su ecléctica composición narrativa. La estructura fragmentada de este cuento donde conviven discursos heterogéneos o derivados de otros textos, fragmentos de diarios, notas de lec-

<sup>53</sup> En términos de formato, el hipertexto se entiende como una experiencia del autor que es además lector, aunque también se utilice como un conglomerado de posibilidades tecnológicas. Las posibilidades de lectura que ofrece el hipertexto, en tanto elemento polifónico, son expansivas a cualquier límite o capacidad de interpretación que el lector presente. Asimismo, Gérard Genette expone que de los cinco tipos de transtextualidad como objeto de la poética para el análisis de un texto, el cuarto lo llama hipertextualidad: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario”. “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple [...] o por transformación indirecta, diremos *imitación*”. (Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989, pp. 14 y 17.)

<sup>54</sup> Para el análisis de este cuento se abreviarán las citas de este texto EOP entre paréntesis.

turas, reflexiones críticas y literarias, comentarios, microrrelatos, entre otras variantes, simula un compuesto tipográfico de materiales heterogéneos, cuyo fragmentarismo textual se fija en el espacio bidimensional de la página; no obstante, en el nivel de entrecruzamiento de segmentos y estratificaciones semánticas del texto, éste adquiere la multiplicidad del hipertexto, al prefigurarse como una red narrativa, vinculada por una circulación de historias incesante.

Asimismo, resulta interesante pensar este relato en términos de una escritura fasciculada o sistema-raicilla, en la que se ha subvertido el orden convencional de tramar historias, de acuerdo con la figura arbórea del libro-raíz analizada por Deleuze y Guattari<sup>55</sup> para exponer el modelo rizoma<sup>56</sup> que opera con una lógica múltiple y no con una binaria dicotómica, como una representación más fiel de la relación entre arte y naturaleza, que modifica la percepción de la figura del libro como imitación del mundo. Si bien lo anterior puede aplicarse con mayor claridad en la

<sup>55</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez (trad.), 4a ed., Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 9-32.

<sup>56</sup> Deleuze y Guattari distinguen el rizoma de las raíces y las raicillas, y lo definen como tubérculo y bulbo: "En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos [...]. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el *cab-grass*." Y posteriormente enumeran cuatro principios generales del libro rizoma: primero y segundo se refieren a conexión y heterogeneidad; el tercer principio alude a la multiplicidad sin relación con lo Uno, por lo que carece de sujeto y objeto y se define como agenciamiento o aumento de dimensiones y conexiones; el cuarto y último principio es de ruptura asignificante, o sea a la capacidad del rizoma de reconstituirse y recomenzar en cualquier punto y momento, por lo tanto, un libro nunca empieza ni acaba, de ahí los procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización en los agenciamientos. Lo anterior se explica a partir de la premisa de que el libro es una multiplicidad, un agenciamiento, una máquina de conexión; sin sujeto ni objeto el libro no dice nada, no hay nada que comprender ausentes el significado y asignificante: "... tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro existe gracias al afuera y en el exterior." ("Introducción: rizoma", en Deleuze y Guattari, *op. cit.*, pp. 9-29.)

idea discursiva de la maquina narrativa de *La ciudad ausente*, el sistema-raicilla es perceptible ya en este relato anterior a la novela, como un discurso que engendra historias futuras, a la manera de promesas de relato o narrativas utópicas.

La escritura fasciculada en “En otro país”, en tanto fragmentaria, alude al método del *cut-up*, es decir, a la operación de plegar un texto sobre otro para crear una multiplicidad de raíces que implique una dimensión adicional a la de cada texto insertado; por lo que quizá no sea una coincidencia fortuita que tanto Deleuze y Guattari como el mismo Ricardo Piglia ejemplifiquen con la obra de Burroughs este método: los primeros para representar la figura de sistema-raicilla, y Piglia para explicar la inserción narrativa de la memoria ajena, como metáfora del término de la experiencia personal y la identidad verdadera, mediante la inserción de una cadena de secuencias y recuerdos extraños al cuerpo del texto base.<sup>57</sup>

No obstante, atribuyo a la escritura de este relato el concepto de sistema-raicilla y no el de rizoma, porque el primero hace trascender aún más el sentido de unidad a pesar de su fragmentarismo,

120

precisamente en esa dimensión suplementaria del plegado. En ese sentido, la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus. La mayoría de los métodos modernos para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad son perfectamente válidos en una dirección, por ejemplo lineal, mientras que una unidad de totalización se afirma tanto más en otra dirección, la de un círculo o un ciclo. [...] El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. [...] Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Véase más adelante la explicación que Ricardo Piglia da sobre la metáfora borgeana en cita a bando, en la pág. 124.

<sup>58</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, p. 12. Un ejemplo natural del sistema-raicilla existente es el legendario árbol El Banyan en el Adyar, de la Sociedad Teosófica en la In-

Esta imagen de una obra suplementaria y total en la producción de Ricardo Piglia no sólo la ha intuido Juan Villoro cuando supone que tanto “Nombre falso” como “En otro país” representan sagas interrumpidas, como “fragmentos de un cuerpo literario más amplio”; (CCDR, p. 13) sino que ha sido ampliamente expuesta bajo el enfoque del relato único en “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”, por Edgardo H. Berg y citado en el análisis de “La caja de vidrio”. Así, lo fragmentario denota la totalidad de una obra que ansía completarse en el futuro, especialmente si se relaciona con la mitología de autoría de Piglia condensada en esa obra póstuma y total identificada como el Diario, cuya escritura cesará cuando la muerte acuda; mientras tanto, es una obra en proceso, un relato múltiple que se repite y sucede hasta alcanzar su completud. Por otra parte, esta idea se complementa con la de Maria Antonieta Pereira al definir como un gran hipertexto la estructura básica de la producción ficcional de Ricardo Piglia.<sup>59</sup>

En este sentido es viable concebir “En otro país” como un esbozo, un prerrelato o borrador de un texto por configurarse en otro suplementario; por lo que este relato al transitar por mapas estratégicos donde circulan historias preconocidas, anteriormente leídas y sin residencia definida, aspira a una totalidad territorial. Asimismo, la estructura de este texto también puede pensarse en sentido inverso a su escritura, es decir, desde la lectura como resultado crítico y cíclico de una superestructura o paradigma narrativo, cuando Ricardo Piglia asegura que: “Los cuentos, con su extrema exigencia de concisión y su experiencia con la intensidad

---

dia, una imagen majestuosa de un árbol cuyo tronco núcleo está muerto, pero continúa vivo hacia la periferia mediante sus ramas que han logrado enraizar en la tierra en una multiplicidad de troncos, y extenderse en una intrincada red de árboles que simula un bosque en un solo árbol. Un hermoso ejemplar de *ficus bengalis* con 240 años de edad, y con 450 m<sup>2</sup> de superficie, cuyas raíces tronco suman más de 2 800 alrededor de su centro vacío.

<sup>59</sup> Maria Antonieta Pereira, *op. cit.*, p. 26.

de la forma, obligan a pensar el argumento como si fuera a la vez el mapa de un territorio desconocido y el territorio mismo.”<sup>60</sup>

Compuesto de tres partes, el espacio narrativo de “En otro país” inscribe y discurre sobre la experiencia literaria de otro narrador, Steve Ratliff, un escritor neoyorquino, quien inicia al joven escritor que se enuncia en el relato por el oficio de la escritura y la reflexión literaria. Sobre este personaje como mentor del escritor de “En otro país”, Piglia relata:

fue una especie de maestro involuntario, por él conocí la literatura norteamericana y de un modo irónico y agresivo Ratliff orientaba mis lecturas. Era un hombre culto y refinado seducido por el mito, tan norteamericano, de la experiencia vivida, se embarcó para conocer el mundo y anduvo navegando cerca de un año y tuvo una trágica historia con una mujer en Buenos Aires y ya no se fue de la Argentina. Era una suerte de gran escritor fracasado, si es posible el oxímoron o si la definición no es una tautología. Jamás publicó un libro, sólo publicó una vez un relato en el *New Yorker*, pero se pasó la vida escribiendo.<sup>61</sup>

122

Una vez más el mito del escritor que escribe sin publicar, que vive la literatura al margen del circuito que representa, que se erige como figura porque se autonombra escritor o porque otro más lo representa como tal en su escritura, opera en esta historia donde el diario vuelve a prefigurarse como el marco que delimita el relato, género ideal para los narradores-

<sup>60</sup> Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 10.

<sup>61</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 89. Sobre la verdad o falsedad de este personaje, en una entrevista con Edmundo Magaña, publicada en el suplemento *La Jornada Semanal* el 18 de abril de 1993, al respecto de su *Diario* afirma que: “Cuando te das cuenta de que estás haciendo ficción es que eres ya un escritor maduro, empiezas a percibir que en muchos casos has hecho una vida que realmente no has vivido. Un ejemplo es justamente el relato de “Prisión perpetua”, que por supuesto es una biografía falsa, porque ese escritor norteamericano nunca existió y toda esa historia que yo cuento como una autobiografía es, en realidad, una ficción que está construida sobre la idea de que se trata de un texto que yo leí en Estados Unidos, cosa que nunca ocurrió.” Por otra parte, el escritor Ratliff evoca el personaje de Hemingway y su mito personal como una parodia sobre la tesis de la experiencia de vida personal como principio de escritura extrema.

escritores de Piglia por su capacidad híbrida de incluir fragmentos textuales en su interior. A diferencia de “La caja de vidrio”, en “En otro país” el diario remite a una escritura autobiográfica, sólo que el tono reflexivo está puesto en el otro narrador que se escribe a través del primero, o que éste se engaña a sí mismo no sólo al apropiarse de la experiencia ajena de un sujeto alterno, sino de suponer que su propia experiencia es ajena: “¿Es posible la ficción de a uno? ¿O tiene que haber dos? El autoengaño como novela privada, como autobiografía falsa.” (EOP, p. 86)

Por otra parte, la falsedad de una autobiografía que supone el diario de un joven escritor se refiere no sólo a su condición ficcional, en tanto que altera el pacto unívoco entre las voces del autor, el narrador y el personaje tema del género autobiográfico propiamente, sino a su propia relación metaficcional como el testimonio de una escritura iniciática ficcionalizada y su crítica al acto narrativo.<sup>62</sup> No obstante, a este relato de una “autobiografía falsa” de “En otro país” corresponde la escritura sobre las historias de los otros o de lo otro, excepto de la propia que se niega dialécticamente en el interior del sema *autos*, pues como explica el narrador escritor una vez que ha resumido la infortunada vida de su padre:

La historia de mi padre no es la historia que quiero contar. La convención pide que yo les hable de mí pero el que escribe no puede hablar de sí mismo. El que escribe sólo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías. De modo que ésta será una historia de deudas como todas las historias verdaderas. (EOP, p. 27)

Al final del párrafo, para reafirmar la veracidad de la historia, el narrador incluye una nota a pie de página para informar sobre la procedencia del relato, como “una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo

<sup>62</sup> Cf. Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1975. Si bien Philippe Lejeune clasifica la novela autobiográfica como una variante ambigua entre la sincronía de las tres voces, no especifica si el término novela puede también ser sinónimo de ficción por lo que sería válido para cualquier género literario o si sólo lo contempla para la novelística.

Writers Talk About Themselves, dirigido por Walker Percy, en el *Fiction Today* de Nueva York.” (*Idem*) Con este juego o subversión de la notación crítica inventada, además de ironizar con la credibilidad del discurso, el autor parodia la referencia al narrador y su imposibilidad para hablar de sí mismo, además de situar lo autorreferencial en los demás, en lo que el mismo Piglia ha definido como:

La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en la claridad de los recuerdos artificiales, está en el centro de la narrativa contemporánea. En la obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, asistimos a la destrucción del recuerdo personal. O mejor, a la sustitución de la memoria propia por una cadena de secuencias y de recuerdos extraños. Narrativamente podríamos hablar de la muerte de Proust, en el sentido de la muerte de la memoria como condición de la temporalidad personal y la identidad verdadera. [...] No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal.<sup>63</sup>

124

De acuerdo con Piglia, la clave de la memoria ajena radica no en la pérdida de lo personal e identificable, sino en su manipulación. Asimismo, la idea de la memoria ajena puede verse como condición del tema del doble: aquel que recuerda una vida extraña o que experimenta la vida desde otro. No obstante, esta condición dual del narrador se aleja del binarismo entre el yo y el otro, pues vulnera la condición del texto como original, no sólo por el mecanismo narrativo de plegar texto sobre texto, sino porque las voces de ambos narradores están conectadas y se autonombran de tal suerte que es imposible distinguirlos, pues lo que está en juego no es su condición dual, sino su duplicación que no necesariamente corresponde algebraicamente.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Ricardo Piglia, “El último cuento de Borges”, en *Formas breves*, p. 63.

<sup>64</sup> En *La ciudad ausente*, Junior descubre que la clave de la repetición de la máquina narrativa radica en la duplicación: “Narra lo que conoce, nunca anticipa. Volvió a Stevensen. Ya estaba todo ahí. El primer texto mostraba el procedimiento. Tenía que buscar en esa dirección. Investigar lo que se repetía. Fabrica réplicas microscópicas, dobles vir-

En este sentido, el narrador escritor de “En otro país” se autoengaña al inscribir las experiencias narrativas de Ratliff, y manipula la vida literaria de Steve al incluirlas en las páginas sueltas de su diario personal, de ahí la ambigüedad e invalidez de cuestionarse sobre la procedencia de sus reflexiones en más de una ocasión a lo largo del texto: “Murió sin dejar nada, como si sólo hubiera sido un narrador oral. ¿Lo dijo Steve?” (EOP, p. 54); “Nunca sé si recuerdo las escenas o si las he vivido. [...] Y quizá eso es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida.” (EOP, p. 76); “¿Lo dijo Steve? Pudo haberlo dicho. No importa quién habla. Soy el que puede decir lo que él dijo.” (EOP, p. 87)

Sobre la variante del doble en este relato, mientras en “La caja de vidrio” el narrador Genz acude a su dualidad subordinada en la lectura que realiza de sí mismo como parte de la escritura del diario de Rinaldi para reconocerse, en este caso, el narrador escritor de “En otro país” emprende una escritura iniciática en las páginas de su diario buscando inferir esa duplicidad, en un proceso de apropiación e inclusión de la memoria ajena, la del personaje escritor Ratliff y su relación con el arte de narrar: “La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable.” (EOP, p. 60); “En realidad escribió para mí y vivió para la mujer que estaba en la cárcel. ¿O fue al revés?” (EOP, p. 86)

La duplicidad tanto de narradores y personajes escritores, así como de escrituras de “En otro país”, alcanza relaciones paratextuales como sería el título del cuento que remite a una alteridad cultural, ya sea la extranjería, ya las relaciones diversas con una lengua distinta o con una literatura en un idioma diferente, relaciones determinadas por la falsificación o asimilación alterada, resultan líneas recurrentes en las reflexiones de Ricar-

---

tuales, William Wilson, Stephen Stevensen. Era otra vez el punto de partida, un anillo en el centro del relato.” (Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 97.)

do Piglia.<sup>65</sup> En este sentido, la extranjería de Steve como mentor del narrador y la asimilación de su experiencia literaria simbolizan la pertenencia a una tradición, es decir, la genealogía de una literatura elegida, la cual determina la formación de una escritura ficcional.

Asimismo, la duplicidad que apela a lo alterno en todas las expresiones posibles tiene como efecto la intensificación de las relaciones intertextuales, como el nombre del bar donde se encuentran el joven escritor y Ratliff: *Ambos Mundos*. A diferencia del narrador del "Hotel Almagro", quien vive en la duplicidad de un mundo escindido, el de "En otro país" lo hace desde la multiplicidad de dos mundos: los propios y los del otro confrontados y confundidos, como espejos enfrentados: "También yo era un recién llegado a la ciudad, también yo, como él, vivía en dos mundos." (EOP, p. 59)

La derrota política del padre y la mudanza posterior significaron para el narrador el principio de su escritura<sup>66</sup> y la posterior adopción del mentor

<sup>65</sup> Por ejemplo, para explicar las relaciones entre literatura nacional y extranjera, entre lo popular y la vanguardia en la literatura, entre narración oral y escrita, entre otras dicotomías, el tema de lo extranjero funciona como el pivote paradójico en el que se instaura una tradición literaria: "La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica. La literatura nacional es el contexto que decide las apropiaciones y los usos." (En Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 74.) Conviene precisar que para el caso de Argentina, a diferencia de otros países latinoamericanos, el tránsito entre literaturas y lenguas trae consigo un valor diferente, si se consideran las particularidades sobre las que se han construido los discursos oficiales que legitiman su historia.

<sup>66</sup> La derrota o extravío paterno de los narradores personajes de Ricardo Piglia corresponden a la apropiación de paternidades literarias. Maria Antonieta Pereira relaciona esta sustitución de autoridad con la tesis borgeana de la elección de los precursores. Por lo que el reconocimiento con la tradición no es derivado sino un mecanismo de evocación. No obstante, queda pendiente el análisis de una orfandad necesaria, en términos piglianos, una orfandad criminal no sólo respecto a lo materno sino, en principio, con relación a la paternidad. Quizá un estudio que siguiese las líneas psicoanalítica y mitológica debiera explorar el parricidio como una reconversión del mito de Zeus devorando a Crono, así como la ausencia materna con el mito del nacimiento de Dioniso, ya sea como hijo de Perséfone, de Deméter, de Io, o la historia más conocida como vástago de Semele y Zeus,

literario, Steve Ratliff: “En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un Diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía. La literatura es una forma privada de la utopía.” (EOP, p. 29) También el autor Piglia en “Novela y utopía” alude al fundamento utópico de la literatura al reafirmar lo dicho anteriormente, entendido como mecanismo de cambio: “Cuando yo digo utopía pienso en la revolución.” En contra del conformismo y la sensatez, Piglia se define paradójicamente como alguien que “No tiene confianza en nada ni [es] un hombre optimista, pero justamente por eso [cree] que hay que aspirar a la utopía y a la revolución.”<sup>67</sup>

Conviene tomar distancia respecto del término utopía, entendido como ilusión o atisbo de esperanza, pues la ironía radica en pretender desde el pesimismo y la desconfianza lo imposible necesario, es decir, la revolución o el cambio, pero no como contrario ni opuesto, sino alterno, porque al igual que el tema del doble, la utopía es la posibilidad de lo otro como dimensión suplementaria y no la negación de lo existente o real, al menos en el terreno de la ficción. En este sentido, la alteridad no es reduccionista sino coexistente, y a ella se pretende arribar para renombrar lo ya dicho y leído, desde esa otra literatura indeterminada, que atenta contra la convención al autolegitimar su genealogía y preconizar su principio utópico.

Respecto a la desubjetivización, no por negativa sino por múltiple, el tema del doble en las voces narrativas de “En otro país” evidencia la pertenencia vulnerable del discurso y, por ende, cuestiona la identidad de quienes lo suscriben. En este sentido, al igual que Emilio Renzi, Ricardo Piglia cultiva una poética de la provocación, pues atenta contra la autoridad del discurso al exponerlo a cuantas voces sean capaces de articu-

---

quien al dar muerte a la madre preñada por efecto de un rayo fulminante, el dios y padre de Dionisio logra salvar al hijo incubándolo en el interior de su muslo para dar término a la gestación, como una apropiación del papel femenino. Véase Robert Graves, *Los dos nacimientos de Dionisio*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

<sup>67</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 94-95.

larlo en un movimiento continuo de apropiaciones ilegítimas —por desconocer autorías verdaderas—, como pueden ser el plagio y las repeticiones textuales que circulan de un sujeto a otro.

De entre las reflexiones críticas del narrador personaje-escritor en la dupla mentor y discípulo, destaca en particular un microrrelato de “En otro país” por su intención genérica. La historia es sobre un crimen femenino, la violencia revertida y concluyente contra el cónyuge sometedor de una mujer de Arkansas. La anécdota parece extraída de la nota roja, condensa incluso detalles que para el narrador de ficción resultan vitales en la estrategia de elaborar las tramas, especialmente policiacas, en las que se condensa la tensión de la intriga, y desemboca en una reflexión literaria sobre las heroínas de las novelas del siglo XIX, en una no menos imagen policial del expreso París-Moscú.<sup>68</sup>

128

*Arkansas. París. Moscú.* Una mujer en Arkansas roció a su marido con nafta mientras dormía y le prendió fuego pero antes tuvo la precaución de atarlo a la cama para que no incendiara la casa con su cuerpo en llamas.

[...] El carácter natural de ese sometimiento sólo puede ser alterado con un acto de violencia. Por lo tanto los crímenes pasionales cometidos por mujeres son una versión concentrada del ansia de libertad que late sofocada en los oprimidos de cualquier sociedad. (EOP, pp. 47-48)

Posteriormente, se cuestiona el matrimonio como una institución criminal, por lo que la sentencia “Hasta que la muerte los separe” es una premisa irónica de su desenlace: la muerte de uno de los cónyuges. De ahí que “el crimen femenino sea su resultado lógico”. (EOP, p. 48) Esta hi-

<sup>68</sup> Es bien conocida la inclinación de Ricardo Piglia como lector del género policiaco y novela negra, un gusto heredado por cierto de su precursor Borges, dedicación que en los sesenta lo llevó a dirigir la “Serie Negra” con la cual difundió obras de autores como Mc Coy, Chandler, Hammett y Goodis; veinte años después creó la Colección “Sol Negro” donde incluyó nuevos escritores del policial. Al respecto, el policial constituye uno de los modelos por excelencia del relato para Piglia: “En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?” (En *Crítica y ficción*, p. 16.)

pótesis la traslada a las protagonistas infieles de las novelas *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert y *Ana Karenina*, de León Tolstoi:

Las suicidas como Madame Bovary o Ana Karenina, dijo Steve, son utopías masculinas. Proyecciones invertidas del terror que le provoca a los hombres captar la mirada asesina de sus mujeres. ¡Entonces las convierten en suicidas! Esas historias son cuentos de hadas para varones, fábulas tranquilizadoras, parábolas con moraleja. Cuentos contados entre hombres en la intimidad del vagón de fumar del expreso de París-Moscú.

Habría que imaginar, en cambio, dijo Steve, a Madame Bovary como Raskolnikov para que las cosas mejoraran. La heroína es un criminal. Pero ésos son los cuentos que se cuentan las mujeres en la intimidad de un coche cama en el expreso Moscú-París.

Un tren en la inmensidad de la noche. (EOP, pp. 48-49)

Esta breve reflexión sobre el crimen femenino en el terreno social bajo la metáfora institucional del matrimonio se continúa en las novelas canónicas del siglo XIX, como *Madame Bovary* y *Ana Karenina* para abordar el suicidio femenino de las protagonistas. Estas figuras femeninas alcanzan su dimensión ideológica cuando se cuestiona la configuración de los textos literarios y se reconoce la autoría signada por el género. En este sentido, la dupla narradora en “En otro país”, con este esbozo de una trama y su subsecuente análisis narrativo, deja manifiesta la intención no menos política por literaria, de los autores masculinos Flaubert y Tolstoi, como representantes del canon que inciden con sus creaciones en la percepción literaria desde un punto de vista político moral, sobre todo si se recuerda que la mayoría lectora de esta literatura era femenina.

Al margen del incuestionable valor literario de estas novelas, el narrador apunta al miedo “natural”, producto del sometimiento “natural”, que subyace en la dominación masculina y lo transfiere al género de la autoría para signar discursos con una intención particular, consciente o no, historias permisibles y estabilizadoras, destinadas a mitigar posibles amenazas a un poder arbitrario, que más allá de presentir la pérdida de sus privilegios, intuye su violenta eliminación.

Por otra parte, el crimen femenino como emblema de liberación de los oprimidos queda tan sólo como respuesta o resolución negativa a un mecanismo propio de crear intrigas y que se identifica con el mundo masculino. Así, la historia del crimen femenino equivale a una inversión del mismo mecanismo y no a otro donde la autoría sea realmente femenina, por lo cual no deja de ser una ilusión más de una masculinidad que concibe a la mujer como su contrario u opuesto.<sup>69</sup> En este sentido, el ejemplo, además de limitado es reduccionista, pues excluye un mundo de variantes múltiples, donde sólo el tema del crimen femenino puede representar y desatar tramas diversas; asimismo, imaginar el esquema de concebir y tramar relatos desde otro género sorprendería no sólo por la distancia que pudiera establecer con el esquema masculino que el narrador ha expuesto, sino por su independencia con éste, lo cual llevaría a reconocer incluso una ausencia masculina en su estructura.

130

No obstante, la reflexión tiene mérito como autocuestionamiento narrativo sobre una forma masculina de tramar historias y de analizar las causas que las determinan, como el crimen conyugal y en especial el homicidio femenino, resultado “lógico” de un poder irracional e ilegítimo que posibilita el entramado de una intriga policial. Sin embargo, la imagen travesti de Madame Bovary, como Raskolnikov, se limita a una lógica dicotómica, en la que la heroína, más que reivindicar la figura femenina, vence por oponerse al dominio masculino con atributos masculinos, como

<sup>69</sup> Pese al principio psicoanalítico de que todo crimen es un suicidio y viceversa, la muerte infligida contra sí y contra el otro, llevada a otro contexto como el literario y específicamente en el de la producción del texto, o sea las relaciones de la mujer con su escritura, libera del reduccionismo la posibilidad de analizar la filiación criminal del suicidio no sólo en las personajes suicidas, sino en las escritoras suicidas y sus imágenes de aniquilación, como una Virginia Woolf con piedras en los bolsillos para sumergirse indefinidamente en el río, o una Antonieta Rivas Mercado sentada en las escalinatas de Notre Dame con un arma de fuego y una Pita Amor entregada a la locura sin retorno, por mencionar algunos ejemplos locales, o las poetas Alfonsina Storni y su mar de muerte, o Alejandra Pizarnik y su surrealista sobredosis de barbitúricos, o la cabeza de Sylvia Plath en su horno durante una fría mañana de febrero.

sería la fuerza sustentada en la violencia criminal, y no por atributos femeninos, pues de acuerdo con la lógica del héroe occidental no existen tales; en todo caso, lo femenino está determinado por la inercia y la necesidad de la inversión como opuesto o contrario, condición que garantiza el estatuto heroico masculino, así sea en su versión de antihéroe.<sup>70</sup>

Asimismo, los espacios en los que se da la proliferación de las historias que se cuentan entre hombres por un lado, y las que se narran entre mujeres por el otro, están representados por el ámbito de lo público y lo privado: los hombres conviven y difunden sus cuentos en un vagón fumador en un viaje de ida; las mujeres lo hacen en un coche cama; mientras los primeros fuman a distancia eventualmente a salvo de las intrigas femeninas, las segundas aguardan el deseo criminal contra sus cónyuges al calor de la alcoba en un viaje de regreso. Pero las diferencias de poder no quedan sólo en la posibilidad de narrar de una forma positiva, respecto de la autoría masculina, y de otra forma negativa por voces femeninas; la diferencia conlleva la desventaja de difundir formas diversas de escritura, ya sea con su publicación y su posterior discusión crítica, y de legitimar canónicamente una tradición literaria.

De cualquier forma, las historias sobre mujeres escritas por y para hombres, para continuar con la reflexión del narrador duplicado de “En otro país”, seducen el escenario novelístico del XIX mientras impliquen la muerte femenina, y nada más sublime que la mortal decisión de infligir-

<sup>70</sup> El sentido negativo de la representación femenina en la mitología grecolatina, de acuerdo con Roberto Calasso, está íntimamente relacionado con la saga del héroe; es así como la muerte de los monstruos y la traición femenina significan los dos modos de actuar de la negación: “El primero despeja un espacio, deja un vacío evocador allí donde había un lleno excesivo, atestado de cabezas y tentáculos, un arabesco de escamas. La traición femenina no cambia los elementos del espacio, sino que los ordena de otro modo. Algunas piezas del tablero invierten su poder. El blanco ataca el blanco. El negro ataca al negro. Es un efecto de confusión, y, sobre todo, de desconcierto. Los papeles se invierten por primera vez. Y siempre es una mujer quien los invierte. [...] La mujer traidora completa la obra del héroe: la lleva a su cumplimiento y la extingue.” (En *Las bodas de Cadmo y Harmonia*, p. 69)

la contra ella misma después de transgredir los límites para enmendar las faltas cometidas, nada más apasionante para el gusto masculino que la imagen estética de la mujer suicida que se rinde autocastigándose y renunciando a una vida propia. En contra parte, el homicidio femenino contra el hombre, la mayoría de las veces explicado como una alteración psíquica, ocupa acaso el espacio efímero de la nota roja y se lee y juzga como un fenómeno social, un comentario a voces entre una comunidad que alerta sobre los riesgos de un dominio amenazado, que amedrenta a la población femenina aunque secretamente simbolice su liberación.

Al margen del estéril emblema de liberación, la historia del crimen abordado por mujeres resulta más diverso que una simple inversión lógica de la víctima en victimario. Sin duda, habrá que reconocerle al narrador dual un ligero desplazamiento cuando se cuestiona la diferencia de género en la creación de historias, donde las perspectivas y los puntos de vista ofrezcan una multiplicidad de relatos. Imaginarlo a pesar de su imposibilidad da inicio a una reflexión más profunda sobre los mecanismos de escritura que inciden en la producción literaria de autores de un género y otro. En este sentido, la variante del crimen sea masculino o femenino podría representar historias diversas, alternas, liberadas de la tiranía binaria, cuyas diferencias ofrezcan hallazgos para entender cómo se da la apropiación de una escritura, cómo ésta se fija en un género literario y cuáles son los mecanismos para abordar la construcción de historias escritas por mujeres y hombres.

132

#### EL FLUIR DE LA VIDA *EN LA ESCRITURA*<sup>71</sup>

Cuento incluido también en *Prisión perpetua*, se prefigura en cierto modo como continuación de “En otro país”, dada la correspondencia con las his-

<sup>71</sup> Para las citas de este relato se abreviará con las siglas EFDLV entre paréntesis con referencia a la página, que corresponde a la edición de *Cuentos con dos rostros* de Ricardo Piglia.

torias que se esbozan y plantean en uno y se resuelven narrativamente en el otro relato. El narrador joven escritor de “En otro país”, al describir el final de la vida de Steve y el principio independiente de su escritura, plantea:

Varias veces traté de hablar por él y de usar su legado pero recién hace un tiempo pude escribir un relato sobre Steve. No está nombrado, pero se trata de él. He reproducido su tono y su modo de narrar. He contado lo que no conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser. Estamos en el bar, uno de los dos tiene diecisiete años. El relato se llama *El fluir de la vida*, podría llamarse *Páginas de una autobiografía futura* y también *Los rastros de Ratliff*. No he querido narrar otra cosa que la experiencia única de sentirlo narrar. Porque él fue para mí la pasión pura del relato. (EOP, p. 87)

Sobre los diferentes títulos de este relato, a la manera de indicios o huellas paratextuales, “El fluir de la vida” representa el motivo literario de fijar la experiencia no en la escritura sino de la escritura, es decir, de lo que el narrador personaje escritor Artigas llama “‘El arte de narrar’. Fijar, dice el Pájaro, el lento fluir de la vida, detener ese movimiento impreciso.” (EFDLV, pp. 90-91), según acota el narrador de este relato que remite a la dupla de narradores de “En otro país”, donde también opera el vacío de la pérdida de la amada para escribir, “para apresar en ese instante fugaz, toda la verdad”. (EFDLV, p. 105)

Porque “Sólo los que mienten saben la verdad”, han dicho Ratliff y el narrador joven escritor de “En otro país”, el efecto sorpresa de la ficción adquiere sentido, el cual dinamiza el encubrimiento en un desvelo. Esta especificidad de la mentira verdadera<sup>72</sup> de la ficción remite a uno de los intereses de Ricardo Piglia que es la relación de la ficción con la verdad:

<sup>72</sup> La alusión es al libro de Sergio Ramírez *Mentiras verdaderas*, quien con este título digno de un oxímoron condensa la complejidad del acto literario y distingue del acto narrativo a aquellas mentiras falsas como metáfora de la no literatura, en un conjunto de ensayos que transitan por el ambiguo camino entre la realidad y la ficción. (Sergio Ramírez, *Mentiras verdaderas*, México, Alfaguara, 2000.)

Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de la realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones.<sup>73</sup>

Si “El fluir de la vida” significa para los narradores de “En otro país” el relato puro, entonces Ratliff en la voz del Pájaro Artigas representa la posible comprobación narrativa, personificada y sobreficcionalizada en una nueva diégesis, como variación alterada de los motivos del relato que le antecede, por lo que es posible renombrar a este nuevo texto como “Los rastros de Ratliff”, situación que trae consigo una lectura comparada o al menos previa de “En otro país” para ascender a una mayor dimensión semántica en “El fluir de la vida”.

134

Por lo tanto, es irremisible no cruzar de ida y de vuelta los puentes intertextuales entre ambos relatos, y percibir esa sobredimensión narrativa de una obra total en los fragmentos que constituyen la poética de Ricardo Piglia: el Diario. En este sentido, la duplicidad de escrituras en el diario de “En otro país” y en el diario del autor Piglia, experimenta una nueva combinatoria en la escritura de “El fluir de la vida”, de ahí que esta versión pueda intitularse alternamente como “Páginas de una autobiografía futura”, y leerse como “páginas perdidas en el diario de un escritor”, a la manera de los textos incluidos en *Formas breves* que anuncian su pertenencia a una autobiografía futura o, lo que es igual, a una escritura crítica que, a la inversa del Quijote, fija la experiencia de vida cuando se pretende escribir sobre las lecturas propias.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 10-11.

<sup>74</sup> Véase el “Epílogo” incluido en *Formas breves* de Ricardo Piglia, para entender el radio de ironía que revela el título alterno de “El fluir de la vida” como “Páginas de una autobiografía futura”. Asimismo, esta alusión que revela un sentido inverso a la intención cervantina, es una ironía duplicada si se piensa al crítico como el Quijote moderno que al interpretar ficcionaliza, es decir, figura como un escritor involuntario de su vida.

Por otra parte, la imagen del crítico como un escritor quijotesco se refiere indirectamente y en sentido opuesto a la metáfora borgeana de la memoria ajena, por lo que al fijarse esa otra experiencia incluye en su proceso la paradójica apropiación de otra escritura que sin pretenderlo ofrece pautas para inferir lo que de experiencia personal se inscribe después de la lectura. Asunto que remite a las preguntas sobre la crítica de un escritor, o sobre la ficción de un crítico, cuestiones que parecieran juegos retóricos, pero que designan los entrecruzamientos de los discursos ya sean como hibridaciones, confusiones o sustituciones y alteraciones, el diálogo entre crítica y ficción se torna inagotable tanto en el ámbito de la especulación como en el de la creación. Por otra parte, la condición del escritor como un crítico que ensaya e interpreta es una condición del artista de la modernidad, no por azar Piglia advierte sobre los grandes riesgos de un escritor bajo la teoría de la “sinteoría”.

De ahí que se narre otra historia de la que se pretende contar; esta doble condición del relato desplazada a una autobiografía futura recuerda las propias tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia, quien a partir de las reflexiones borgeanas asume, por un lado, la existencia de dos historias en un cuento; y por el otro, cómo la forma del cuento y sus variantes están determinadas por una de las historias: aquella historia secreta que corre paralelamente con la que se enuncia.<sup>75</sup> Es así como la escritura de “El fluir de la vida” se redescubre autobiográfica en lo desconocido: “He contado lo que no conozco de su historia y la he entreverado con la mía, como debe ser.”

Asimismo, el secreto de la vida de Ratliff revelado por Morán al joven escritor de “En otro país” apuntaba a su relación con su amante Pauline O’Connor, quien cumplía una condena por homicidio, ésta había asesinado a su esposo en 1957, de acuerdo con una nota periodística. Sin aparente relación con el crimen, Steve Ratliff había vivido con Pauline en la bohemia del Village en 1956 durante el verano, pero lo abandonó para

<sup>75</sup> Véase “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, pp. 91-100.

casarse con Bruchman, quien la había llevado a Argentina. Ésa era la razón por la cual Ratliff había viajado a Argentina y por la que seguía ahí: “Está esperando que salga, la visita los domingos en la cárcel de Dolores, como si le estuviera pagando una deuda con su vida.” (EOP, p. 84)

En “El fluir de la vida”, el Pájaro Artigas visita todos los domingos a Lucía Nietzsche, recluida en una prisión psiquiátrica, mujer con la cual vivió un verano en 1956. En este relato, Ratliff como Artigas y Pauline como Lucía se reconstruyen en una nueva versión de la misma historia: un hombre extranjero se asienta en una comunidad mientras espera que su amante cumpla su condena; una trama criminal en la que persiste el discurso crítico sobre el arte de narrar como sustancia del relato. Desde esta perspectiva, el narrador prefigura al Pájaro como “Un hombre prisionero de una historia, empeñado en contarla hasta demostrar que es imposible agotar una experiencia”. Así, la vida secreta de Ratliff, y las variaciones repetitivas de la historia de Artigas suscitan el territorio narrativo para discurrir sobre la fijación de la experiencia en la escritura de ficción.

136

La inclusión fragmentaria de disertaciones, cuestionamientos, aseveraciones o fugaces reflexiones como eslabones entre un acontecimiento y otro responde a una necesidad de crear suspenso y retardar la acción, según Artigas, una forma tradicional de narrar para darle fluidez al relato, por lo que es posible hacer el símil del fluir de la vida con el fluir de la narración, esa otra vida que se fija en la escritura y se construye en la ficción. Sobre la experiencia de la escritura y la de la vida, Ricardo Piglia ha aseverado que prefiere la primera, pues al menos permite la posibilidad de ensayarla, probar en uno y otro borrador las variantes de una experiencia, no así en la vida, donde los acontecimientos son definitorios e irreversibles:

De todos modos la escritura tiene una ventaja sobre la vida, porque en la escritura se pueden hacer borradores. [...] La escritura es el lugar donde los borradores de la vida son posibles, tal vez por eso se hace literatura.

Ahora eso al mismo tiempo es muy ridículo. Eso es ser un *clown*, porque supone algo tan irrisorio como pretender que se puede reconstruir en una especie de laboratorio y con palabras la experiencia. Y es ridículo pero tiene, sin embargo, una carga de pasión que hace que escribir sea una de las experiencias más intensas de la vida.<sup>76</sup>

La experiencia de la escritura como una de las más intensas de la vida es, quizá, lo que pervive de signo individual en la poética de Ricardo Piglia, o de significado apropiado como resultado de la experimentación de lo vivido bajo un sistema combinatorio de letras y secuencias sucesivas de palabras, encadenadas y tramadas para formar el cuerpo de un texto que se presenta provocativo para la convención, pero fiel a su tradición adoptada: “Yo creo que las verdaderas experiencias son siempre sociales. La idea de la experiencia individual es un efecto de la literatura. [...] Los escritores son quienes construyen la experiencia y le dan forma.”<sup>77</sup>

Sobre el encierro de Lucía Nietzsche como consecuencia de un crimen pasional y su explicación lógica se inserta en este relato desde la perspectiva de Lucía, quien cuenta al Pájaro Artigas lo que éste a su vez dice al narrador, la máxima de que “El matrimonio es una institución criminal. Con los lazos matrimoniales siempre termina ahorcado alguno de los cónyuges. En eso reside el sentido de la fórmula: Hasta que la muerte nos separe.” (EFDLV, p. 92) En “En otro país”, Ratliff le repite al joven escritor la misma reflexión, o mejor, una derivación similar de ésta: “El matrimonio es una institución criminal, dijo después. Una institución pensada para que con sus lazos se ahorque uno de los cónyuges. Ése es el sentido de la sentencia: Hasta que la muerte nos separe”.

<sup>76</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 109-110. La imagen del escritor como un payaso, en otro sentido, la ha desarrollado Luisa Valenzuela en su ensayo “Payasos sagrados” de *Peligrosas palabras*. La visión del escritor como un payaso en Piglia y en Valenzuela son comparadas en el subtítulo “La literatura un asunto entre payasos”, pág. 155, de esta tesis.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 97.

El desplazamiento de los discursos entre diferentes narradores, como ya se ha dicho, vulnera su pertenencia de autoría y problematiza la identidad de los sujetos que se prefiguran semánticamente al despersonalizarlos mediante deconstrucciones lingüísticas. Asimismo, la identidad del personaje o narrador personaje escritor, como efecto, se evidencia dada la experimentación de citas con sutiles variaciones en diferentes relatos que mantienen relaciones intertextuales con un hipertexto sobredimensionado.

Las repeticiones en este relato se presentan como una situación simétrica reflejada en la narración misma, antes y después de que el Pájaro Artigas descubre que las historias contadas por Lucía eran una invención atribuida a otros, experiencias falsas, es decir, ficticias, y que él creyó verdaderas, justo cuando Lucía y el Pájaro empiezan a analizar los elementos repetitivos en las cartas que ella le leyó, historias que remiten a otras esbozadas y anotadas en "En otro país". Por lo que la repetición se vuelve un mecanismo de pulimento del lenguaje para ver con claridad el momento que se desea fijar, narrar o escribir:

138

Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en ese instante fugaz, toda la verdad.

## CONCLUSIONES. UN DIÁLOGO ENTRE CREADORES Y ESCRITURAS

*... ojalá fuese posible una obra concebida fuera del self, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canelón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico...*

Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*

*La literatura no es nunca un asunto de un sujeto individual. Los actores son por lo menos tres: la mano que escribe, la voz que habla, el dios que vigila e impone. [...] Se les podría tomar fácilmente por tres apariciones de la misma persona. Pero esto no es lo esencial. La cuestión es la de la división en tres seres autosuficientes. Podríamos llamarlos el Yo, el Sí y lo Divino.*

Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*

### DE SUJETO A SUJETO: UNA DISPARIDAD DE GÉNERO

Una vez identificados los narradores-personajes escritora y escritor en los cuentos “El zurcidor invisible”, “El café quieto” y “La densidad de las palabras” de Luisa Valenzuela, en el capítulo 2; así como en los

tres cuentos “La caja de vidrio”, “En otro país” y “El fluir de la vida” de Ricardo Piglia, en el capítulo 3, y realizados los análisis de cada identidad genérica en el interior de los cuentos, conviene atraerlos a este espacio para que dialoguen en un acto comparativo entre creadores y sus escrituras, y así atender a posibles descubrimientos respecto a la producción textual de las identidades genéricas que se producen en el tiempo del relato, ya para descubrir filiaciones u oposiciones con una tradición literaria, por lo que a referencialidad compete, ya para deducir posibles genealogías escriturales.

La intención de diálogo al comparar aspira en su trazo y exposición a un discurso abierto, que no por concluyente y cerrado, en una nueva espiral de hipótesis y especulaciones sobre el sistema de diferenciación de géneros: con el diálogo entre creadores y escrituras espero deducir alguna proposición derivada de mi inicial premisa, la cual sostiene que todo cuerpo de escritura, así sea el más racional, desmembrado o acéfalo, necesariamente ostenta o disimula uno o más géneros, y esta condición alcanza cualquier identidad por más ambigua que se perciba en la representación lingüística.

Como resultado del análisis emprendido sobre los relatos de ambos autores se observa con asombro que, más allá de la diferencia, impulsada por el curso de la argumentación, las similitudes congregaron a manera de entrecruces nuevos cauces que encaminaron hacia direcciones no previstas o imaginadas al comienzo de la investigación. También confirmaron el valor subjetivo y múltiple de las identidades genéricas y, por supuesto, temporal, en lo que a mi interpretación se refiere en esta tesis, ya que se evidenciaron las formas y funciones como se configuran o desconfiguran las identidades genéricas, mediante su reconocimiento contrastado entre los cuentos de Luisa Valenzuela y los de Ricardo Piglia. Por lo tanto, el discurso comparativo no sólo se enriqueció de la diferencia, sino también de la convergencia que supone un conjunto de similitudes para abordar la escritura, como un proceso creativo o reflexivo; así, diferencia y similitud inspiraron y condujeron el diálogo.

En principio, tanto en los cuentos de Valenzuela como en los de Piglia, los narradores se enuncian y signan, dada su naturaleza metanarrativa, genéricamente, por lo que la ambigüedad o indefinición no opera en el nivel de las identidades de los narradores personajes, quienes se definen sin cuestionarse femeninas o masculinas en la enunciación de los relatos. No obstante, difieren en las formas de construirlas respecto a su posición frente a la escritura y su intención de representarlas en el texto.

Es así como se advierten diferencias en la configuración de las subjetividades, ya que las narradoras-escritoras de “El zurcador invisible” y de “La densidad de las palabras” asumen una estrategia de reapropiación del lenguaje y creación de un discurso propio; y en “El café quieto” la mujer que escribe se sitúa en una condición previa a la representación en su escritura, es decir, desde el acto descriptivo y al margen de una intención literaria, por lo que al asumir la tercera persona del plural femenino desarrolla una escritura diferenciadora; de ahí que las primeras definen sus subjetividades a partir de la confirmación y autodeterminación, y la última construye su subjetividad mediante el reconocimiento de una identidad común.

Respecto de los narradores-escritores en las ficciones de Piglia, la configuración y disolución de las subjetividades están determinadas por su duplicidad múltiple en el texto; esta condición de la identidad supone la imposibilidad de constituirse unívoca, ya que sufre un desplazamiento constante, sea en un mismo relato, sea en otro diferente. Así, el reconocimiento subjetivo de las identidades no se restringe a sí mismas, por el contrario, se sobrepone en las otras, como si se persiguiera mostrar el artificio o bastidor sobre el que se ha montado, para despersonalizarlas.

Es en el desplegado textual donde tiene lugar el desplazamiento de la identidad y su imposibilidad subjetiva o su posible multiplicidad despersonalizada. Así, en “La caja de vidrio” Genz es Rinaldi y viceversa, pero también esta dupla de narradores se confunde en la voz narrativa de Antoine Roquentin, condición que remite al tráfico literario entre el hi-

pertexto y su hipotexto, al plagiar un discurso ajeno y resemantizarlo en una multiplicidad de voces narrativas, operación que atenta contra el *statu quo* de la autoría al desubjetivizarla en el texto.

En este sentido, las identidades subjetivas en los relatos de Ricardo Piglia se presentan más bien como resultados textuales de un sistema anárquico de préstamos y plagios, cuya maquinación simula identidades siempre referidas en discursos ajenos. Lejos de una apropiación del lenguaje (qué necesidad habría, por otra parte, cuando se pertenece al género que lo raptó), las desubjetivadas identidades narrativas de Piglia se subordinan a la intención crítica de un discurso asimilado a la tradición canónica masculina. El cuestionamiento de esta intención discursiva gravita, más bien, en las formas como se inscribe una continuidad literaria, sin cuestionar su legitimación para erigirse en tradición.

En el caso de “En otro país” y “El fluir de la vida”, como textos derivados y sus correspondencias inter e intratextuales, las subjetividades también son atravesadas por la duplicitad y tienden a reconfigurarse y desfigurarse en un discurso que se presume múltiple y fragmentado. La relación entre ambos relatos como continuidades se sigue, por ejemplo, de la transcripción de una experiencia subjetiva a otra, igual que sucede con las reflexiones literarias de un escritor incorporadas en las páginas del diario de otro escritor en ciernes, y en la posibilidad de narrar como alguien distinto de quien escribe el relato. No obstante, el hecho de que “El fluir de la vida” se anuncie ya en “En otro país” como la experiencia misma del acto narrativo evidencia de lo subjetivo su vulnerabilidad y la supremacía del lenguaje por encima de las voluntades personalizadas.

Si en los relatos de Valenzuela las subjetividades se representan y simbolizan estratégicamente autoafirmativas y reconocibles, frente a las simuladas y confundidas de Piglia, es porque responden a un proceso histórico de raptó y despojo para articular y conciliar las subjetividades femeninas desde sí, y frente al dismantelamiento de un repertorio de imágenes codificadas desde el discurso dominante, el cual las ha desconocido y excluido de la tradición. Esto se advierte especialmente en la in-

tención reescritural y descodificadora de “La densidad de las palabras” respecto del texto de Perrault y del género literario al que pertenece.

Aunque la desobjetivización de las identidades masculinas en los relatos de Piglia funciona como una modalidad crítica a la convención discursiva erigida sobre la singularidad unívoca y la autoría original, no pretende realmente cuestionarse la problemática del género en la escritura —aunque uno de sus narradores escritores se aventura a cuestionar la creación narrativa desde la masculinidad e imaginarse la creación de personajes femeninos desde una signatura de mujer—; por lo que la desobjetivización más bien conduce a un cuestionamiento sobre la vigencia o no de ciertos principios, operaciones y modalidades en transformación de una tradición literaria a la que, sin duda, se adscribe el autor.

En “La densidad de las palabras”, la multiplicidad manifiesta en las identidades femeninas remiten a una genealogía constitutiva anterior y, por ende, presignada en la mítica oralidad del discurso femenino, como principio simbólico de un discurso colectivo y, en consecuencia, incluyente del que se parte como premisa para la reescritura emprendida por la narradora escritora. La necesidad de intuir una historia femenina, anterior al sometimiento de las mujeres, presupone el establecimiento de un mito o, al menos, de un espectro mítico, que impulse cambios no sólo en la esfera pública, sino principalmente en la individual de la condición diversa de las mujeres.

Frente a esta reivindicación múltiple de las configuraciones subjetivas femeninas, la subjetividad masculina al multiplicarse se desconfigura y confunde, al tiempo que evidencia su artificialidad signica y desarticula la unidad discursiva. En este sentido, la crítica que supone la multiplicidad de las subjetividades masculinas frente al sujeto universal se introduce como un elemento desestabilizador del discurso que al fragmentarlo, paradójicamente, lo totaliza y sobredimensiona en una obra utópica y trascendental, como se deduce del *Diario* de Ricardo Piglia, su Gran Opus para el futuro.

Por otra parte, la discontinuidad y fragmentación discursiva como

técnicas de escritura y creación ficcional se inscriben en “El zurcidor invisible” en tanto labores cotidianas de un taller que confecciona tramas sobre las cuales se monta el tejido discursivo, una tarea creativa que en su experimentación resulta múltiple y subjetiva, según las premisas de escritura esbozadas por la narradora. En contraste, la discontinuidad discursiva de “En otro país” no alude a un principio de escisión, por lo que entre textos no figura la cohesión del zurcido invisible y el remiendo, sino la suplantación o estratificación de un texto plegado a otro, discursos derivados que aspiran a lo múltiple, pero de forma sistemática por sus repeticiones; de ahí que, lo discontinuo, aparezca más bien como un comportamiento maquínico despersonalizado y no como una configuración subjetiva.

Por lo tanto, la multiplicidad de las subjetividades, sean éstas masculinas o femeninas, remiten a instrumentaciones y modos en las construcciones discursivas, además de convenir, aunque no siempre, con principios de esencialidad para configurarse. Así, la identidad genérica circunscrita en un sistema de diferenciación orienta las posiciones de los narradores escritores y escritoras frente al acto narrativo en relación con su estatus histórico e ideológico, así como lingüístico.

Puesto que en el curso de sus trayectorias, la identidad femenina y la masculina transitan paralelamente por estados diferentes, ya porque a la femenina la atraviesa un intenso proceso de configuración en sujeto, ya porque la masculina recién emprende un cuestionamiento emergente respecto al sujeto, resulta fundamental reflexionar sobre las posibles convergencias y contrastes entre las identidades, de tal forma que la interacción femenina/masculina contribuya a un mayor alcance de la comprensión intergenérica, especialmente aquella que suscite reflexiones sobre una tradición incluyente en la cual escritoras y escritores sean representativos de la literatura contemporánea. Ya que en la actualidad la crítica literaria, sea feminista o no, debe atender los riesgos y efectos inmediatos del mercado editorial al momento de establecer sus criterios y las líneas que determinan su investigación.

## SIMETRÍA DE ESCRITURAS

Tanto “El zurcidor invisible” como “El café quieto” y “La densidad de las palabras” representan espectros metanarrativos, historias que se narran a sí mismas al convocar el poder de las palabras, la creación de discursos o la reescritura de textos anteriores, ya sea con intenciones literarias explícitas en la narración, en el caso del primero, ya con describir un momento de quietud en el que tiene lugar la aparición de un cuento, en el caso del segundo, o de devolver a la escritura historias renovadas con voz propia, como sucede con el tercero de los cuentos.

Asimismo, por ser historias que al narrar dan cuenta del momento en que se generan como escritura, tienden a presentarse como modelos posibles de creación con una condensada autorreferencialidad. Estas metaficciones figuran como surtidores de historias, semilleros de otras ficciones por narrarse, en las que el inicio o término de un cuento parecen trascender las voluntades de sus creadoras. Por otra parte, el modelo que supone la metaficción para la narradora personaje escritora de “El zurcidor invisible”, es sólo un principio creativo, una apuesta al vacío y la entrega al deseo oscuro de la tinta, ese miedo de volcar lo hasta ahora no escrito.

En cambio, la narradora que escribe en “El café quieto” no está buscando el principio de una narración, ni la palabra precisa, no se ha propuesto contar ninguna historia y mucho menos develar poética alguna, por el contrario, a esta mujer poseedora del “nosotras” el cuento la asaltó mientras paraba a tomar un café por “acá”, escindida por dos realidades: la interior, como persona, mujer, ciudadana; y la exterior, como la crisis, el desempleo y la desesperanza. Esta mujer escribe, desde su interior, el exterior que la circunda y lo describe como si fuera un asunto del destino y del azar, porque su escritura, al igual que el papel y la tinta, se ha dado providencialmente y ella es agente de ese mensaje transcrito en unas notas; no obstante, le resulta casual haber encontrado en su discurso el refugio ante su ruina y el resguardo a su propia disolución.

Al igual que en “El zurcidor invisible”, la narradora personaje escritora de “La densidad de las palabras” reafirma su condición frente al acto creativo de la escritura, pero mientras en el primero la escritora busca visibilizar los zurcidos, los artificios textuales que traman una historia, como es la tarea metaficcional de crear un cuento; en el segundo, la escritora se reapropia, como personaje, de su propia historia en el momento de emprender una reescritura y, por tanto, una reapropiación de las palabras que la resignifiquen en una cultura escrita que ha sido excluyente con sus congéneres.

En estos tres cuentos la pulsión de la escritura es necesidad, refugio y maldición para la mujer que signa un texto. Si en “El zurcidor invisible” las palabras son invocadas, en “El café quieto” éstas son destino, y en “La densidad de las palabras” significantes por desacralizar. Sea por convicción, destino o reivindicación el lenguaje representa el lugar de la escritora, su morada a veces infernal, otras su taller donde zurcir textos o la suspensión temporal para describir el caos que la circunda.

#### HISTORIAS EN MOVIMIENTO

Respecto de “En otro país” y “El fluir de la vida”, de las historias del segundo relato se prefigura la circulación en el primero, un texto recombina- do de material escrito diverso que en su hibridación se apega al género diarístico, para transitar libremente de un discurso a otro y a otro en círculos concéntricos. Por lo que “En otro país” se anticipa o configura como relato iniciático en dos sentidos: primero, en el interior de la diégesis, porque alude al principio de escritura de un joven narrador; y segundo, porque literalmente constituye un pre-texto para narrar, mediante un despliegue incesante de textos, donde la narración incorpora discursos variados que al importarse al desplegado textual sufren un proceso de desubjetivación.

En cambio, “El fluir de la vida”, prefigurado como el relato puro, gravita sobre el mito del escritor sin obra, su discurso preceptivo indica su intensidad metanarrativa, ya que se configura y avanza a partir de paradigmas, definiciones sobre lo que debe ser el arte de narrar, máximas y reflexiones que se expresan e introducen en el texto y que designan la experiencia de los otros ficcionalizada, por lo que, irónicamente, el Pájaro Artigas figura como el narrador tradicional, que vive para una escritura postergada a su experiencia narrativa, es decir, a su oralidad.

Asimismo, “La caja de vidrio” también se presenta como un discurso metanarrativo, no porque se escriba en el momento de narrarse sino porque el relato se reconstruye, oralmente, mediante la inclusión de fragmentos de un diario, mediante la lectura de uno de los narradores sobre la escritura del otro. Esta dimensión reconfigurada del relato provoca un efecto de reflejo, esa aspiración *voyeur* al acto inverso de la escritura, que es la lectura secreta de quien escribe.

Al igual que en sus novelas, en los tres relatos de Ricardo Piglia trasciende una pertenencia de los textos a una obra mayor: un diario de escritor del cual se desprenden los relatos reconfigurados, sin esconder el tráfico literario que los atraviesa, por el contrario, persiste una intención por evidenciar la desarticulación, los canjes, las repeticiones y vueltas de tuerca en los discursos. Si la relación entre “En otro país” con “El fluir de la vida” está explícita en el texto, las filiaciones de “La caja de vidrio” con otros relatos de Piglia son identificables, ya en la intersección de historias o como derivadas donde convergen los sujetos con otros nombres o los mismos; por lo que Rinaldi aparece como modelo para un personaje en la obra inconclusa de un cuaderno apócrifo atribuido a Roberto Arlt en “Nombre falso”, condición que remite a la múltiple y relativa identidad del narrador de “La caja de vidrio”.

La sospecha, ese cabo suelto por anudar en otra historia, la intriga resuelta a medias y dosificada para retardar la acción del relato, y el secreto sin develar en las narraciones de Piglia advierten sobre la permanencia de la ficción, por lo que además de ponerse a prueba la resistencia de

cualquiera historia a ser ficcionalizada, una vez observada bajo el lente pulido del escritor, el relato es susceptible de ser reficcionalizado una y otra vez, como la máquina narrativa de *La ciudad ausente*, que reproduce y repite lo ya conocido.

El fluir de historias como la vida que logra fijarse en la escritura para ocuparla temporalmente, en tanto simulación, transita gracias a la multiplicidad de identidades y a los procesos de desubjetivización por los que opera el relato. Asimismo, el sistema de apropiaciones y plagios discursivos, una vez realizados, emigran y arriban sin pertenencia, sin aparente signatura, sin una identidad y ostentan, en cambio, una duplicidad reflejante.

#### EL ORIGEN MÍTICO DE LA ESCRITURA

148

El mito orfeico y la residencia de la mujer en el inframundo como principios de creación literaria son imágenes que inciden y motivan principios de escritura. En el caso del primero, el mito del bardo se extiende a una escritura masculina iniciática, para cubrir la ausencia de una pérdida con el cuerpo de la escritura presente y eternizarla en el texto. Respecto al segundo, la imagen infernal de la mujer que sobrevive a la triple *x*, como un signo de desaprobación, se inscribe en la *x* de expulsión del paraíso, en la *x* del mortal exilio en el subsuelo, y en la *x* incrustada en la ya tolerada exclusión de la demoniaca figura femenina de la *psique* humana. En términos generales, ambos relatos representan mitos fundacionales que perviven en la escritura occidental y operan con eficacia en la producción y reflexión del arte narrativo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cuando Roberto Calasso se pregunta de qué hablan los escritores cuando nombran a los dioses, si es que se han replegado en la masa psíquica, donde finalmente retornan, después de la sentencia de Jung respecto a la conversión de los dioses como enfermedades, responde: "Porque, sea cual sea su naturaleza, los dioses se manifiestan ante todo como fenómenos mentales. Contrariamente a la ilusión moderna, las fuerzas psi-

En “La densidad de las palabras”, la narradora-personaje escritora inicia su relato después de haber sido expulsada del hogar y excluida del mundo público. Una vez exiliada en el bosque, se inicia en la convivencia y conocimiento del lenguaje por el cual fue condenada. La imagen más que mitológica, recuerda a la diosa sumeria Inanna descendiendo al mundo de los muertos y resucitada para renombrarse Ininna; también vuelven las imágenes de Ishtar, Osiris, Démeter, Perséfone, o la indomable Lilith: la primera mujer de Adán formada también de barro quien “decide” representar lo demoníaco del ser humano y de Dios. Esta última, más cercana como representación judeocristiana de lo fatalmente femenino, es particularmente peligrosa por su relación con la palabra, y porque, a diferencia de Adán, conoce el impronunciado nombre de Dios.<sup>2</sup>

Si bien es cierto que la narradora de este relato logra salir del bosque para reconciliarse con la otra figura femenina al final del cuento, la reminiscencia mitológica funciona como punto de partida para la deconstrucción del discurso que condena la imagen de la mujer lenguaje. No obstante, llama la atención que la propia Luisa Valenzuela se identifique con el mito órfico en sus reflexiones críticas, con el descenso del bardo masculino, lo cual designa su pertenencia al discurso que posteriormente enfrenta, pero que al nivel mitológico conlleva la pérdida de la figura femenina, por lo que desde los detritus iniciáticos se adhiere en la representación mítica, como escritora, a esta formación clásica, una vez decapitado Orfeo por las Ménades.

---

quicas son fragmentos de los dioses, no al revés.” (En *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 163.)

<sup>2</sup> Esther Cohen posee un hermoso y revelador ensayo sobre la simbólica figura de Lilith y su relación con el nombre de Dios, la palabra y el lenguaje que incita a reflexionar sobre más de una categoría problemática para la crítica feminista literaria. Véase Esther Cohen, “Lilith: el lado oscuro de Dios”, en *La palabra inconclusa (siete ensayos sobre cábala)*, México, UNAM, 1991, pp. 97-104. Por otra parte, el conocimiento mitológico no es ajeno a Luisa Valenzuela, quien gusta de introducirse en la antropología, incluso la protagonista de su novela *La travesía* es una antropóloga, que en un arrebato supremo de éxtasis orgásmico narra un episodio encarnando a la diosa Kahli.

Por otra parte, si el hombre escritor debe perder a la mujer, esa figura femenina errática en el inframundo o en la locura,<sup>3</sup> es para propiciar la escritura como búsqueda del sentido y como una iniciación, además de erigir el texto en una reconstrucción del mundo con su ausencia, pues su acceso al lenguaje representa una aniquilación de lo otro y de sí mismo.<sup>4</sup> Esta idea o paradigma de escritura determina el sistema que prevalece en los relatos de Ricardo Piglia, ya sea en la dupla de narradores de “En otro país” o en el “relato puro” de “El fluir de la vida”, donde los personajes femeninos ausentes y perversos se pronuncian desde la locura, el crimen, el incesto, o bien, despersonalizadas, se asemejan a la imagen de una máquina de narrar.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Otro extremo o límite en el que se sitúa a la mujer como narradora se observa en la figura de Scherezada, la mujer que sobrevive a su ejecución gracias al acto de narrar historias noche tras noche para el sultán.

150

<sup>4</sup> Al respecto, Calasso, a partir de una escena plasmada en una copa ática de la guerra del Peloponeso, resguardada en el Corpus Christi College de Cambridge, describe la relación triangular y sacrificial que implica el principio del canto órfico, el principio de “toda literatura”, que es la literatura absoluta, la masculina: “Contiene tres figuras: a la izquierda, sentado sobre una roca, un joven que escribe sobre una tabla, un díptychon que parece casi idéntico a un *laptop*. Más abajo, una cabeza segada mira al joven que escribe. A la derecha está Apolo, en pie: con una mano sujeta una rama de laurel, mientras extiende el brazo derecho en dirección al joven que escribe.” (En *La literatura y los dioses*, p. 184.)

<sup>5</sup> En *La ciudad ausente*, la imagen femenina también múltiple sufre un proceso de despersonalización y se reconfigura en una máquina de contar historias que se repiten incesantemente. Maria Antonieta Pereira en “El monstruo femenino” ensaya y profundiza sobre las figuras y aspectos femeninos en la poética de Ricardo Piglia. Véase, Maria Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, pp. 77-135. En los tres relatos de Ricardo Piglia figura el crimen del suicidio femenino, por ejemplo en “En otro país” aparece cuestionado como una forma particular de crear personajes femeninos ideales que transitan sin violentar en las fábulas producidas por escritores masculinos, como un fragmento de reflexión literaria del diario de Steve Ratliff; en “El fluir de la vida” el suicidio femenino reaparece en la figura de la madre de Lucía Nietzsche; y en “La caja de vidrio” se deduce de la lectura que despliega Genz de una carta de la amante suicida de Rinaldi. Al respecto Genz confiesa: “A veces pienso que esa historia puede servirme. Siempre un suicidio encierra la historia de un crimen.” (En LCDV, p.

En la cosmogonía de la tradición literaria masculina, la escritura es sustituto de la mujer, la presencia del signo la excluye y coloca en una figura evocadora, de ahí que mujer y escritura se planteé como una dicotomía irresoluta, una desaveniencia para la convención como presencia activa, sobre todo si la mujer escritora asume en el texto la inscripción genérica. Por ello, la mujer que escribe al retornar a la tierra decodifica y subvierte el mito, de ahí que representa una amenaza al apropiarse del lenguaje; en su necesidad de nombrar y nombrarse a sí, la lengua desconocida de lo femenino asalta al oído como execrable y viscosa, además de ofrecerle cuerpo y secreciones a la palabra, al texto, imagen opuesta a la cabeza sangrante de Orfeo que navega y canta por el Ebro, esa literatura que se trasmina bajo el aura de un luto: el sacrificio.

#### EL DIARIO, UN INSTRUMENTO, UNA TÉCNICA... ¿LA VIDA?

151

Es digno de llamar la atención que el diario como género confesional se ha estudiado más en relación con la literatura escrita por mujeres.<sup>6</sup> Hermanado con la biografía y la autobiografía, el diario acoge en su privacidad

---

114) En cuanto el homicidio contra mujeres, tanto en “En otro país” como en “El fluir de la vida” están presentes, y en éste último el incesto se reproduce por reflejo, en el que el Pájaro Artigas observa a Lucía Nietzsche besar y abrazar a su padre eróticamente.

<sup>6</sup> Rosario Ferré en “El diario como forma femenina” compara la vida de la mujer y su escritura con la forma y composición del género diarístico: “... el diario, por su forma misma, se adecúa cómodamente a la vida de la mujer. Como ella, es una escritura restringida, eternamente interrumpida, que se ocupa de los detalles más nimios y a la vez de los más fundamentales. Su diseño, al igual que el diseño de la vida de la mujer en el hogar, jamás logra completarse en un orden reconocible, por falta de tiempo y de tranquilidad. Su forma es su falta de forma, el reverso del bordado, la contracara de la literatura”. (En *Sitio a Eros*, pp. 41-42.) También en este ensayo, Ferré señala la asiduidad con que las escritoras contemporáneas recurren a esta práctica de escritura en el diario, Katherine Mansfield, Simone de Beauvoir, Colette, Virginia Woolf, Anaïs Nin, entre otras.

intensidades, momentos e impresiones que la escritura angustiosa del yo anhela fijar de la vida, y condensarla en memoria para el olvido. Frente a la gran literatura totalizadora, el diario ha logrado, gracias a su marginalidad, contener el secreto, conservar un refugio de sombra al testimonio, y su incompletud como obra literaria le salva temporalmente de ser publicado.

Por ello, al destino póstumo del diario en obra impresa le antecede el fin de la vida de una escritura, o sea, la muerte del ser que escribe, cuando la ilusión del futuro se desvanece y a la ausencia del sujeto se sobrepone el cuerpo del texto. Y cuando esto sucede con el diario de un escritor o de una escritora, la obra se abre y ofrece nuevas rendijas para mirar el resto de su producción literaria desde la perspectiva de una experiencia anotada, en ocasiones crítica, pero siempre personal, además de devolverle más de un rostro a los autores.

Por lo que respecta a Ricardo Piglia, el escritor ha adoptado el género del diario porque sus características inclasificables le permiten expresar con libertad su escritura, incluso su proclividad al género lo ha llevado a concebir la obra publicada hasta ahora como textos derivados de su *Diario* póstumo, al que con insistencia se refiere y anuncia para una lectura futura. Esta idea de la obra total se alimenta del mito del escritor sin obra, ya trabajada y configurada obsesivamente por su precursor Macedonio Fernández, no obstante, Piglia da continuidad al mito al prefigurar su experiencia de escritura en una obra por completarse; así, mientras el escritor viva, su obra no llegará a término, y el escritor carecerá de ella.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> En "Notas sobre literatura en un Diario", el narrador apunta lo que sería de alguna forma la premisa que gravita en la novela *La ciudad ausente*, y que explica cabalmente su linaje con la obra de Macedonio: "El proyecto de una novela que no tiene fin, que dura lo que dura la vida del que la escribe. El tiempo que se emplea en escribirla forma parte de la textura de la obra y define su estructura. El libro crece en capas sucesivas, se va transformando; está escrito por escritores distintos a lo largo de los años; los manuscritos

Si la obra hasta ahora publicada de Piglia son fragmentos, entonces es posible imaginar al diario como el género de los géneros, pues condensa todas las formas posibles al tiempo que acepta cualquier lenguaje, empezando por los no literarios. En este sentido, el diario no sólo prefigura su idea de escritura y moldea su imagen de escritor, sino también representa un espacio para la experimentación con el lenguaje, su laboratorio de escritura, por lo que el diario es también una técnica de ensayo e instrumento de definición.<sup>8</sup>

Cuentos, novelas, ensayos, cualquier obra ya leída de Piglia aparecen para constatar el mito de un *Diario* de escritor, pero también lo niegan una vez publicados, pues fragmento a fragmento el secreto se revela, sus páginas expuestas a lo público se alejan de lo íntimo y privado que otorga como refugio el género. No obstante, la luz también ciega y por contraste logra infundirle mayor oscuridad a lo no visto y presentido, a la ya monstruosa escritura de su diario.

Lejos de adoptar una postura confesional, al resguardo y marginada, Ricardo Piglia conscientemente delimita en el diario un espacio para crear una mitología escritural, además de permitirle reservarse incluso la escritura aún no imaginada. Por otra parte, al sobreponerlo libera al diario como género menor, por confesional, y le confiere autonomía, lo cual permite al autor asignar anárquicamente el valor referencial necesario a los textos para conectarse entre sí y hacer circular el número de historias posibles, además de sostener una compleja red de narradores.

---

perdidos persisten en la obra, las diferentes versiones no se excluyen (Varias novelas en una.)” (En *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 96.)

<sup>8</sup> Cf. Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM/FCE, 2001. En esta colección de ensayos sobre el género ensayístico se vislumbran con claridad aspectos importantes sobre su vigencia y repercusión en la escritura actual, por lo que se percibe un resurgimiento del género como diálogo para encontrar y dar sentido al cambio de estructuras mentales y perceptuales; así como la flexibilidad del género para configurarse de fragmentos narrativos de naturaleza variable, condición que lo asemeja al género diarístico.

La forma femenina del diario como resguardo secreto para la construcción lingüística de una identidad subestimada o por constituirse,<sup>9</sup> poco o nada se parece a la forma del diario en la obra de Piglia; por el contrario, funciona como una simulación de identidades múltiples y legitima su obra en un hipertexto continuo. Si bien prevalece en la idea del *Diario* de Piglia un sentido de resistencia, ésta no opera desde los márgenes de una escritura desconocida o por descubrir, sino como estrategia crítica, una zona indeterminada y a distancia de la convención, el lugar en el que por mucho tiempo la escritura de mujeres se resguardó. Cabe preguntarse en este sentido si la escritura como fenómeno crítico inicia un proceso de feminización que alcanza ahora también a la escritura realizada por hombres al momento de elaborar discursos.

154

Por su parte, Luisa Valenzuela también navega en un mar de cuadernos, del cual libró ya un naufragio reciente con la publicación de algunos de ellos en *Los deseos oscuros y los otros*,<sup>10</sup> en cuya presentación descubre consternada un espacio necesario y alterno para tomar distancia respecto a su creación literaria: “Un escribir como forma de poner fuera de sí aquello que podría pertubar el fluir de la escritura.” Asimismo, los diarios le representan un diálogo entre lo personal y su intencionalidad de escritura, un estado previo a la búsqueda y la indagación, y de igual forma el cuerpo para una narración secreta que se articula arbitrariamente.

A diferencia de otras escritoras como María Luisa Puga y Silvia Molina, el diario para Luisa Valenzuela no se anota en las márgenes del secreto y a resguardo del acto creativo, de lo estrictamente literario, sino en la exposición del secreto mismo, donde se ensaya con la sustancia o magma de la

<sup>9</sup> Cf. Ana Rosa Domenella, “Las marcas de la orfandad”, en Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (comps.), *Escribir la infancia*, México, El Colegio de México, 1996. En este ensayo crítico, Domenella asienta bases y preceptos psicoanalíticos y literarios de las escrituras biográficas y diarísticas (en comparación con obras de ficción) de las escritoras María Luisa Puga y Silvia Molina.

<sup>10</sup> Luisa Valenzuela, *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*, Buenos Aires, Norma, 2002.

escritura, y en la cual se ponen a prueba sus formas y la resistencia del artificio.

Por este modo de concebir la función del diario, Valenzuela se acerca a la idea del laboratorio de la escritura de Piglia, aunque se separan en el momento de asumir sus prácticas como una obra literaria en sí, o en la mística de una literatura, ya que para Ricardo Piglia el diario es un complejo estratégico desde el cual construye su obra y valida su crítica, y para Valenzuela el diario es más bien un instrumento, o mejor aún, el espacio, la caverna platónica desde la cual proyecta su pulsión creativa.

A partir de estas reflexiones sobre el *Diario* de Piglia, y en contraste con los diarios de Valenzuela, se podría augurar que el diario, como espacio restringido a las escrituras del yo, se expande y pluraliza al congrega una multiplicidad de subjetividades, sean femeninas, sean masculinas. La reapropiación del género que supondría el mito del *Diario* de Ricardo Piglia cuestiona presupuestos anteriores sobre la filiación de la escritura femenina a éste, lo cual obligaría a reconsiderar un análisis más actual sobre los espacios ocupados por la escritura de mujeres, por un lado y, por el otro, ofrece la posible reflexión sobre el diario como un género crítico, de resistencia frente a la convención literaria tanto para escritores como para escritoras.

155

#### LA LITERATURA, UN ASUNTO ENTRE PAYASOS

A partir de la reflexión entre la literatura y la vida, un cuestionamiento por demás revisitado en la tradición, Ricardo Piglia evidencia un sinsentido al enfrentarlas, pues si bien es cierto que la escritura aventaja a la vida en su posibilidad hipotética de ser siempre distinta y transformada, esto mismo no la salva de parecer ridícula e irrisoria en su intento por reconstruirla con el lenguaje; de ahí que la imagen del escritor que ensaya los distintos borradores de la vida sea para Piglia la de un *clown*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Véase Ricardo Piglia, "La literatura y la vida", en *Crítica y ficción*, pp. 109-118.

En cuanto a Luisa Valenzuela, la imagen del escritor y la escritora como payasos la desarrolla a partir de una danza sagrada de los indios Hopi de Santo Domingo Pueblo, Nuevo México. El carácter sagrado que le confiere se deriva de una reflexión personal sobre la función liberadora y transformadora de la literatura. La risa como expresión auténtica del humor encuentra sus correspondientes manifestaciones en la ironía con la sonrisa, y en el sarcasmo con la carcajada, ambas contenidas y entendidas en lo cómico.

La risa como fenómeno artístico, advierte Ana Rosa Domenella, “se ejerce contra lo que creemos, admiramos y tememos”.<sup>12</sup> Por ello, la figura del payaso, cuya finalidad es provocar la risa en sus espectadores, se erige como el emblema humano de la transgresión inmediata. Su eficacia consiste en instaurar mediante la paradoja y la contradicción la distancia crítica para desenmascarar y develar la realidad. Con este procedimiento el escritor y la escritora de ficción transitan entre dos mundos, entre lo sagrado y lo profano e insinúan el misterio al tiempo que inscriben las preguntas. Asimismo, los creadores generan su escritura una vez que han asumido las contradicciones, lo grotesco y ridículo de la condición humana.

Aunque menos antropológica, pero no por ello menos mítica, la imagen del escritor como un *clown* en Piglia se asemeja a la del payaso de Valenzuela en su representación de lo ridículo, sólo que el primero se refiere al acto mismo de la escritura y la segunda, a la capacidad del escritor para manifestarlo. No obstante, el *clown* que ensaya la vida en la escritura la problematiza y cuestiona en su tentativa, al igual que los payasos sagrados revelan los reversos e inversiones de la vida desplegando sonrisas o provocando carcajadas.

<sup>12</sup> Véase Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I, 1992.

Por otra parte, esta visión ridícula del acto narrativo y de los escritores,<sup>13</sup> tanto en Luisa Valenzuela como en Ricardo Piglia, recuerdan sus posiciones críticas no sólo respecto de la vida, sino principalmente frente al discurso, y sus afinidades con la ironía, rasgo inconfundible en sus inteligentes escrituras.

<sup>13</sup> Es posible, por otra parte, que Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia nutran esta imagen circense del escritor y de la escritora de su experiencia como espectadores cinematográficos, si se piensa en la pasión de Fellini por el circo, o el mismo Bergman, por citar algunos ejemplos; por la contemporaneidad de los autores, Piglia y Valenzuela difícilmente escaparían a esta influencia artística. Lo cierto es que en el caso de Ricardo Piglia el cine ha merecido no sólo escritos ensayísticos aparte, sino guiones específicamente para su realización cinematográfica; o si se piensa en su colaboración para el guión de la película *Plata quemada*, inspirada en su novela acreedora al Premio Planeta 2000, en España.

## BIBLIOGRAFÍA

### DE LOS AUTORES

#### Cuento

- Valenzuela, Luisa, *Los heréticos*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- , *El gato eficaz*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.
- , *Libro que no muerde*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1980.
- , *Cambio de armas*, Hannover, Ediciones del Norte, 1982.
- , *Donde viven las águilas*, Buenos Aires, Celtia, 1983.
- , *Simetrías*, Buenos Aires, Bruguera, 1993; Barcelona, Plaza y Janés, 1997.
- , *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, Obra Reunida, 1998.
- Piglia, Ricardo, *La invasión*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- , *Jaulario*, La Habana, Ediciones Casa, 1967.
- , *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- , *Nombre falso* [1975], Buenos Aires, Seix Barral, 1994; Barcelona, Anagrama, 2002.
- , *Cuentos morales*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- , *Cuentos con dos rostros* [1992], México, UNAM, Confabuladores, 1999.

## Ensayo

Valenzuela, Luisa, *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*, Buenos Aires, Temas, 2001.

———, *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*, Buenos Aires, Norma, 2002.

———, *Escritura y secreto*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey / Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1986; Barcelona, Anagrama, 2001.

———, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM/UAM, 1993.

———, “Ficción y política en la literatura argentina”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1993.

——— y Juan José Saer, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

———, “Notas de literatura en un diario”, *Hispanamérica*, año XXV, núm. 75, 1996.

———, “Lo negro del policiaco”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento II: la escritura del cuento*, México, UNAM, 1997.

———, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999; Barcelona, Anagrama, 2000.

## Novela

Valenzuela, Luisa, *Hay que sonreír*, Buenos Aires, Américalee, 1966.

———, *Como en la guerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; La Habana, Casa de las Américas, 2001.

- , *Cola de lagartija*, Buenos Aires, Bruguera, 1983.
- , *Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- , *Novela negra con argentinos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.
- , *La travesía*, México, Alfaguara, 2002.
- , *El placer rebelde. Antología general*, Guillermo Saavedra (selec. y prol.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1992; Barcelona, Anagrama, 2003.
- , *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- , *Respiración artificial* [1980], Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993; Buenos Aires, Seix Barral, 1994; Barcelona, Anagrama, 2001.
- , *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1997; Barcelona, Anagrama, 2000.

## SELECCIÓN DE ESTUDIOS CRÍTICOS

- Berg, Edgardo H., “El relato ausente. (Sobre la poética de Ricardo Piglia)”, en Edgardo Berg *et al.*, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- Bilbija, Ksenija, *Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, Feminaria, 2003.
- Brizuela, Leopoldo, “Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los ‘Cuentos de Hades’ de Luisa Valenzuela”, en Gwendolyn Díaz (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires, Feminaria, 2002.
- Corral, Rose (ed.), *Norte y sur: La narrativa rioplatense desde México*, México, El Colegio de México, 2000.
- Campos, Marco Antonio, “Epílogo. Entrevista con Ricardo Piglia”, en *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, 1999.

- Castillo, Debra A., *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Nueva York, Cornell University Press, 1992.
- Díaz, Gwendolyn, y María Inés Lagos (eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 1996.
- Díaz, Gwendolyn (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires, Feminaria, 2002.
- , “El tango y otros simulacros: *Simetrías* y el postmodernismo”, en *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*, Caracas, Ediciones Excultura, 2002.
- Fornet, Jorge, “Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, núm. 1, 1994.
- Glantz, Margo, “Llamar a las cosas por su nombre”, en *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*, Caracas, Ediciones Excultura, 2002.
- Gnutzman, Rita, “Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco”, en Juana Alcira Arancibia (ed.), *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993.
- , “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, núm. 159, abril-junio de 1992.
- Gzegorzcyk, Marzena, “Discursos sobre el margen: Gombrowick, Piglia y la estética del basurero”, *Hispanamérica*, núm. 73, 1996.
- Hernández, Silvestre Manuel, “Autor-sujeto, una reflexión filosófico-literaria”, en *El sujeto, construcción y deconstrucción. Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 21, núm. 50, enero-junio de 2001.
- Morello-Frosh, Marta, “Borges and Contemporary Argentine Writers. Continuity and Change”, en Edna Aizenberg, *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia, University of Missouri Press, 1990.
- Muñoz, Willy O., “Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: ‘Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja’”, en G. Díaz y

- M.I. Lagos (eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.
- Pereira, María Antonieta, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- Piglia, Ricardo (ed.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Villoro, Juan, "Prólogo", en Ricardo Piglia *Cuentos con dos rostros*, México, UNAM, 1999.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Angier, Natalie, *Mujer. Una geografía íntima*, Belén Urrutia (trad.), Barcelona, Debate, 2000.
- Atwood, Margaret, "On Being a 'Woman Writer': Paradoxes and Dilemmas", en *Second Words. Selected Critical Prose*, Toronto, Anansi, 1982.
- , "La creación del personaje masculino", Graciela Martínez-Zalce (trad.), *Debate feminista*, año 6, vol. 11, abril de 1995.
- Amícola, José, "La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig", *Revista Iberoamericana*, núm. 175, abril-junio de 1996.
- Avellaneda, Andrés, "Argentina militar: los discursos del silencio", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1993.
- Bajtín, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 417), 1986.
- Barrett, Michéle, "Prólogo", en Virginia Woolf, *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Barthes, Roland, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980.
- , *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, C. Fernández Medrano (trad.), Barcelona, Paidós, 1987.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, 5a. ed., Barcelona, Kairós, 1998.

- Baudrillard, Jean, y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, México, Taurus, 2000.
- Berenguer, Carmen, et al., *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenino Latinoamericano 1987*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 1987.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 2a. ed., México, Porrúa, 1988.
- Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Silvia Furió (trad.), México, Grijalbo, 1988.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Borges, Jorge Luis, "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 4 vols., 1996.
- Bufalino, Gesualdo, *El hombre invadido*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama, 1998.
- Burin, Mabel e Irene Meler, *Varones. Género y subjetividad masculina*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- 164 Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990.
- , "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico", en Linda Nicholson (comp.), *Feminismo/posmodernismo*, Margara Averbach (trad.), Buenos Aires, Feminaria, 1992.
- Calasso, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonia*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama, 1990.
- , *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Cardaci, Dora, "Salud y género en programas de estudios de la mujer", tesis de doctorado en antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Cereceda, Miguel, *El origen de la mujer sujeto*, Madrid, Tecnos, 1996.
- Cixous, Helene, *La risa de la Medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Clare, Anthony, *Hombres. La masculinidad en crisis*, Madrid, Taurus, 2002.
- Cohen, Esther, "Lilith: el lado oscuro de Dios", en *La palabra inconclusa (siete ensayos sobre cábala)*, México, UNAM, 1991.

- Cortázar, Julio, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnick Editores, 1984.
- Decker, Diana, "Hacia una revisión de la crítica literaria feminista", *Revista Plural*, núm. 189, México, junio de 1987.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez (trad.), 4a. ed., Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Domenella, Ana Rosa, "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I, 1992.
- (comp.), *Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura Medio Siglo de Literatura Latinoamericana. 1945-1995*, v, II, México, UAM, 1995.
- , "Las marcas de la orfandad", en Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (comps.), *Escribir la infancia*, México, El Colegio de México, 1996.
- , "¿Cómo leemos y cómo leer a nuestras escritoras?", en Elena Urrutia (coord.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, México, El Colegio de México, 2002.
- Duby, Georges y Michelle Perrot, *El siglo XX, Tomo 5, Historia de las mujeres en Occidente*, Marco Aurelio Galmarini (trad.), Madrid, Taurus-minor, 2000.
- Eagleton, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Ecker, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- Falcón Martínez, Constantino; Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica 1*, México, Alianza, 1989.
- Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, PUEG-FFYL/UNAM-FCE, 1999.
- Fernández, Ana María (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós.

- Ferré, Rosario, *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*, México, Joaquín Mortiz, 1986.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, Corina Iturbe (trad.), Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- Franco, Jean, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispanamérica*, año xv, núm. 45.
- Fraser, Nancy y Linda J. Nicholson, "Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo", en Linda Nicholson (comp.), *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria, 1992.
- García, Irenne, "Teoría literaria feminista contemporánea: el problema de la representación", *Debate Feminista*, núm. 9, México, 1994.
- Genette, Gérard, "Preface", *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.
- , "Las fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.
- , *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.
- Golubov, Nattie, "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia", *Debate Feminista*, núm. 9, México, 1994.
- González, Patricia Elena, y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán, 1985.
- Gordon, Samuel (est. prel., selec. y pról.), *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 2 vols., 2001.
- , *Los dos nacimientos de Dionisio*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- Guerra-Cunningham, Lucía, "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana" y "La problemática de la representación en la escritura de la mujer", *Discurso Literario*, núm. 9, 1989.
- Guevara Ruiseñor, Elsa S., "La masculinidad como posición social: un análisis desde la perspectiva de género", *Omnia*, núm. 41, México, UNAM, 2001-2002.

- Guillén, Claudio, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena, "Literatura y género: un enfoque teórico", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Género y Teoría*, núm. 25, enero-junio de 2002.
- Hamburguer, Kate, *Logique des genres littéraires*, prefacio de Gérard Genette, París, Seuil, 1986.
- Hartsock, Nancy, "Foucault sobre el poder: ¿Una teoría para mujeres?", en *Feminismo/posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria, 1992.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Nueva York y Londres, Methuen, 1985.
- , "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", Pilar Hernández Cobos (trad.), en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I, 1992.
- , *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989.
- Jameson, Frederick, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Katchadourian, H. A., *La sexualidad humana: un estudio comparativo de su evolución*, México, FCE, 1998.
- Kaufman, Michael, *Cracking the Armour. Power, Pain and the Lives of Men*, Toronto, Viking, 1993.
- Kohut, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1996.
- Kristeva, Julia, "Tiempo de mujeres", en *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde (trads.), México, Vuelta, 1988.
- Lamas, Marta, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, México, Taurus, 2002.
- Lejeune, Philippe, *On Autobiography*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1975.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.

- , *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Rosa Alapont (trad.), Barcelona, Anagrama, 1999.
- López Alcaraz, María de Lourdes, y Graciela Martínez-Zalce, *Manual para investigaciones literarias*, México, UNAM-Acatlán, 1996.
- López Laval, Hilda, *Autoritarismo y cultura. Argentina 1976-1983*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Lyotard, Jean-Françoise, “Notas sobre los sentidos de post-”, en *La post-modernidad (explicada a los niños)*, México, Gedisa, 1989.
- Magaña, Edmundo, “Entrevista con Ricardo Piglia”, *La Jornada Semanal*, 18 de abril de 1993.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Martínez-Zalce, Graciela, “Introducción: género y teoría”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 25, enero-junio de 2002.
- Mastrángelo, Carlos, *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*, Buenos Aires, Hachette, 1963.
- Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, México, FCE, 1996.
- Mercado, Tununa, “Punto final”, en *Canon de alcoba*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1988.
- , *En estado de memoria*, México, UNAM-Difusión Cultural, 1992.
- Millet, Kate, *Política sexual*, Ana Ma. Bravo García (trad.), México, Aguilar, 1975.
- Montaldo, Graciela, “Líneas imaginarias: la literatura argentina contemporánea”, en *Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura Medio Siglo de Literatura Latinoamericana. 1945-1995*, v, II, México, UAM, 1995.
- Moreno, Hortensia, “Crítica literaria feminista”, *Debate Feminista*, núm. 9, México, 1994.
- Olivares, Cecilia, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, El Colegio de México, 1997.

- Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (selec. y notas), "Prólogo", en *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1983.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 1998.
- , *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI-UNAM, 2001.
- Prado, Gloria, "Entre intimidaciones, amores y escrituras", *Escritoras latinoamericanas. Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 15, núm. 37, diciembre de 1995.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1999.
- Ramírez, Sergio, *Mentiras verdaderas*, México, Alfaguara, 2000.
- Richard, Nelly, "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina", en Carmen Brenguer et al., *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenino Latinoamericano 1987*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 1990.
- , "El signo heterodoxo", *Nueva Sociedad*, núm. 116, Caracas, noviembre-diciembre de 1991.
- , "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación", en Juan Carlos Lértora (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Daniela Eltit*, Santiago de Chile, Para textos/Cuarto propio, 1993.
- , "Tiene sexo la escritura", *Debate Feminista*, núm. 9, marzo, México, 1994.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI, 2002.
- , *Historia y verdad* [1955], Alfonso Ortiz García (trad.), Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*, México, FCE, 1998.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1971.
- Saer, Juan José, "Literatura y crisis argentina", en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1993.

- , *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México, Planeta, 1999.
- , *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- Samperio, Guillermo, *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, México, Alfaguara, 2002.
- Sartre, Jean-Paul, *La náusea* (La Nausée), Aurora Bernardez (trad.), 9a. ed., México, Época, 1987.
- Scott, Joan W., “El género: una categoría útil para el análisis teórico”, en M. Lamas (comp.), *El género; la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 1996.
- Segarra, Marta, y Angels Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.
- Seidler, Victor J., *Man Enough. Embodying Masculinities*, Londres, Sage, 1997.
- , *La sinrazón masculina. Masculinidad y teoría social*, México, Paidós/PUEG/CIESAS, 2000.
- 170 Toril, Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Urrutia, Elena (comp.), *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, México, COLMEX, 2002.
- Weinberg, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Wolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Jorge Luis Borges (trad.), México, Colofón, 2000.
- Zavala, Lauro (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM/UAM, 1993.