



Ferrero, Adrián Marcelo

Poéticas de la hipérbole: Las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras

Director: Amícola, José

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Ferrero, A. M. (2011) *Poéticas de la hipérbole: Las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.426/te.426.pdf>*

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode>.

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

Tesis de Doctorado en Letras

Doctorando: Prof. Lic. Adrián Marcelo Ferrero

Director: Prof. Dr. José Amícola

Co-Directora: Prof. Dra. María Luisa Femenías

Título de la Tesis: “Poéticas de la hipérbole: las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado”

Departamento de Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Año 2011

SUMARIO

I.PARTE INTRODUCTORIA

Propósitos de la tesis-----	5
Algunas precisiones previas-----	12
Estado de la cuestión-----	19

II.DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 1. La configuración de las narraciones de los comienzos-----	33
Capítulo 2. Los géneros literarios-----	52
- Reinventar los géneros: politización de los “géneros menores” en la obra de Angélica Gorodischer-----	57
- “Géneros menores” y “Géneros íntimos”-----	74
- Autobiógrafas, biógrafas encubiertas, autobiografías ficcionales y resbaladizas-----	79
- Géneros íntimos, política y evocación literaria: la novela <i>La madriguera</i> como ficción autobiográfica antiestatal-----	110
Capítulo 3. La postura frente al género-----	135
Capítulo 4. La percepción sensible: de la hiperpercepción a lo imperceptible----	162
Capítulo 5. La construcción de las imágenes de escritoras-----	200
Capítulo 6. La postura frente al Estado burocrático-autoritario de 1976-1983----	214
Capítulo 7. Crítica genética y sociogénesis de escritura en las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado: estudio de caso de pre-textos éditos y cotejo con los definitivos-----	254
Capítulo 8. Una triangulación posible: Angélica Gorodischer, Tununa Mercado y Manuel Puig-----	297

III.CONCLUSIONES

Conclusiones-----323

IV.BIBLIOGRAFÍA-----339

V. ANEXOS. ENTREVISTAS A LAS AUTORAS Y TEXTOS-----382

I.PARTE INTRODUCTORIA

PROPÓSITOS DE LA TESIS

Propositivamente, la idea de la presente tesis doctoral consiste es fundamentar para comprobar su hipótesis central según la cual las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado, después de un análisis contrastivo o comparado revelan, para la primera, una poética de la hipérbole por aumento (“la hipérbole consiste en exagerar por aumento”, Barthes, 1982: 75) y una poética de la hipérbole por disminución para la segunda (“la hipérbole consiste exagerar por disminución”, Barthes, 1982: 75). Nos proponemos, entonces, desplegar una serie de núcleos de sentido en los cuales, apelando al análisis retórico de la ficción, que dicha hipótesis se evidencie como síntoma y se verifique como prueba.

Si procuramos trazar dichas formas o gestos escriturarios en ambas autoras, observamos a primera vista que los mismos se hallan demarcados por zonas de la significación poética que se despliegan en sus respectivas obras de manera contrapuesta o contraria. Nos referimos, claro está, a una perspectiva que, por un lado, identifique una zona de convergencia pero, a la vez, delimite un haz polémico. De seguro, si la opción fuera contrastar la obra de alguna de estas autoras con otras, el resultado de esta investigación sería por completo diferente, arrojaría un saldo diverso del emitido por el curso de esta propuesta. La opción metodológica tanto como la opción del objeto de estudio (un *corpus* literario aún en curso en este caso) entonces, responderá a un procedimiento contrastivo aplicado a las literaturas editas de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado. Lo cierto es que entendemos que este tipo de perspectiva nos faculta para detenernos en dos tipos de mecanismos de funcionamiento social de la emergencia discursiva literaria que, como líneas y vectores dominantes es posible rastrear en otras producciones estéticas, también del orden de lo relevante. Ello no hace sino ser una

metodología ejemplar (no, en cambio, paradigmática) entre otras posibles de poéticas para proceder al trabajo analítico de los discursos, a la historia de las ideologías literarias inferidas de formas electivas y su circulación social, así como de su índole. La elección de ambas obras, entonces, no se fundamenta más que en la necesidad de elección de escrituras que, desplazándose en el campo de la batalla simbólica en el seno de campo literario, de manera antagónica o, desde otra óptica, complementaria, guardan no obstante formas comunes, en este caso, una figura retórica bastante generalizada, como lo es la hipérbole. Simultáneamente, y siguiendo a Roland Barthes en la afirmación arriba citada, aumentar o disminuir, verbos ambos que pueden predicarse de la hipérbole y, a la vez de cuantificar serían formas de organizar la palabra o, más ampliamente, la discursividad literaria. En efecto, obras sólo aparentemente tan disímiles, no serían sino giros, gestos, formas de organización de los planos del lenguaje poético no aleatorias, esto es, que definen identidades estéticas, formas del discurso literario, perfiles delimitantes, pero no son necesariamente las únicas posibles de cotejar.

Es posible verificar dichas poéticas de la hipérbole mediatizadas a través de estrategias en diversos núcleos de sentido, entre los cuales hemos seleccionado, por considerarlos representativos dentro de los proyectos creadores de las presentes autoras, los siguientes:

A) Verificarlas en lo que hace a las diferentes modalidades de producir sus primeras intervenciones estético-ideológicas en el campo literario argentino, esto es, en sus “narraciones de comienzos” (traducción nuestra), en términos de Edward Said, e irrumpir en el mismo atendiendo a sus peculiares características en la historia cultural argentina. Dicha irrupción se constituye en momentos casi contemporáneos, esto es, hacia la década de los sesenta. Década de revulsiones explosivas, de formas y

zonas ideológicas del discurso social que liberaban zonas de la experiencia privada y social antes inhibidas o levemente dibujadas de modo previo, oprimidas por el control social, esta década será ante todo disconforme con el *statu quo* cultural. Algunas de las obras florecidas durante esa etapa vehiculizaban problemáticas que dichas configuraciones capturaban, encapsulaban y volvían visibles como textos e inteligibles como ideologías, catalizando creencias renovadoras e innovadoras, al tiempo que neutralizaban otras inhibitorias. Se trazaba así una suerte de combate o pulseada entre ideologías sociales merced a la cual el universo mundial se hallaba en una constante tensión y convulsión. Simultáneamente, las formas que dichas autoras eligen son, pese a sus diferencias, afines. Se trata de cuentos o relatos breves, esto es, formas narrativas altamente condensadas, que luego desplegarán a lo largo de sus respectivas carreras de escritoras. Pero será siempre visible una cierta “profesionalización” mayor en el caso de Gorodischer, en tanto cuenta con una obra fructífera, muy profusa, ininterrumpida en el devenir temporal, pero, eso sí, señalando giros en las formas de su producción literarias y sus supuestos ideológicos, verdaderas encrucijadas, al punto de que resulta posible en su caso hablar más de formas literarias (múltiples) que de una sola; en tanto, Tununa Mercado ha cultivado una obra más condensada pero más escueta, no sólo en la longitud de sus libros, sino en una escritura altamente poética e intensamente codificada en significados y léxico tanto como en formas sintácticas semióticamente tendientes a la síntesis. Angélica Gorodischer, en cambio, ha apostado como opciones estéticas más a la oralidad como recurso escriturario, esto es, a la expresividad de un lenguaje no barroco ni de un léxico inusual, o de una sintaxis compleja, salvo algunas excepciones de su *corpus* (nos referimos en este último caso por lo menos a tres de sus libros, una minoría si consideramos la totalidad de su producción). Por el contrario, sus preferencias han optado por una escritura que remeda la oralidad mediante la escritura,

lo que no deja de constituir una suerte de oxímoron a la vez que una suerte de “simulacro” que articula una teatralización de la escritura formulando máscaras detrás de las que oculta y desoculta zonas de la experiencia sociolingüística. ¿Cómo escribir como si se hablara, y no mediante diálogos necesariamente? Utiliza narradores diegéticos o extradiegéticos, en primera o tercera persona del singular, y los conduce hacia formas de la oralidad que adscriben dicho lenguaje literario a lo conversacional y una sintaxis que busca cifrar y descifrar la del intercambio intersubjetivo operado mediante la interpelación.

B) Verificarlas en el uso que cada autora hace de los géneros literarios.

Respecto de su adscripción a tal o cual género literario, en ambos casos siempre incluidos en los de narrativa, ambas manifiestan una certeza (Gorodischer) y una perplejidad (Mercado). En efecto, un elemento esencial que categoriza sus poéticas respectivas es que Gorodischer es una “contadora de historias”, “narradora” en el sentido de referir fábulas nítidamente cartografiables (de hecho varios de los protagonistas de sus novelas son contadores de historias). Tununa Mercado, en cambio, opera en su poética mediante un mecanismo insinuante e infrecuente. Al respecto señala en un Prólogo: “Hace cincuenta años me asediaba, y siguió asediándome el resto de mis escritos posteriores el fantasma de la identidad de un cuento; la lucha que tal vez sin saberlo contra la retórica del cuento, con sus finales sensatos y sorprendidos, prosiguió a lo largo de los años; pero ya no me importa” (Mercado, 2007: 14-15). Asimismo, nos centraremos en el cultivos que ambas autoras realizan de los así llamados “géneros mayores” (novelas, cuento), “géneros menores” y “escrituras del yo” (autobiografía, diarios íntimos, autorretratos) y “géneros íntimos”.

C) Verificarlas en la postura frente al género, más precisamente sería decir, los géneros.

El género es “una categoría construida social, histórica y culturalmente (...). El género aparece como una construcción cultural, es decir, como el conjunto de propiedades y de funciones que una sociedad atribuye a los individuos en virtud del sexo al que pertenecen. (...) Es posible hablar de un sistema de sexo/género, es decir, de un principio de organización según el cual toda sociedad se estructura según la base de la distinción genérica” (Santa Cruz, Bach, Femenías, Gianella y Roulet, 1994: 49). “El sistema de sexo/género toma distintas formas según en diferentes culturas y diferentes momentos históricos (Santa Cruz, Bach, Femenías, Gianella y Roulet, 1994: 49). En el marco de los así llamados más o menos recientemente estudios de género o, si así se prefiere, teoría de género, con todas sus resonancias, nos centraremos en la orientada a los estudios feministas, contemplando, eso sí, las otras posibilidades que el marco epistemológico de estas características propone y a la constelación de posibilidades a la que alude. En efecto, Gorodischer se inscribe en una radical militancia, combativa defensora de los derechos cívicos y políticos de las mujeres, siguiendo la línea del feminismo ilustrado, de la igualdad, en la esfera pública y sus ecos en la privada, en el seno de sociedades patriarcales, pese a las largas batallas dadas por las mujeres, al menos en Occidente, y sus innegables conquistas, al tiempo que se articula con una serie de tradiciones contrahegemónicas. La suya es una clara apuesta a la práctica feminista. Especialmente nos centraremos en la toponimia latinoamericana, por considerarla un espacio geopolítico que contiene una historia común. Basada en su presente pero desprendido éste de un pasado que evidencia formas de dominación y dependencia de espacios centrales tanto geopolítica como simbólicamente, dicha dinámica histórica también se transfiere a la esfera de lo sexual y la variable del género. Centrípeta y centrífugamente, nuestros análisis tenderán a aludir tanto a lo textual como a lo contextual.

D) Verificarlas en el uso y apropiación que hacen ambas autoras de las percepciones sensibles, en tanto que información proveniente de los sentidos, de la empiria, para la construcción del tejido textual. En tal sentido, es posible indagar en el rango constructivo que la representación literaria de dichas percepciones se vuelven particularmente capilares en la discursividad narrativa. De este modo, procurando desentrañar las definiciones de “percepción sensible”, “sentidos” y “lo perceptual”, nos proponemos rastrear zonas de la experiencia literaria de Gorodischer y Mercado en las cuales se advierta la irrupción del orden de “lo real” mediatizado a través de los sentidos a través de estrategias de representación y autorrepresentación. Será decisiva una profunda reflexión sobre el cuerpo y sus relaciones con el mundo, para lo cual apelaremos a la corriente filosófica de la fenomenología, con varios exponentes, en especial de la escuela francesa.

E) Verificarlas en lo que hace a la construcción de las imágenes de escritoras (Gramuglio, 1992), al tipo de figura de productoras culturales que construyen a partir de estrategias intra y extratextuales, figuradoras, autofiguradoras y configuradoras de identidad narrativa y autoral, en especial merced a los textos y paratextos de sus libros o conferencias éditas e inéditas, como formas de intervención con vistas a desencadenar una suerte de identidad que las identifique. En efecto, se trata de identificar, a partir de sus intervenciones tanto públicas cuanto literarias, algunas de las estrategias de escritoras merced a la cual conciben y se conciben en el seno del campo literario y en que especularmente se ven representadas en otros u otras.

F) Verificarlas en lo que atañe a sus posturas frente al estado burocrático-autoritario de 1976/1983 (sin descuidar por ello los gobiernos *de facto* previos a esta fechación) y su discurso monológico, en virtud de que ambas se opusieron al régimen dictatorial y padecieron tanto desde el exilio (Mercado) como desde el inexilio o exilio

interior (Gorodischer) formas de desarraigo o resistencia frente al avasallamiento de las libertades cívicas y, por supuesto, discursivas, en tanto que escritoras, por ser la libertad de expresión particularmente porosa a la censura y el control. Mercado, desde una actitud melancólica pero militante, actuará desde el exilio y más tarde guardará esos desdichados momentos en la memoria como trauma pero también como una suerte de conjuro contra la dura experiencia que supone el transterrarse de modo obligatorio y compulsivo.

G) Verificarlas en relación con los procesos de sociogénesis de escritura creativa en ambas autoras a partir de pre-textos éditos sirviéndonos de las herramientas de la crítica genética. Procuraremos develar cómo, a través de diversos textos publicados en forma fragmentaria, ambas autoras construyen elaboraciones previas sintéticas en momentos pre-existentes de la edición definitiva de otros textos más ambiciosos. Descorrer ese velo supone una pesquisa por publicaciones periódicas, libros editados, entrevistas, cartas, reportajes, declaraciones inéditas, entre otras carreteras que desandar.

H) Verificarlas estableciendo una relación de triangulación con la obra del escritor argentino Manuel Puig, en un diálogo explícito e implícito altamente fecundo. El cotejo con la obra de Puig permitirá trazar zonas de convergencia y divergencia, útiles para discernir notas y acentos propios de ambas poéticas. Se tratará, en efecto, de ejercer una suerte de triangulación organizadora de sentidos con vistas a la identificación de procedimientos, recursos, asuntos y una agenda, así lo entendemos, compartida, parcialmente, y de modo distintos, entre las tres poéticas.

ALGUNAS PRECISIONES PREVIAS

¿Qué entendemos por “poética” en la presente tesis? “La escritura es constitutiva por sí, sin principio ni fin asignables. *La poética del texto* considera la obra como producto histórico de la escritura, organiza en comienzo y fin y hasta finalidad” (Barrenechea, 1983: 16; subrayado de la autora). Una definición ajustada del término “poética”, consiste en considerarla el sentido de una actividad programática en el uso de ciertos repertorios de la representación, regulada por ciertas leyes, e integradora de una teoría sobre el arte. En este sentido, se relaciona con el concepto de los comienzos como “*producción intencional de sentidos*” (Said, 1975; el subrayado es nuestro). La hipótesis de dicha poética responde a una acción intelectual que procede por inducción a partir de un *corpus* y del cual participaría gran parte de la producción de las autoras. En los casos puntuales de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado, sería razonable y pertinente secundar el sustantivo poética del adjetivo “crítica”, entendiendo por poética crítica un tipo de poesis que tiende a poner en cuestión el *statu quo* social (relativo a las prácticas sociales y políticas) y respecto de otras poéticas, más complacientes con el sistema de consumo o iteración de la producción literaria, así como el de otros ejemplos del campo literario. Nos referimos, por ejemplo, al *bestsellerismo*, a las modas literarias, a las poéticas hegemónicas reproductoras de epígonos y no de herederos o configuradoras de tradiciones.

Angélica Gorodischer, nacida en Buenos Aires en 1928, pero residente en Rosario durante casi toda su vida (desde los seis años), ocupa un sólido lugar de prestigio en la literatura argentina, hecho que puede verificarse en la cantidad de títulos publicados, el tipo de editoriales en los que edita dichas obras, los medios de prensa en que colabora,

las devoluciones que bajo la forma de declaraciones públicas realizan sus colegas respecto del reconocimiento hacia su persona, entre otros datos atinentes a su carrera literaria. En efecto, en el año 2007, esta autora tuvo a su cargo la apertura de la Feria Internacional del Libro, del Autor al Lector, en la ciudad Autónoma de Buenos Aires, con una conferencia magistral, lo que pone de manifiesto la relevancia que en espacios institucionales suscita su proyecto creador. Sin ser funcional a la lógica del campo del poder, sí en cambio dicho proyecto entabla una suerte de suma de negociaciones, de diálogos intermitentes merced a los cuales, sin desvirtuar ni renegar de sus convicciones ni estéticas ni políticas, logra una inserción que entendemos resulta a la vez perturbadora pero admisible a la inteligibilidad burguesa.

Gorodischer cursó parte de los estudios del Doctorado en Letras en la entonces Universidad Nacional del Litoral, con sede en Rosario, pero no los concluyó, alegando, en sucesivas entrevistas realizadas por este doctorando, que se trataba de un tipo de trabajo intelectual que la confinaba a los estudios literarios pero no a la producción de la escritura creativa, que era su verdadera vocación. Conocida sobre todo por sus textos de ciencia ficción, por los cuales es considerada una maestra del género en el mundo hispano, a partir de la década de los años ochenta inicia una constante producción de textos de ficción feminista o vinculados con problemáticas de género, si bien no exclusivamente, presentes no en una vertiente propagandística o panfletaria sino, más bien, en un tipo de ficción que desarticula la lógica del patriarcado mediante estrategias denunciativas o bien compensativas de las víctimas de dicho tipo de organización social y, en tanto que sistema de asignación de roles de género, en la constelación cultural de Occidente en general y latinoamericana en particular. Se trata, en la presente tesis, más que de trazar fronteras, de ver el modo como Gorodischer articula los supuestos ideológicos de su obra con otras ideologías tanto literarias como sociales más

ampliamente inclusivas, en las que la militancia feminista ocupa un espacio privilegiado, pero no exclusivo, en su poética insurreccional. Con una sostenida militancia en dicho movimiento feminista (recibió en 1997 el Premio Dignidad otorgado por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, como reconocimiento por su trabajo en favor de los derechos de la mujer), Gorodischer ha multiplicado su actividad creativa compilando antologías de narradoras argentinas y latinoamericanas, organizando congresos internacionales de escritoras y nucleando los esfuerzos por el reconocimiento de la labor literaria femenina y, en ocasiones, feminista. Nos referimos al hecho de que no necesariamente relevar literatura escrita por mujeres supone necesariamente que dichas escritoras se definan o sus textos definan una ideología o militancia feminista. Así, ha preparado una antología sobre la tradición literaria femenina (Bs. As., Ediciones Desde la Gente, 2000), donde recupera una rica estirpe y una suerte de tradición crítica de escritoras occidentales y orientales, antiguas y contemporáneas, y donde procura sistematizar ese legado bajo la forma de una genealogía (Amorós, 1985).

Su trayectoria, como afirmáramos al comienzo de la presente Introducción, ha sido consagrada por numerosos premios Nacionales como internacionales¹. En dos ocasiones ha obtenido las becas Fulbright y ha asistido en carácter de invitada (expositora, ponente, conferencista magistral) a numerosos congresos nacionales e internacionales

¹ El premio *Club del Orden*, primera de sus distinciones, se trata de un premio Regional, que Gorodischer obtuviera en 1965, por su primer libro de cuentos. Se trató de un concurso regional, que abarcaba las producciones literarias de las provincias de Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos, Chaco, Misiones y Formosa. Otros premios recibidos son: en 1984 el *Poblet* (Argentina) a la mejor novela por *Kalpa Imperial* y el *Sigfrido Redaelli* otorgado por el Club de los XIII al mejor libro de narrativa por *Mala noche y parir hembra*. El *Premio Emecé* por *Florerios de alabastro, alfombras de Bokhara*; el *Diploma Konex* (Argentina) al mérito por su obra de ficción; *Premio Más Allá*, Buenos Aires, *Centro argentino de Ciencia Ficción y Fantasía* (C.A.C. F. y F.) a la mejor novela publicada en 1983 por *Kalpa Imperial*; *Premio Gilgamesh de fantasía*, Barcelona, (relato) por “Acerca de ciudades que crecen desmesuradamente de *Kalpa Imperial*; *Premio Gilgamesh de fantasía* al mejor cuento fantástico por “Así es el Sur” y “Retrato de la Emperatriz”, de *Kalpa Imperial*; *Premio Gilgamesh de fantasía* al mejor libro de narrativa fantástica por *Kalpa Imperial*; 1994, *Premio Konex de Platino* por su obra de ciencia ficción; 1998, *Premio Silvina Bullrich* a la mejor novela del trienio escrito por una mujer por *La noche del inocente*. ; 2000, *Premio Esteban Echeverría* otorgado por la *Gente de Letras* por su obra narrativa

sobre literatura fantástica y de ciencia ficción, literatura argentina y latinoamericana y pensamiento feminista. Sus migraciones como participante de dichos encuentros se remontan a los años ochenta, pero ha realizado viajes por su país, América Latina, E.E.U.U. y toda Europa. Su obra ha sido traducida en parte al alemán, al inglés, al italiano y al francés. Precisamente, la conocida autora de ciencia ficción norteamericana Ursula K. Le Guin fue la responsable de volcar al inglés una de las obras más capitales dentro del *corpus* gorodischeano, *Kalpa Imperial* (1983-1984, dos volúmenes; un volumen único en la edición en inglés), acontecimiento que no hace sino confirmar la prominente vigencia de su poética en escenarios internacionales, al tiempo que delimita zonas de transculturación que, a través de operaciones de mediación como la traducción o la edición extranjera, ratifican la comunión de ideologías sociales y literarias empapadas de los mismos pilares. Así, el interés por su obra en otras latitudes y la opinión connotada axiológicamente de modo positivo entre sus colegas más destacados no hace sino acrecentarse. No sólo ello, sino que, por añadidura, sus textos circulan por ámbitos no solo nacionales sino también internacionales y también en idioma español (nos referimos a iberoamericanos y peninsular) lo que dramatiza una diálogo intercultural donde la misma lengua castellana inserta en contextos internacionales se resignifica.

Ha publicado hasta la fecha diez libros de cuentos, once novelas y dos volúmenes de ensayos breves o reflexiones bajo la forma de misceláneas. En la actualidad se halla abocada a escribir una nueva novela. Compiló cinco antologías sobre escritura de mujeres y una sobre literatura noruega.

Gorodischer, además, ha producido una rica variedad de textos (por lo general, escritos para ser leídos bajo la forma de conferencias públicas o prólogos de antologías o de libros ajenos), donde aborda problemas como la literatura de mujeres, el

feminismo, la tradición literaria femenina argentina, los problemas de la creación literaria, la ciencia ficción nacional en relación con la de cuño internacional, entre otros asuntos. Ese material, inédito en su mayoría, pero con el que contamos para su análisis (más tarde recogido parcialmente en su libro *A la tarde, cuando llueve*), constituye una fuente teórica riquísima para desentrañar el fundamento de su práctica escrituraria y los problemas atinentes a sus cavilaciones en torno de lo poético propiamente dicho, pero también de núcleos sémicos que otorgan una postura de no neutralidad o indiferencia frente al pulso del orden social.

Como productora cultural, Gorodischer participa activamente en el campo intelectual argentino, no sólo mediante el mercado del libro, sino bajo la forma de entrevistas y artículos aparecidos en los principales diarios y revistas del país (diarios y periódicos como *Página/12*, *La Nación*, *Clarín*, *Perfil*, *Crítica*). También ha dirigido colecciones de libros, como *La noche mildós*, una colección de textos de ficción erótica publicados por editorial Emecé².

Tununa Mercado (Córdoba, 1939) cursó casi la totalidad de los estudios de la carrera de Letras en su ciudad natal (sólo le faltaron dos materias para concluirlos), pero no llegó tampoco a finalizarlos, habiendo cursado casi la totalidad de las asignaturas del *curriculum* de la Universidad Nacional de Córdoba. Comparten entonces este rasgo de inconclusión o incompletitud académica pero sí de incursión por trayectos formativos de orden institucional ligados a la literatura y la teoría y la crítica literarias. No obstante, su paso por la academia es visible en su uso del metalenguaje (en especial de análisis metanarrativos cuanto de ideologías políticas o a la experiencia literaria en general), en

² Interrogada oralmente acerca de una posible afinidad de su obra con la de la escritora argentina del siglo XX Silvina Ocampo, Gorodischer manifiesta una vinculación algo desvaída entre su obra y de la su colega. Por el contrario, enfatiza la afinidad de su obra con la de Victoria Ocampo, hermana de Silvina. Si algún rasgo emparenta ambas obras no sería un tipo de factor estético, así lo entendemos, sino más bien la notable exposición pública de ambas escritoras, su intervención en los respectivos campos intelectuales y, tal vez, cierto tipo de lecturas cosmopolitas, en especial europeas, además del conocimiento de otras lenguas y la organización de empresas literarias o feministas.

su formación cultural cosmopolita y en su conocimiento de las tradiciones literarias occidentales. Mercado padeció, junto con su marido, el también escritor y crítico literario Noé Jitrik, dos exilios: uno, más corto, en Besançon (Francia) y otro, más extenso, en México, después del cual regresó a la Argentina en 1986 para radicarse definitivamente y ejercer su oficio comprometidamente con la realidad social, poética y política de este espacio del subcontinente americano.

Ha recibido importantes premios, como la mención en el concurso *Casa de las Américas* en 1967 por su primer libro, *Celebrar a la mujer como a una Pascua* (luego reeditada por Ediciones Al Margen, La Plata, 2007, con el agregado de cuentos contemporáneos a esa época)³ y el Premio *Boris Vian* que consagró su libro *Canon de alcoba* (1988), el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, el Premio *Konex* en 2004, la Medalla por el Centenario de Neruda otorgada por la Presidencia de Chile en 2004, entre otras distinciones internacionales. Más recientemente, obtuvo la beca Guggenheim en la categoría ficción para la escritura de una novela, que fue concluida y publicada en 2005 bajo el título de *Yo nunca te prometí la eternidad*.

Instalada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, participa activamente de la vida cultural argentina e internacional, asistiendo a congresos de escritores, mesas redondas, presentaciones de libros y debates, ejerciendo el oficio de jurado de concursos literarios y publicando artículos periodísticos en los medios masivos gráficos de mayor trascendencia. Su especialidad se organiza en el seno del periodismo cultural de artículos y reseñas bibliográficas de colegas afines a su poética o su ideología literaria y, de tanto en tanto, notas de opinión. Fruto de esa actividad son textos argumentativos,

³ La reedición platense de distribución nacional de *Celebrar a la mujer como a una Pascua* constituyó un capítulo muy importante en la historia de la poética de Mercado, dado que permitió la circulación de un volumen agotado por otros contornos topográficos y temporales, al tiempo que favorecía el rescate de relatos inéditos confinados a los papeles personales de la autora. También fue relevante la recuperación de la nota que Tomás Eloy Martínez le dedicara en su momento a la salida del libro, cuya nota crítica fue publicada contemporáneamente en el semanario *Primera Plana*. También el volumen incluyó un Prólogo de la autora altamente revelador de su poética gracias a una operación de introspección y de autoindagación subjetiva.

muchos de los cuales más tarde han pasado a la imprenta bajo la forma de ponencias o discursos, esto es, como géneros ocasionales, incidentales. No obstante tratarse de textos que surgen de una demanda externa de escritura, de una solicitud extrínseca, a Tununa Mercado le gusta señalar que “el pedido fue y es un llamado, es como el encendido de un motor, desencadena la marcha, establece el rumbo del andar: hay que agradecerlo, esperarlo como se espera a la voz del otro y estar siempre dispuestos a responderlo” (Mercado, 2003, contratapa de su libro *Narrar después*). No obstante, esos pedidos “siempre coincidieron con preocupaciones o inquietudes que bien hubieran podido escribirse más allá de un pedido” (Mercado, 2003, contratapa).

Tununa Mercado es ante todo narradora, pero ha trabajado obsesivamente sobre su propia experiencia vivida, tratando de quitarle o extraerle el máximo de sentido, y ello equivale a decir que ha trabajado con lo autobiográfico, pero no sólo ello, sino que ha articulado experiencia vivida, mímesis social, con una forma de ficción o autoficción en la cual impetuosamente rasgos e informaciones atinentes a su vida constatable son notablemente distorsionados hasta alcanzar un rango literario merced a autofiguraciones literarias. Sus textos interpelan el pasado y la memoria, pero la escritora opera sobre ellos ficcionalizándolos, desorientando a lectores no avisados en su poética, en quienes cunde el desconcierto en virtud de que aparentemente se refieren anécdotas efectivamente acontecidas, pero en otro sentido tan intervenidas desde lo escriturario y lo retórico que se las torna irreconocibles y de una hondura poética que difícilmente el así llamado orden de “lo real” admita como atributos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La relativamente escasa bibliografía académica que encara el análisis de la obra de Angélica Gorodischer se ha ocupado primordialmente de señalar sus aportes a la ciencia ficción y el género fantástico argentinos y su relación con el movimiento de los cultores de ese género en nuestro país y América Latina, sobre todo, en las décadas de los sesenta, de los setenta y de los ochenta. En efecto, en esa superficie de textualidades no afincadas de modo firme en el campo literario nacional, estas voces disonantes, que vienen a introducir utopías y distopías en el orden de lo literario, instalan nuevos debates, introducen discursividades novedosas y críticas, irrumpen impetuosamente distinguiéndose de otras formas de ficción no ligadas a verosímiles realistas como la literatura fantástica o la alegoría, formas caras a la tradición y a los linajes escriturarios de nuestro país desde antes aún del siglo XX.

En 1992, en un volumen colectivo consagrado al estudio de las narradoras argentinas de los años ochenta, la Dra. Ester Gimbernat González (oriunda de la University of Northern Colorado, E.E.U.U.) dedicaba un estudio a dos de las novelas de espionaje de Angélica Gorodischer (*Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*-1984 y *Jugo de mango*-1988). En ambas novelas, la investigadora encuentra paralelismos en cuanto a la concepción y construcción del personaje y su relación con el nombre, así como a la presencia común del viaje, la peregrinación y el autoconocimiento como proceso personal de flexión compositiva. Asimismo, se aboca a estudiar las nuevas modalidades enunciativas que comportan ambos textos en una cultura patriarcal, en tanto “comprometerse con una voz femenina en primera persona (...) es atreverse a enunciar una aventura de los cuestionamientos mismos de la palabra, el género y el

poder” (Gimbernát González, 1992: 139). El trabajo también desarrolla algunas hipótesis en torno de los géneros literarios firmados por Gorodischer y pone en evidencia cómo la subjetividad femenina se inscribe en ellos de un modo militante, en tanto la voz autoral, a través de la ventriloquía, así lo postula siguiendo una política feminista anclada en formas discursivas literarias, no argumentativas. No obstante, lo sabemos, lo argumentativo está permeando mediante lo ideológico y sus supuestos los núcleos actanciales de las obras narrativas en cuestión.

Como un hito en la crítica literaria gorodischeana, podemos citar el volumen colectivo *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, compilado por Miriam Balboa Echeverría y Ester Gimbernát González (Bs. As., Feminaria editora, 1995). Se trata del primer libro que aborda en forma integral el estudio de la obra de la narradora rosarina. Conviven en él los trabajos desde la perspectiva de la teoría de género y de los géneros literarios (en ocasiones articulando ambos tópicos), así como algunos testimonios de colegas escritores sobre su trayectoria como narradora y su actitud ética de integridad frente a los derechos humanos y frente al oficio que desempeña con coherencia desde sus comienzos. En este sentido se detectan invariantes, se introducen matices, pero también se cartografían ciertas constantes que permiten circunscribir su obra en consonancia con un campo de la ideología literaria pasible de ser reconocido no sólo por quienes la estudian académicamente sino por otros miembros del campo literario. Por último, un texto autobiográfico inédito de la autora en primera persona clausura el volumen. Merece destacarse, dentro de dicha contelación de trabajos del libro, el minucioso enfoque global del proyecto creador (Bourdieu, 1967[1966]) de Gorodischer por parte de la estudiosa Ángela Dellepiane, que contempla la totalidad de su producción hasta el libro *Las repúblicas* (1991), el último hasta entonces publicado. Se trata del primer intento omniabarcativo de su producción literaria por parte de la

crítica literaria argentina y, por ende, destaca, dentro de la crítica gorodischeana y sus implícitos narrativos, algunos núcleos sémióticos de orden capital.

Más recientemente, en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, Gorodischer figura en dos volúmenes, el 10 y el 11. En el volumen 10 (*La irrupción de la crítica*), el artículo que aborda la producción de Gorodischer, a cargo de Guillermo García (García, 1999: 313-340), la encuadra como emergente de un grupo de narradores/as de ciencia ficción que elaboraron, durante las décadas de los sesenta, los setenta y los ochenta, formas de crítica a la sociedad a través de la creación de mundos utópicos y distópicos, tal como al principio de este apartado lo habíamos apuntado. De ese modo, se ponía en evidencia la arbitrariedad de los significantes sobre los que se fundaba la cultura y se elaboraba una visión del mundo que procuraba denunciar los desórdenes de la civilización contemporánea y el estado de cosas vigente, así como su articulación semiótica. En efecto, el *statu quo* cultural no era sino desafiado por una serie de poéticas, entre las cuales la de Gorodischer se encuadraba en un subgrupo mayor, merced al cual el dinamismo y la fluidez cultural constituían una piedra de toque de su cultura o subcultura literaria, en lo referente a este género literario. También, el artículo, al introducir la relación ampliamente difundida de ciencia ficción con la de crítica, no hace sino confirmar que Gorodischer define su poética en términos inconformistas respecto del estado de cosas vigentes, la cuestión social y el espacio mediático en el cual de tanto en tanto interviene.

En el volumen 11 (*La narración gana la partida*), Elsa Drucaroff (Drucaroff, 2000), a su vez directora del tomo, señala que la obra de Gorodischer marca “pasos nuevos en espacios diferentes”, como síntesis de una poética insurreccional que, una vez más, trasciende la idea de no adoptar los supuestos ideológicos del sentido común, en términos barthesianos, sino, por el contrario, de asegurarse un rol severo con

instituciones cuanto con poéticas funcionales al sistema literario o, más ampliamente, social. Y Sandra Gasparini, en el mismo volumen, se aboca a estudiar la obra de la escritora argentina como cultora del fantástico y la ciencia ficción.

Por nuestra parte (Ferrero, 2002), en el marco de nuestra tesis de grado y de tres becas bianuales obtenidas por concurso en la Universidad de La Plata, procuramos tender nuevas líneas de exégesis sobre la narrativa gorodischeana, atendiendo a lecturas desde la teoría de género mediante un abordaje que abarcara la totalidad de su obra (édita hasta la fecha, esto es, 2005) y procurando servirnos de bibliografía actualizada atenta a las nuevas tendencias sobre el tema, así como las relaciones que los libros de Gorodischer establecen como sistema; también, a su vinculación con la tradición literaria feminista argentina o, más ampliamente, occidental. Verificamos cómo Gorodischer desestabilizaba en el terreno de la representación literaria los estereotipos patriarcales y estudiamos cómo sentaba las bases de un proyecto creador tendiente a brindar consistencia narrativa a una teoría crítica y emancipatoria (Amorós, 2000) como el feminismo. Utilizamos textos inéditos (conferencias, cuentos, entrevistas; en la actualidad éditos, pero no por entonces) que la autora nos brindó generosamente y que sirvieron de base a los fines de documentar el estudio. Por otra parte (Ferrero, 2003), nos centramos en lecturas contextuales y esta vez fue la década de los sesenta (período de implosiones sociales en los que Gorodischer inaugura su obra y, por lo tanto, produce sus “narraciones de comienzo”, en términos de Edward Said) la que nos ocupó. Nos propusimos en este trabajo abordar la obra de nuestra autora en relación con la “estética sesentista” y con el modelo de intelectual comprometido, pero culturalmente centrado en su propia práctica (Sigal, 1991), emanado de este período de la historia cultural de nuestro país y su inserción en los significativos acontecimientos mundiales bajo cuyos compases se contorneó la de nuestra nación.

El 10 de marzo de 2006 tiene lugar un evento científico de singular relevancia para los estudios sobre la obra de Angélica Gorodischer a nivel internacional, tanto desde el punto de vista académico como editorial. En efecto, la Dra. Michèle Soriano, de la Université de Toulouse-Le Mirail (Francia), convocó a una Journée d' Études titulada "Littérature et féminisme: le parcours de Angélica Gorodischer", co-organizada con la Université de Tours, en el seno de los departamentos y programas de estudios de Toulouse-MSH y de Tours GRAL-CIREMIA. En dicho evento, especialistas de varios países del mundo, expusieron durante todo un día, trabajos sobre distintos aspectos de la poética gorodischeana. Las *Actes* de dicha Journée fueron publicadas digitalmente en INTERNET, en los sitios oficiales de dichas universidades y son accesibles para cualquier lector o lectora interesados en nuestra autora. En dicha oportunidad, quien esto escribe tuvo oportunidad de asistir y presentar una comunicación sobre una lectura de parte de la obra de Gorodischer desde el género en relación a su vinculación con el neobarroco latinoamericano, al cual en parte su obra puede adscribirse, al menos parcialmente (particularmente en tres de sus novelas y algunos cuentos dispersos).⁴ En efecto, la hipótesis central del trabajo consiste en postular que la proliferación de los significantes en parte de la obra de Gorodischer, además de configurar un tipo de texto altamente disruptivo desde el punto de vista de la lengua *standard*, al uso, se erige como una forma de contestación al silencio histórico de la mujer en sociedades patriarcales. Simultáneamente, plantéabamos en dicha comunicación que un lenguaje poroso a los sentidos era una fuente erógena que transgredía los mandatos patriarcales para una mujer que escribe y eventualmente produce ficciones o las consume.

Asimismo, en la misma Journée, la Dra. Mónica Zapata (2006), en una comunicación titulada "Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio" apunta a

⁴ A la misma se puede tener acceso en el siguiente website: CIREMIA: www.univ-tours.fr/ciremia/equipe.htm. Publicación en formato digital (pdf)

las convergencias entre la obra de Virginia Woolf y Gorodischer, refiriendo sendas escenas de lectura, o de búsqueda de material bibliográfico, en el que ambas autoras descubren, en el caso de Woolf, que lo que se ha escrito sobre las mujeres ha sido hecho por plumas masculinas; en el de Gorodischer, que la tradición de escritura de mujer ha sido literalmente ignorada. Invisibilización, desposesión de la esfera pública, sustracción del sujeto mujer. Por otro lado, Zapata reconoce en Gorodischer, a partir de algunos textos ensayísticos, la alusión a teorías andróginas que adscribe a la corriente de estudios de género llamada *queer studies*. Para finalizar, observa la utilización de la parodia y la ironía en Gorodischer: antiprólogos, antibiografías, antimanuales, basándose en un *corpus* en términos generales producto de paratextos: contratapas, solapas, prólogos, prefacios. No obstante, alerta sobre el uso de la parodia y la ironía en la teoría feminista, así como del humor, lo que puede refinarla o bien hacerla incurrir en debates retóricos o bien en atenuar aseveraciones argumentativas.

En un artículo publicado en la revista *Temas de mujeres*, de la Universidad Nacional de Tucumán (sin fecha), Rosana López Rodríguez se sumerge sensiblemente en las intrincadas y algo confusas tesis feministas de Angélica Gorodischer. Cuestionando una mirada sobre las teorizaciones de la autora sobre el género, la investigadora tucumana apunta novedosamente a que las opciones dilemáticas frente a las cuales se encuentran las protagonistas de *Mala noche y parir hembra* (1983), responden no a una lógica de la sororidad intrínseca al sexo femenino, sino que en Gorodischer presenta contradicciones. A saber: las protagonistas de dichos cuentos, o al menos del *corpus* abordado por la investigadora, son mujeres burguesas o pequeñoburguesas, que aspiran a serlo. En este sentido, el cruce entre género, clase social y etnia no sería la punta de un ovillo a desenredar sino una forma de reduccionismo y hasta de regresión a un estado patriarcal, confirmándolo sin contemplar

otras variables sexistas, como las planteadas por el feminismo neomarxista que procura deconstruir la opresión de clase y la de género. Concluye López Rodríguez que el sujeto mujer presente en *Mala noche y parir hembra*, si bien tendría en común la idea matriz de oposición al patriarcado, aparece “como un conjunto de subjetividades individuales y no de individuos sociales, bajo la forma característica de relacionarse con el sujeto burgués, el sujeto bajo el capitalismo” (López Rodríguez, *Temas de mujeres*, sin fecha ni paginación).

De 2009 data el primer volumen de autora íntegramente dedicado a la obra de Angélica Gorodischer, titulado *La aventura de narrar. La narrativa de Angélica Gorodischer* (Bs. As., Editorial Corregidor). El volumen, que trabaja con la obra ficcional de Gorodischer publicada desde sus comienzos hasta 2006, es una reelaboración de la tesis Doctoral de la Dra. Graciela Aletta de Sylvas, presentada en la Universidad de Valencia en 2006. Retomando líneas de investigación previas, es de destacar el interés de una investigadora por involucrar sus cavilaciones en torno de una autora poco estudiada y, en particular, desde la totalidad de su obra. El volumen aborda desde distintas perspectivas el *corpus* gorodischeano, en particular desde su posición en el campo literario argentino desde 1960 en adelante; un capítulo sobre una relativamente completa reseña biográfica; un abordaje de la narrativa ficcional desde la perspectiva del estudio de la categoría del “delito”, en especial oficiado por parte de mujeres, en el seno del sistema patriarcal, una típica operación de deconstrucción, así como un estudio de los géneros y subgéneros en la obra de Gorodischer. También establece la transversalidad en dicha obra de la categoría de género, en particular hacia la década de los ochenta; el lenguaje literario de la autora desde un punto de vista de la semiología literaria también es indagado, al igual que una cartografía de las identidades transgresoras desde el punto de vista del género, particularmente de algunas novelas y

cuentos, como “Al champaquí” (cuento, en *Las repúblicas*) y *Doquier* (novela). El libro se cierra con una bibliografía de y sobre la narrativa de Gorodischer, así como una entrevista inédita a la autora.

Una ponencia más reciente, publicada digitalmente en 2010, de la investigadora tucumana Silvia Natalia Ferro Sardi, titulada “Angélica Gorodischer: las máscaras de la modernización. Cuerpo y mercancía”, se centra en el análisis de la novela de Gorodischer *Fábula de la virgen y el bombero* (Bs. As., Ediciones de La Flor, 1993). Ferro Sardi estudia el modo en que las nuevas formas de modernización del capitalismo en las zonas urbanas no centrales, por ejemplo en este caso la ciudad de Rosario, son el espacio de manifestaciones sociales tales como el delito y la hipocresía, pero también cómo los comienzos del siglo veinte constituyen un compás histórico-social clave para la comprensión de la movilidad y la migración social de clase y de género, el uso así llamado mercantil de la mujer, las paradojas de la posición social que, pese a pertenecer al mismo género, impone a las distintas clases y bases sociales asignaciones de poder y de movilidad diversas.

Repasemos ahora la bibliografía crítica sobre la obra de Tununa Mercado. En el ya citado volumen de 1992 de Ester Gimbernat González, abocado al análisis del *corpus* de la literatura femenina argentina de fines del siglo XX y sus representaciones, la autora analiza el libro *Canon de alcoba* (1988) de Tununa Mercado desde la perspectiva de la teoría de género planteando que ya desde su título el libro ejerce la polisemia. El lexema “canon”, citado en el acápite, y ambiguo desde su enunciación, adopta el sentido de “canto coral”, pero también de “*corpus* consagrado y definitivo”. Es, ciertamente, esa variedad semántica la que lo vuelve un texto muy rico e inestable desde el punto de vista de los significados. Asimismo, la investigadora cita cómo el texto configura un

conjunto de figuras y representaciones somáticas, del cuerpo como sistema semiótico y del deseo femenino encarnado en la escritura.

Más cerca en la cronología, en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (volumen 11. *La narración gana la partida*), parte de la obra de Tununa Mercado (en especial, el libro *En estado de memoria*, 1990) es abordado por José Luis de Diego en su artículo “Relatos atravesados por exilios” (de Diego, 2000: 431-458). De Diego anota que uno de los efectos del exilio parece haber sido el de “la reconfiguración genérica de las formas breves (...), como si una experiencia traumática -el exilio- requiriese la exploración de los instrumentos con los que se encara la ardua tarea de la representación” (de Diego, 2000: 449). Por último, de Diego cree vislumbrar también en la experiencia del exilio una intensidad que demanda una reflexión sobre la percepción y sobre los modos de construir el relato y sus figuras (y, por lo tanto, una cavilación sobre la construcción del orden propio de “lo real” inscripto en lo discursivo), y pone como ejemplos los relatos de ese libro titulados “Celdillas”, “Intemperie” y “El muro”.

En el mismo volumen, en un artículo titulado “La narración de los cuerpos” (2000: 183-215), Martina López Casanova se refiere a un *corpus* de textos de la literatura argentina que tienen como denominador común interpelar las relaciones de poder a través de representaciones desestabilizantes de lo corporal (libros paradigmáticos son los de Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Héctor Lastra...). En este marco, estudia algunos cuentos de *Canon de alcoba* (en especial “Ver” y “Antieros”) que, a diferencia de los de las décadas de los sesenta y de los setenta, no pretenden “espantar a los burgueses”, sino que “quieren ser leídos desde ciertas teorías de hegemonía académica” (López Casanova, 2000: 210). Lo erótico descubre o encubre una violencia que estos textos parecen inscribir, escribir y dejar leer sin escándalos pero también sin concesiones al “sentido común”.

En un artículo publicado en la revista *Feminaria* (2001), la investigadora Eva Klein integra las relaciones entre experiencia autobiográfica, sujeto autobiográfico y construcción de un sujeto autobiográfico femenino, aludiendo a que el sujeto autobiográfico patriarcal es desestabilizado por obras de Mercado, tales como *En estado de memoria* o *La madriguera*. Tales formas de autorrepresentación son fundantes de nuevas formas de nombrar el orden de “lo real” mediante autofiguras alternativas a las del patriarcado.

Gina Alejandra Sarraceni, en su artículo “Los estallidos del pasado en *Estado de memoria* de Tununa Mercado” (2002), agrega que, para Mercado, escribir sobre sí misma no responde sólo a la necesidad de recuperación sino más bien de reivindicar la memoria como una temporalidad inconclusa, en constante proceso de reactualización, oponiéndose a la tendencia de concebirla como un tiempo clausurado y ‘sellado’ que no se puede modificar” (Sarraceni, 2002: 151-152). Se trata de dar cuenta de “los desajustes y quiebres que esta ‘experiencia del desastre’ genera en los sistemas de representación de la realidad” (Sarraceni, 2002: 152). “Para representar el funcionamiento del inconsciente y su participación en los procesos de recuperación del pasado y en la formación de síntomas sobre los exiliados que regresan al país, Mercado utiliza las imágenes del depósito y de la madriguera, del baúl y de las carpetas, como lugares clandestinos donde se guardan objetos confiando” (Sarraceni, 2002) en que esos espacios tanto del orden de lo imaginario como de lo material pueden cubrir como pliegue o recobrarse.

Adriana Astutti, en su perspicaz artículo titulado “Intimidad y desamparo: Tununa Mercado” (2005), indaga como parte de una línea de investigación en curso y a proseguir con un *corpus* más amplio en el futuro, en las circunstancias en las cuales es posible detectar en la obra de Mercado escenas de desamparo. La relación con la

vestimenta o el vestuario, la espacialidad de las casas o las ciudades inespacializadas y no apropiadas por la autora/narradora, las desterritorializaciones, circunscriben una toponimia en la cual la posesión y la desposesión tanto de objetos como de lugares vuelven al sujeto de la enunciación un sujeto a la intemperie. Ese sujeto especularmente se aproxima o casualmente se vincula con *clochards* o *freaks*, que deforman hasta exasperar el psiquismo, pero al mismo tiempo reflejan un estado de la experiencia ligada a la precariedad y el desvalimiento, tanto respecto de objetos como de proyecciones hacia las existencias de otra personas víctimas de la orfandad. Precariedad del nombre, mal pronunciado, precariedad de la identidad, precariedad de la subjetividad, desubjetivada. Precariedad de apodo, “Tununa”, cuando en verdad el nombre que figura en su documento de identidad es “Nélida”.

Respecto del volumen *Celebrar a la mujer como una Pascua*, agrega Tomás Eloy Martínez en un Prefacio a la edición de 2007 (texto publicado originariamente en el semanario *Primera Plana*, N°264, 16 de enero de 1968), que en la primera obra de Mercado, pese a tratarse de un primer libro y de pequeño formato, los seis relatos originarios del libro “bastan para sacudir la vida de cualquiera” y de que se trata de un “objeto incómodo e irreverente, lo que no es una falsa metáfora” (Martínez, 2007: 11). Hace notar también que lo peculiar de este libro es que “su sexto sentido era en verdad el primero que ahora, a través de este libro (o lo que fuere) lo asalta para señalarle el real nombre de las cosas, su sabor secreto y su auténtica apariencia” (Martínez, 2007: 9). Como vemos, Martínez se encuentra estrepitosamente pasmado ante un lugar de enunciar completamente inhabitual en el panorama de las letras argentinas y que ello sea posible merced a un único libro de una autora primeriza le resulta prodigioso.

No tenemos noticia de estudios o líneas de investigación que aborden de modo conjunto la obra de Gorodischer y Mercado contrastivamente, por lo que nuestro trabajo

pretende inscribirse en ese vacío enunciativo que justificaría y actuaría como fundamento de la presente tesis doctoral. Nuestro interés en un análisis comparado se fundamenta en el hecho de que ambas poéticas o concepciones estético-ideológicas responden a un mismo ademán constructivo pero de signo inverso (pero no adverso) y solidario a la vez, por lo que, en este punto, tenderían a converger pero, al mismo tiempo, a divergir en sus estrategias enunciativas y retóricas.

A través de nuevas entrevistas a las autoras (además de las ya publicadas; véanse Saavedra, 1993 y Ferrero, 2001 y 2005), material inédito e intercambio personal con ambas, logramos ampliar el *corpus* paratextual y refinar la masa crítica que permita un abordaje más completo de sus respectivas obras.

No tenemos conocimiento de que existan trabajos de crítica genética sobre los manuscritos o textos editados de Angélica Gorodischer. En tal sentido, nos proponemos una investigación sobre el análisis sociogenético de tres cuentos editados homónimos de Angélica Gorodischer y este sería el primer paso en la dirección de establecer una línea de investigación a proseguir. Nuestra intención ha sido no sólo indagar en un *corpus* ya configurado, sino también en cierto tipo de procesos creativos, de producción de significación, de génesis de escritura inherente a las poéticas, en especial, en el caso de Angélica Gorodischer. Sin tratarse de poéticas reversibles, sí es posible internarse en ellas prestando una detenida atención a ambas. En especial trazando un puente mediador que consistiría en un abordaje que, mediante el análisis de retórica de la ficción, admita solidarizarlas y distinguirlas, posicionándolas a la una respecto de la obra, como un posible paradigma.

El hecho de mantener una relación de amistad personal con ambas autoras (más acentuada en el caso de Gorodischer) y un intercambio fluido y permanente, nos garantiza el acceso a fuentes y declaraciones directas sobre la génesis de los textos, a

materiales inéditos y a declaraciones privadas con vistas a ser utilizadas en el marco de la presente tesis de Doctorado.

II. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1

La configuración de las “narraciones de comienzos”

A partir de los lineamientos teóricos de Edward Said en su libro *Beginnings. Intention & method* (1975), nos proponemos estudiar cómo se producen las primeras intervenciones de Gorodischer y Mercado en el mercado del libro y en el campo literario argentino, si bien, por supuesto, su génesis de escritura se desata o desanuda mucho antes, en diarios íntimos, borradores, textos inéditos, cartas, muchos de los cuales serán destruidos o inalcanzables para el presente estudio, pero que, indudablemente, producen una fuerte marca de aprendizaje en quienes más tarde o bien cultivarían una escritura así llamada “autobiográfica” (“géneros íntimos”, diarios, cartas, *carnets*, epistolarios, testimonios, autobiografías ficcionalizadas y ficciones autobiográficas, o no, pero en los cuales se sobreimprime sobre la textualidad y la gestualidad técnica una fuerte marca de acontecimiento efectivamente vivido y no meramente producto de una imaginación razonada).

Ahora bien: ¿qué es un comienzo? ¿qué es un comienzo en el lenguaje o desde el lenguaje y en el pensamiento, especulativo o no? ¿cuáles son las condiciones que hacen que una narración o un conjunto de narraciones comiencen en un momento determinado, y no en otro; de una manera o, por el contrario, de otra? Edward Said consagra un minucioso estudio, un libro/hito dentro de los estudios literarios y la historia cultural, para desentrañar algunas de estas inquisiciones. Para Said, “el comienzo es básicamente una actividad que en última instancia supone regresiones y repeticiones más que una simple progresión lineal”⁵ (Said, 1985: XVII; la traducción es

⁵“Beginning is basically an activity which ultimately implies return and repetition rather than simple linear accomplishment (...)” (Said, 1985: XVII).

nuestra). Regresar, retornar y repetir son dos operaciones unidas. Esa repetición, no obstante, es revisión y genera novedad. Agrega Said que “los comienzos no sólo innovan debido a su propio método, sino en virtud de que ostentan una intencionalidad. Sintéticamente, el comenzar es *realizar o producir diferencias*, las cuales son el resultado de combinar lo ya familiar con la fecunda novedad del trabajo humano con el lenguaje”⁶ (Said: 1985: XVII; la traducción es nuestra; el subrayado, del autor). En estos términos desliza la hipótesis de que quien comienza, combina lo ya familiar con la fértil novedad del trabajo humano con el lenguaje. Comenzar es “crear una diferencia”, “crear diferencias”, “diferenciarse”, marcar y demarcar un territorio de palabras y problemas. Pero esa diferencia se repite, tiende a repetirse, a reforzarse. Distanciarse, agregaríamos nosotros. Distanciarse de una tradición o varias tradiciones, distanciarse de sí misma (de sus ideas naturalizadas y sus convenciones para dar lugar a otras que las renueven, las fertilicen y las proyecten hacia nuevos objetos). Si quien comienza se nutre de lo ya conocido, de lo familiar pero también de la novedad del trabajo humano con el lenguaje, ello supone no solo una inmersión en una suerte de cultura adquirida (voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente), de cultivados saberes y destrezas, pero también de un método y una intención que, unidos, producen “una diferencia” o “la diferencia” respecto del resto de los comienzos de otros productores culturales. Cada quien comienza, pero comienza a su manera, de modo inherente a sus relaciones con el pasado.

Comenzar, comenzar a escribir, comenzar a escribir un texto, es el momento en que el autor o la autora se despega de todo el resto de las obras literarias. Los comienzos inmediatamente “entablan relaciones con obras ya existentes, relaciones de continuidad

⁶ “Beginning not only creates but is its own method because it has intention. In short, beginnings is *making or producing difference* -difference which is the result of combining the already familiar with the fertile novelty of human work in language”.

o antagonismo o una mezcla de ambas”⁷ (Said, 1985: 3). Dichas relaciones de continuidad, antagonismo o una mezcla de ambos, resultan siempre inquietantes e incómodas para quien comienza a ejecutarlas. Seguramente desestabilizarán certezas, paralizarán impulsos, desconcertarán o conflictuarán, sembrarán de interrogantes a una mente abierta a acogerlos. Según Said, “los comienzos, entonces, son el primer paso de la *producción intencional de sentido*”⁸ (Said, 1985: 5; la traducción es nuestra; el subrayado del autor). De ello se infieren algunas conclusiones. El comienzo es un paso, un hito, el primero. Y es el primer paso o hito en la producción intencional de sentido, esto es, se trata de una operación deliberada, no involuntaria ni necesariamente espontánea. Se trata de articular comienzos con intención. Así, concibe la intención en los comienzos de la producción de sentido como

un deseo, en el comienzo intelectual, por hacer algo de una forma característica, tan consciente como inconscientemente, mas según un patrón que el lenguaje siempre (o casi siempre), pone en evidencia. Designios de la intencionalidad del lenguaje por manifestarse de cierta forma y siempre comprometido deliberadamente en la producción de sentido⁹ (Said, 1985: 12; la traducción es nuestra).

En el caso de la autoras que estudiamos, se trata (lo que las torna afines) de dos primeros libros de cuentos (*Cuentos con soldados*, 1965, en el caso de Gorodischer; *Celebrar a la mujer como a una pascua*, 1967, en el caso de Mercado). Ambos libros se vuelven acreedores de importantes premios al ser presentados a sendos concursos (en el caso de Angélica Gorodischer se trata de una premiación de orden local; en el de Mercado de una de orden internacional, en el marco de una Nación política y culturalmente marcada por ideales de socialismo como Cuba) y es así como la carrera literaria de ambas autoras comienza con muy buenos auspicios. Ahora bien, procuraremos desentrañar qué caracteriza a estas dos narraciones de comienzos, que si

⁷ “establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both”.

⁸ “*The beginning, then, is the first step in the intentional production of meaning*”.

⁹ “an appetite at the beginning intellectually to do something in a characteristic way -either consciously or unconsciously, but at any rate in a language that always (or nearly always) shows. Signs of the beginning intention in some form and is always engaged purposefully in the production of meaning”.

bien poco tienen que ver con lo que será la obra ulterior de las autoras, sientan las bases de una relación con la tradición literaria, así como nexos de filiación o distanciamiento. El primer libro de textos de Gorodischer se caracteriza por una cierta estridencia, en sus mecanismos enunciativos y en su configuración narrativa, a través de la utilización de ciertos procedimientos enunciativos de orden literario, como la apelación a un idiolecto en el cual la oralidad es reescrita en la grafía mediante una operación por la cual se produce una suerte de “simulacro”: el texto literario, respecto de su escritura, sobreimprime en ella marcas de oralidad, la profusión de diálogos como procedimiento que remeda el intercambio conversacional y una fuerte presencia de lexemas “no letrados” o que se alejan del modelo de “lo culto”, entendido como el propio de las “bellas letras”. Así, código oral y código escrito se entrelazan y contaminan pero también se subordinan: el texto oral se subordina a la escritura pero deja su huella, su marca, su resto¹⁰. Lo coloquial irrumpe frente a la idea de “lo literario” como sinónimo de norma de hipercorrección pequeño burguesa, tal como señala Ricardo Piglia de Roberto Arlt. Al respecto, también Gorodischer alude a su consciencia del uso de un lenguaje literario atento a la cotidianidad. Afirma:

El lenguaje que hablamos todos los días, el que yo hablo con los chicos, el que hablo en la calle o en la verdulería, es tan rico y tan poco explorado que para mí no vale la pena hacer experimentos de probeta sobre el papel cuando todavía no se ha conseguido unir todos los lenguajes que hablo. Porque uno no habla un solo lenguaje, habla muchos lenguajes y escribir con ese lenguaje, con la suma de todos es lo que yo pretendo hacer, es lo que quiero hacer en este momento (Gandolfo, 1977: 174).

¹⁰ En un reportaje realizado por Elvio Gandolfo en una antología por él preparada sobre la obra de Angélica Gorodischer, titulada *Casta luna electrónica* (Bs.As., Ediciones Andrómeda, 1977, Colección dirigida por Jorge Sánchez), Gorodischer menciona la influencia que tuvo en su formación literaria la obra de Roberto Arlt (p.p. 180). Al respecto señala Gorodischer una variedad de autores que dejaron rastros en su formación, pero señala expresamente que la marca de Roberto Arlt dejó una huella en un aspecto central del registro de su lenguaje literario. Al respecto profundiza: “He leído mucha literatura francesa e inglesa, pero hay autores (fijate qué cosa extraña te voy a decir) como Roberto Arlt, que me dejaron un sello que no sé si los demás advierten pero yo sí, en el lenguaje y en la pretensión con la que uso el lenguaje. Leí a Arlt por primera vez hace veinte años, cuando todavía no conocía de la literatura argentina nada más que lo que dábamos en el colegio (...). (pp. 180-181)

Se trata de un sociolecto (Lois, 2001) determinado por códigos en conflicto, lo que produce una suerte de irresolución en la legibilidad¹¹. La oralidad en tanto que procedimiento sociolectal, será retomado en el contario *Trafalgar*, libro de cuentos entrelazados por la figura capital del personaje homónimo que da título al libro, el viajante de comercio Trafalgar Medrano. Todo el libro consiste en conversaciones en torno de la mesa de un café, “El Burgundy”, un espacio imaginario pero de verosímil realista, en el cual una serie de interlocutores, tanto de existencia constatable como de invención de la autora, interrogan a Trafalgar sobre sus desopilantes viajes y andanzas intergalácticos. Las toponimias mismas de un bar o confitería céntricas de la ciudad de Rosario favorecen el encuentro entre amigos, la socialización, el intercambio entre sujetos tanto masculinos como femeninos. Todo ello propicia las narraciones, las confesiones y las polémicas en torno de multiplicidad de asuntos. Así, *Trafalgar* se vuelve un texto emblemático de Gorodischer y la sitúa en un lugar de captación del código oral y su plasmación en el discurso escrito pocas veces igualado en la literatura argentina. Simultáneamente, dentro del plano de la diégesis, algunos cuentos de Gorodischer ya afrontarán de lleno el patriarcado en tanto que sistema de organización social y política, así como comenzarán a entremezclarse con ciertos tópicos de cuño fantástico y de exotismo, lo que será parte de su programa futuro.

En tanto los textos iniciales de Mercado, por el contrario, tienden a la actitud opuesta: tersos, poéticos, envolventes, en los cuales la escritura se vuelve especularmente sobre sí misma y respeta sus propios códigos, sin infringir la lógica de la escritura estilísticamente poética. Se trata de textos que, a través de una impronta en la sensorialidad y de un enrarecimiento de las relaciones humanas, proceden a un

¹¹ Si bien la relación entre el idiolecto de Angélica Gorodischer no ha sido puesto en relación, al menos en forma oficial, por los discursos académicos, resulta evidente que existen elementos que la vinculan al idiolecto de Manuel Puig. Nos referiremos a este punto con más detalle más adelante. Lo cierto es que el camino de la oralidad hacia la escritura y viceversa son piedras angulares de ambas poéticas, a lo que en el caso de Puig es posible agregar sus intertextos cinematográficos.

problematizar la categoría de “lo real”, sin sucumbir a excesivas cavilaciones. Su enunciación escrituraria no queda puesta en cuestión porque no hay nada que la desafíe y, por tanto, pareciera ser casi imperceptible por el mero hecho de que habla (escrita), los sintagmas, y la lengua literaria dan la impresión de estar en consonancia y no entrar en entredicho con otras formas de la emisión o de la acuñación de su textualidad. El libro aborda la problematicidad de las relaciones humanas, el conflicto de las instituciones sociales (triángulos amorosos, que luego serán retomados en *Canon de alcoba*) o bien la maternidad como forma de sujeción social del patriarcado.

El hecho de que se trata en ambos casos de relatos, facilita el análisis contrastivo con vistas a la determinación de las características inherentes a ambos textos literarios. Lo cierto es que si Mercado ha enfatizado en numerosas oportunidades su falta de afinidad con textos que narren un argumento afilado y recortado por unidades narratológicas ligadas a una fábula (en el sentido que los formalistas rusos otorgan a este lexema), este primer volumen procederá a una cierta vacilación respecto de dicho recelo de la autora. Textos breves, donde de hecho una serie de personajes que se encuentran en situaciones relativamente cotidianas, advierten o presienten puntos de giro en la organización de sus pensamientos y su cosmovisión del universo que habitan. Una madre conduciendo el cochecito de su hijo y la llegada a un hogar en el cual espera el ingreso de un marido, dispuesta a satisfacer sus necesidades alimenticias, pese a que dicha iniciativa no se concrete, esto es, no tenga lugar más que de un modo fallido. La convivencia de un inquietante invitado a la casa de una pareja, la imaginación fugitiva de una caricia fálica, formando un triángulo primero incómodo, fastidioso, pero lentamente en un crescendo sensual y de incitación a la transgresión. El voyeurismo de una mujer que observa a una pareja conocida en una escena primero pasional y luego cotidiana a través del velo de una cerradura. Se trata de una serie de relatos breves que

producen una sensación de incompletitud en el lector, pero simultáneamente lo invitan a dudar de las certidumbres burguesas y las costumbres socialmente instaladas. Textos que demandan de parte de quien los transita una constante atención y ponen en juego una permanente tensión entre la situación de quien lee y lo leído, en virtud de que en ellos se habla de situaciones incómodas respecto del *statu quo* cultural. Una percepción de los más sofisticados matices que puede plantear el extrañamiento, al estilo en que lo concebían los formalistas rusos también sobrevuela estas narraciones. Los relatos de Mercado constituyen verdaderas muescas que atentan contra una concepción tranquilizadora del universo. Inquietan, perturban, interpelan al lector y la lectora desde una perspectiva inhabitual en la mayoría de las poéticas. Libro “delgado como hostia”, como gusta denominarlo su autora, en virtud de su brevedad (ocho relatos muy breves), el eje de ellos no son las tramas sino los sujetos que se aproximan, se alejan, se asedian, miden su proximidad física al punto que ella es la que determina la índole de sus relaciones: la fuga, el acoso, la compañía, la ternura, el odio, el deseo más recóndito. Clave que después tendrá una relación de contigüidad y reelaboración en *Canon de alcoba*, otro de sus libros posteriores. En verdad, *Celebrar a la mujer como a una pascua* se constituye en una suerte de antesala y nudo que luego desatará *Canon de alcoba*. Al menos esa es una de nuestras hipótesis.

Asimismo, es posible caracterizar estas dos obras en el marco del resto de otras producciones culturales de la década del sesenta. Teniendo en cuenta que, según Edward Said,

comenzar es una actividad y, al igual que otras actividades, está sujeta a ciertas reglas de juego, operaciones habituales de la mente, condiciones a ser satisfechas (...). Dicho sentido de contextualización queda sometido a un tiempo y a un tipo de sociedad -en el sentido amplio ‘tiene lugar en’ un tiempo y en el seno de una sociedad.¹² (Said, 1985: 19; la traducción nos pertenece).

¹²“Beginnig is an activity, and like other activities there are associated with it a field of play, habits of mind, conditions to be fulfilled. (...) That sense of associaton is set in time and society -that in a larger sense they ‘take place in’ time and society”.

Al configurarse los comienzos como una actividad, parafraseando a Said, esta práctica social, por cierto siempre verbal y ligada al lenguaje en su puesta en acción, se entrelaza con la situación social e histórica en la cual tiene lugar. Así, notables variables acuden necesariamente para funcionar como marcos contextuales de dicha práctica.

Para ello resulta importante remitirse a los textos ya clásicos de Oscar Terán, Silvia Sigal y otros más recientes de Susana Cella y Noé Jitrik que abordan la etapa de la historia argentina y mundial en la que ambas autoras comienzan sus obras, realizan sus “comienzos”. Al respecto, resulta esclarecedor para esta investigación enmarcar ambas producciones en el seno de “la irrupción de la crítica” (Jitrik y Cella, 1999), esto es, un conjunto de manifestaciones estético-ideológicas que hicieron eclosión en la cultura argentina entre los años 1955 a 1975 y que se caracterizaron por el cuestionamiento del *statu quo* cultural así como plantearon una revisión de la literatura en términos de “bellas letras” (Cella, 1999) y plantearon otros paradigmas de inteligibilidad, de legibilidad de los fenómenos de orden estético en el seno de una sobresaliente incertidumbre respecto de los contextos extraestéticos y, por otro lado, de una suerte de fermento artístico (organizado en distintas instituciones, como el Instituto Di Tella). Así reconstruimos las relaciones de necesidad entre formaciones sociales y formaciones discursivas, en términos de Michel Foucault y advertimos cuáles fueron las condiciones sociales que facilitaron la emergencia de estos dos libros, dado que se trata de compases histórico-literarios en los que la temporalidad literaria tiende a acelerarse, los cambios, a introducir novedades en las literaturas nacionales y producen un fuerte aceleramiento a nivel de las innovaciones. Si el reloj se acelera, si la arena de las pulseadas políticas se vuelve más compleja, los textos producidos en esas condiciones serán también más problemáticos desde el punto de vista de la institución literaria y se verán envueltos en una enmarañada dimensión en la que ideologías políticas se articulan

con ideologías literarias practicando un embrión de proyectos creadores atravesados por la conflictividad.

Gorodischer empieza a publicar en la década de los sesenta, que se caracteriza por ser un período revulsivo desde el punto de vista del campo cultural, en el seno del cual se desarrollan lo que se ha dado en llamar las “neovanguardias”.

En su minucioso y documentado estudio sobre las relaciones entre intelectuales y poder desde 1910 a 1970¹³, Silvia Sigal define la década del sesenta como una franja caracterizada por una “acelerada actualización intelectual de la mano de una también inédita apertura al mundo exterior” (Sigal, 1991: 193). Especialmente permeable a la introducción de propuestas y corrientes internacionales de todo cuño, el país se vuelve escenario de una ampliación notable de semanarios, debates, publicaciones, acontecimientos artísticos, acompañados de la existencia bastante marginal de publicaciones de vanguardia y de puentes con la producción de las metrópolis culturales y, por lo tanto, de la ampliación de un público lector. También los *sixties* son el momento en el que “el marxismo se convierte en una especie de *lingua franca* de anchas franjas de la intelectualidad progresista” (Sigal, 1991: 192). Sigal brinda una fechación tentativa del advenimiento de esta nueva época: la aparición del Semanario *Primera Plana*, hacia 1962, lo que constituye un fenómeno editorial de promoción de la cultura letrada argentina y latinoamericana.

Entre los años 1962-1968 se asiste en Argentina a un resurgimiento de las industrias culturales, especialmente de la industria del libro y tanto las pequeñas como las grandes editoriales “comparten la política de privilegiar al libro de autor nacional”

¹³ Aludimos en este segmento de la argumentación a un volumen histórico-político en el cual la socióloga argentina indaga en las repercusiones sociopolíticas que ciertos incidentes tanto nacionales como internacionales configuraron una suerte de identidad de la década de los sesenta. Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Bs. As., Editorial Puntosur, 1991.

(Rivera, 1998: 138). Jorge B. Rivera¹⁴ ha estudiado la peculiar consideración y el cuidado que concitaron los escritores argentinos en los medios no específicamente culturales, y las implicancias que ello tuvo para la circulación de la literatura argentina en su propio país. Uno de estos hitos culturales lo constituye la fundación de la editorial Jorge Álvarez, en la cual editará su primer libro Mercado y, años más tarde, Gorodischer hará lo propio con cuentos de su pluma. Esta editorial independiente era porosa a las novedades literarias y configuraba un espacio de difusión de obras a las que brindaba una circulación en el mercado del libro que, de otro modo, no hubieran tenido divulgación.

Dado que Gorodischer empieza a escribir profesionalmente en este decenio, es interesante atender a la caracterización que hace Sigal de las relaciones entre el arte y la política propias de la primera parte de la década. Esta primera etapa de los años sesenta “no estuvo dominada por la idea de la obra comprometida, o sea, de la impugnación, desde la ideología, de principios culturalmente centrados” (Sigal, 1991: 196). En este sentido, “la disyunción entre cultura y política dio por resultado el predominio de un perfil: un intelectual comprometido políticamente e insertado, simultáneamente, en un sistema de criterios culturales específicos, sistema que no reenviaba directamente al terreno ideológico-político” (Sigal, 1991: 196). La índole histórica de Gorodischer encarna perfectamente esta disyunción y perfila una obra que se politizará tardíamente, merced a los problemas del *gender*, pero que siempre defenderá su especificidad literaria, su pertenencia a una injerencia estética (sus principios “culturalmente centrados”) antes que política. La obra de Gorodischer no será nunca indiferente al orden que lo político propone e impone, pero aludirá a él desde su propia práctica de artista.

¹⁴ Rivera, Jorge B. *El escritor y la industria cultural*. Bs. As. Editorial Atuel, 1998.

Por su parte, lo reiteramos, Noé Jitrik y Susana Cella, en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Volumen 10, Emecé, 1999) caracterizan a este período como el de la “irrupción de la crítica”. Esto es, como un momento, que cronológicamente se puede datar en unos veinte años (1955-1976) marcado por el “surgimiento impetuoso de actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre las distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un movimiento envolvente y acelerado” (Cella, 1999: 7).

En verdad, como afirma Susana Cella, se atribuye un afán de ruptura respecto de lo que constituía la tradición o las formas naturalizadas de lo establecido a un grupo de propuestas surgidas desde diversos ámbitos del campo intelectual. En este contexto, la aparición de un movimiento de escritores de ciencia ficción durante la década del '60 en Argentina, planteaba una orientación que tenía que ver con problematizar, desde un género literario sin tradición en el país, categorías o certezas de la organización de la cultura en un sentido amplio y del sistema literario, en forma más restringida. Una crítica al verosímil realista, que hegemonizó la literatura argentina desde su nacimiento hasta la primera mitad del siglo XX, y una reivindicación, en cambio, de ciertas literaturas consideradas como “marginales” o “menores” en relación con otros géneros de una centralidad consagratoria.

Paralelamente, la elección de un género como la ciencia ficción o especulativa, que contaba con un *corpus* nacional tan escaso, supone una apuesta riesgosa y atrevida en un país tan fuerte, en cambio, en otros géneros próximos (como la literatura fantástica). Importa, de alguna manera, un “escribir a la intemperie”. En efecto, Gorodischer no escribe al resguardo del canon argentino, ni defendida por el prestigio de un capital simbólico que el ejercicio sostenido de un género tradicional ya consagrado por las instituciones otorga.

Señala Guillermo García que los relatos anticipatorios anteriores, no obstante al desarrollo oficial de la ciencia ficción, “se construyen desde un imposible gramatical: narrar el futuro como si fuera pasado” (García, 1999: 326). De este modo, la anticipación “se perfila como una ficción entre política y moralizadora: la ciudad se proyecta hacia el futuro y desde allí se observa, señala sus defectos magnificándolos” (García, 1999: 326) (para este tópico de la ciudad hipertrofiada, véase el cuento “Acerca de ciudades que crecen descontroladamente”, en *Kalpa Imperial*. Libro I: *La casa del poder*, pág. 108). Desde esta perspectiva, los textos iniciales de Gorodischer narrados desde un futuro se proponen una crítica de las costumbres, o de las ideas que en ellas se encarnan, pero en un marco decididamente ficcional, sentado por otro verosímil. La estrategia de enfatizar la ficcionalización de lo temporal a partir de la anticipación, permite hipertrofiar variables o aspectos para denunciarlos con más visibilidad. En este sentido, la utilización de la hipérbole como estrategia retórica se asocia al rasgo arriba anotado.

Paralelamente,

las ficciones en torno de ciudades fantásticas o sociedades extrañas no son pocas en nuestra literatura y su finalidad pareciera oscilar de la distorsión de un referente inmediato para denunciar sus puntos críticos o poner en tela de juicio la noción misma de racionalidad, idea rectora sobre la que se sustenta el orden urbano en la modernidad (García, 1999: 323-324).

La insistencia de Gorodischer en los descubrimientos de mundos antinómicos, utópicos o distópicos, permite entrever una voluntad crítica que cuestiona esta “racionalidad”, que permea y organiza tanto el discurso como el diseño físico de la modernidad.

En un marco de fuertes conmociones en el plano del pensamiento, la obra de Gorodischer establecerá entre su obra y el contexto un coloquio con algunas de ellas. En efecto, en este período se suma una creciente importancia de los países que tendrán la denominación de Tercer Mundo, ligada a los procesos de descolonización y a las

guerras antiimperialistas (Argelia, Vietnam) con consecuencias en los mismos países colonizados en los que surgen movimientos opositores de diversa índole: pacifismo, reivindicación racial, sectorial, sindical, sexual, etc.

El año 1959 es un año clave, dado que se produce la Revolución Cubana. Este acontecimiento se inscribe dentro de los movimientos de liberación del Tercer Mundo y es, sin duda, un episodio ante el cual los intelectuales argentinos tienden a posicionarse. También se imbrica con las luchas anticolonialistas y antiimperialistas que alimentaron el signo de tantas polémicas en estos años. Lo cierto es que el “discurso de la dependencia” se apoderó de la gran mayoría de los intelectuales y determinó la elaboración de sus interpretaciones de la realidad nacional y del orden mundial. Jorge Panesi ha estudiado el impacto de este “discurso de la dependencia” en la crítica literaria argentina de los años 1968 a 1976¹⁵ y ha elaborado una serie de axiomas que se desprenden de una práctica escrituraria ejercida en ese marco contextual. Dado que nosotros nos ocupamos del discurso ficcional y no del crítico, las conclusiones de Panesi no tienen aplicación directa en nuestro trabajo. No obstante, sí es posible pensar algunos de los axiomas señalados por Panesi en el seno del contexto literario, y hacerlos extensivos hacia la figura más amplia del “intelectual”; pese a ello, la especificidad de su práctica. Señala Panesi, por ejemplo, que “la sensación de que el tejido social juzga prescindible la acción de los intelectuales desaparece y se instala otra sensación positiva: se marcha junto al pueblo para lograr en el futuro la liberación” (Panesi, 2000: 21). “No hay distancia entre la lucha política y la lucha cultural” (Panesi, 2000: 21). Esto trae aparejado un complejo sistema de repercusiones en la concepción del oficio y de la práctica escriturarios. Paralelamente, como segundo axioma, agrega Panesi que “el

¹⁵ Nos referimos a un diestro artículo teórico-crítico, en el cual el crítico literario argentino se aboca, desde distintas perspectivas, a enfocar sobre distintos objetos culturales, por ciertos siempre emanados de la teoría literaria o la literatura, una suerte de metanálisis o teoría de la crítica. En: Panesi, Jorge. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”. En: Panesi, Jorge. *Críticas*. Bs. As., Editorial Norma, 2000. Pp. 17-48.

discurso de la dependencia reivindica una nueva forma del americanismo que también podría enunciarse como un deseo de estrechamiento de distancias entre la cultura argentina y la latinoamericana” (Panesi, 2000: 22). Por último, Panesi establece un tercer axioma, que insiste en la incomodidad conceptual frente a los modelos. Si bien Panesi se refiere a la recepción vernácula de ciertos “saberes” (como la semiología y la lingüística), este axioma se puede pensar en relación con los modelos artísticos para el campo literario argentino, básicamente europeos y norteamericanos, que irradiaban sus principios estéticos al resto del mundo y que generaban lo que Harold Bloom enuncia como la “angustia de las influencias” (Bloom, 1977). Estos tres elementos (la certeza de una misión política, la asimilación a una transnacionalidad y la angustia frente a un original que asume los rasgos de monumento) dan la clave ideológica de la situación de los intelectuales durante este período, entre los que podemos contar a Gorodischer y Mercado.

Estos elementos son constatables en la literatura de la época, alentados también por el florecimiento y el estallido editorial de lo que se ha dado en llamar el *boom* de la novela latinoamericana (Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, etc.), fenómeno que tendió a homogeneizar tanto como a hegemonizar el abanico de una producción artísticamente muy diversa y a acentuar el “color local” y el tropicalismo de nuestras naciones, trasladando a las sociedades desarrolladas una imagen americana acorde con sus propios mitos de origen. Paralelo a este fenómeno cultural podemos mencionar el surgimiento de una exitosa promoción de narradoras argentinas, hoy confinadas a las librerías de usados o a las bibliotecas públicas o privadas (poco reeditadas), tales como Martha Lynch, Silvina Bullrich, Beatriz Guido y, más tímidamente, Silvina Ocampo. Dichas autoras, gozaron no sólo de la masividad de lectores y lectoras, sino que además muchas de ellas fueron traductoras profesionales (tal

el caso de Silvina Bullrich, quien, junto con José Bianco, volcó al español casi la totalidad de la obra ficcional y autobiográfica de Simone de Beauvoir).

De algún modo, la obra gorodischeana trabaja precisamente con la inversión del tópico del “color local”, comenzando por hacerlo en su primer libro, porque tiende a neutralizar las referencias nacionales en sus textos. Más bien Gorodischer propende a utilizar figuraciones no geográficas o de una geografía ficcionalizada. Esta característica es una exigencia codificada en el género que practica: la ciencia ficción busca disolver o disimular sus relaciones referenciales. Un género como la ciencia ficción tiende a observar las dimensiones espaciales en términos intergalácticos, donde la toponimia de las nacionalidades es abolida, por otra transnacional que la contiene y la abarca. En este sentido, sería una ley del género el pensar la representación literaria del espacio en términos macroscópicos: cambiar las rutas por las trayectorias espaciales y los automóviles por las naves espaciales.

Si alguna huella de nacionalidad o continentalidad tienen los textos de la escritora rosarina es la coloración de una voz: el español oral rioplatense. Esta utilización de la lengua oral es especialmente observable e importa para nuestra tesis en los primeros textos de Gorodischer, como un rasgo de producción de sentido fundamental de su poética, desde *Cuentos con soldados*, es decir, desde 1965 en adelante, pero más tarde será proseguido en libros como *Las pelucas* (1968), *Trafalgar* (1979) y *Cómo triunfar en la vida* (1998).

Como vemos, ya desde sus narraciones de comienzos la obra de Gorodischer se emparenta con las corrientes ideológicas que barrieron la sociedad argentina y permite leer en su mapa literario la huella de una disidencia. De esta manera, los textos de Gorodischer pueden ser vislumbrados como una catalización y, a veces, también, como una cita de la agenda que nutría los debates de la sociedad argentina. Podría constatarse,

entonces, la fuerte marca de elementos contextuales en los libros de Gorodischer, y también pensarlos como modos de réplica literaria frente a diversos discursos que circulaban en forma contemporánea por el país y que pretendían imponer su hegemonía.

Señala Susana Cella que en este momento (1955-1976) “la literatura se redefine en tanto se la cuestiona en su carácter de ‘bellas letras’, patrimonio de espíritus sensibles o contemplativos” y “el abandono de toda idea de atemporalidad es visible en la inmersión plena en la historia, lo que la lleva al rechazo de la ‘neutralidad’ respecto de los sucesos” (Cella, 1999: 9). En este sentido, el carácter politizado (entiéndase esta adjetivación en un sentido débil, no al estilo de escritores como Rodolfo Walsh o David Viñas) de la mayoría de la obra de Gorodischer, la coloca en una intersección íntima entre política y literatura e historia y literatura. Pero sobre todo, permite deducir una posición combativa, no indiferente frente a todos los sucesos o las dimensiones significativas de la vida social. Más aún, la literatura es pensada por Gorodischer como un espacio conflictivo, definido a partir de las tensiones que establece con las instituciones y con la historia.

Se puede constatar el peso de lo contextual en la obra de Gorodischer pero no a través de una alusión directa, desembozada o de denuncia, sino más bien como una respuesta, desde el ámbito propiamente literario y desde la práctica literaria, hacia todos los órdenes del poder hegemónico. Gorodischer realiza un trabajo de elaboración literaria de problemas, tendencias o sucesos políticos y es por ello que su obra es irreductible a lo que se denomina “literatura de tesis”, pese a que no se niega a trabajar con puntos de vista. Si Rodolfo Walsh había problematizado la referencialidad a partir de la innovación de un género como el testimonial y, al mismo tiempo, había para ello politizado un género tradicionalmente “estetizante” como el policial, Gorodischer

realizará operaciones en el mismo sentido, pero con otros géneros: la ciencia ficción y la literatura fantástica.

Si como dice Gorodischer, “empezó a escribir profesionalmente con el *Di Tella*”, también es cierto que siguió haciéndolo constantemente, incluso en períodos tan oscuros como la dictadura militar de 1976-1983 y la década menemista. La crisis del gobierno militar y la perspectiva de un retorno a las urnas, tuvieron una consecuencia específica para la intelectualidad argentina. Como explica Silvia Sigal, “los intelectuales argentinos, entonces, no asistían solamente al ocaso de una dictadura salvaje sino que tenían ante sí un nuevo espacio, el de la política democrática, que les ofrecía una relativamente inédita legitimidad de intervención” (Sigal, 1991: 13). No por casualidad, entre 1983 y 1984 Gorodischer publica tres libros, entre los cuales figura su obra capital que, precisamente, ataca un problema central en las nociones políticas: la legitimidad y la representatividad del poder (véase Drucaroff, 2000: 472). Y tampoco es casual que Gorodischer operara un corrimiento genérico (*genre*) en su obra: de la ciencia ficción a la literatura de sesgo fuertemente feminista. La ciencia ficción garantizaba la posibilidad de una crítica política con un retórica lateral, que aludía a ella a través de figuras, pero no de un modo referencial (recuérdese una vez más, como ejemplos de las ya mentadas “astucias” de Gorodischer, que los textos de ciencia ficción comúnmente eludían los controles de la censura por sus tapas desorientadoras y sus ambientes remotos o extravagantes). A partir de ahora, Gorodischer trabajará de un modo más directo la referencialidad (*Fábula de la virgen y el bombero*-1993, *Las repúblicas*-1991), y sólo recuperará esas estrategias de alusión indirecta durante la década menemista (véase, por ejemplo, *La noche del inocente* -1996- o “Los frutos del árbol de la vida”-1996).

Por su parte, Mercado también opondrá su práctica al sesgo patriarcal del fenómeno del *boom* latinoamericano con textos conjeturales que construyen la figura

del sujeto mujer y del sujeto varón heterodesignado por la mujer, lo que la vuelve una operación altamente politizada que tiende a la inversión del androcentrismo cultural. El mismo marco contextual rige para Mercado, excepto el de que sus narraciones de comienzos condensan más que expanden el orden de lo simbólico, se retraen de lo público a lo privado, de la multitud a la familia, de la familia a los triángulos amorosos, de los triángulos a la pareja y al individuo. Esta especie de narración en un sistema de “cajas chinas” sintetizan un regresión a lo personal tan político como la esfera pública.

Si Gorodischer se interna en lo social desde la perspectiva de la construcción simbólica que desordena los signos, parodia los discursos mediáticos y políticos, postula imposibilidades semánticas; Mercado, por el contrario, no perderá la noción circunscripta del hogar, pero desnaturalizándolo al punto de romper con las leyes familiares de congruencia social. Mercado no insiste en proseguir un orden social sino en desordenar desde la esfera de la intimidad una sociedad en crisis. La intimidad se politiza al punto de ser el espacio de la “impunidad” de la transgresión, en la cual, por cierto, el secreto y la soledad admiten la configuración de comportamientos altamente transgresores del orden social. Esfera íntima y esfera pública trazan las dos formas de intervención literaria de ambas autoras y las llevan a acudir a zonas de la imaginación diversa. Gorodischer aborda la imaginación orientada a lo prodigioso, lo inverosímil. Mercado, por el contrario, nunca deja de “pisar con los pies sobre la tierra”. Ademanes en los que se imponen universos o se retrae la mirada hacia la crisis del orden vigente. La familia como célula de perpetuación del poder social, patriarcal y heterosexual.

Como resumen de las hipótesis elaboradas en este apartado, podríamos señalar que la obra gorodischeana se encuadra dentro de lo que constituye la “estética sesentista”, tal como la enuncia Silvia Sigal, en el sentido de un ejercicio de la práctica literaria no dependiente de ámbitos exógenos a ella pero sí vinculada con ellos.

Paralelamente, esta atención prestada al contexto, ideológicamente marcada, se plasma a través de estrategias que emanan de la propia práctica literaria y nunca se convierte al texto literario en un “panfleto”. Paralelamente, la obra de Gorodischer, a medida que progresa, se va despojando del verosímil antirrealista asociado a la ciencia ficción y la fantasía y se sumerge en un realismo *sui generis*, no tradicional, merced a que se politiza por su feminismo militante, principio ideológico que funcionaría como un anclaje hacia el realismo. Como señala la misma Gorodischer en una nota aclaratoria de 2000: “Encrucijada digo porque me doy cuenta de que ya no pero todavía tampoco. Es que en una época yo escribía furiosamente fantástico y después me dio por lo realmente realista (...)” (Battista, 2000: 48).

Mercado tampoco es una intelectual culturalmente centrada, como lo son típicamente los del período, pero sus dardos están dirigidos hacia zonas de la socialización que la llevan a internarse en la sociedad como un espectáculo desde adentro, desde su costura interna. Advierte un tejido abrumadoramente represivo y lo desenmascara tangencialmente. Sus tomas de partido, si bien no son abiertamente públicas, sí se fundamentarán en un tipo de ficción fuertemente anclada en un régimen de producción de significación que apela a parámetros verosímiles, y sus disyunciones políticas estarán siempre asociadas no a macro episodios históricos, sino más bien al modo en que la Historia se introduce en los hogares y, dentro de ellos, en los entresijos de su tejido.

CAPÍTULO 2

Los géneros literarios

Existe un consenso más o menos estable entre los críticos y teóricos literarios respecto de que los géneros no preexisten a las obras literarias¹⁶. También que, como toda noción cultural, como parte del sistema literario o, más propio sería afirmar, los sistemas literarios, están sometidos a la diacronía y que, por tanto, ha habido una evolución en varias direcciones en torno de sus manifestaciones. Lo que se suele acentuar respecto de los géneros literarios es, en primer lugar, su rango estético, lo que resulta una obviedad, a menos que, no obstante, como lo señala Mijaíl Bajtín, formen parte más ampliamente de los géneros discursivos y las prácticas del lenguaje y, por lo tanto, de una totalidad mayor inclusiva. También se suele afirmar de ellos que, a diferencia de otros géneros discursivos, quienes ponen en acto un género literario lo hacen con mayor conciencia de género, en el sentido de que en un *a priori* de la génesis de escritura se proponen ejecutarlo deliberadamente. Se suele predicar de los así llamados “géneros literarios” que sólo pueden ser juzgados en relación a otras series, no sólo literarias o extradiscursivas, sino extraliterarias. De ello dan cuenta las teorizaciones de Tinianov, quien desde los presupuestos de la escuela de los formalistas rusos de las década de 1930 alude a una interconexión cultural en el seno de un orden simbólico y material como lo es una sociedad. Finalmente, los géneros literarios serían transculturales, en tanto que atraviesan las distintas lenguas y las distintas etapas de la Historia de la Humanidad, no obstante con claras modificaciones en su conformación. Si los géneros literarios son ejercidos más conscientemente que otros géneros discursivos, no menos cierto es que son reconocidos también de una conciencia mayor

¹⁶ La mayoría de las ideas que expongo en el primer párrafo de este apartado me son sugeridas por el artículo de Michal Glowinski “Los géneros literarios”. En: Angenot, Marc y otros. *Teoría literaria*. México, SigloXXI, 1993, pp. 93-109.

por parte de los receptores, quienes perciben en ellos una cierta estabilidad de parámetros, sin llegar por ello a una esencialización. De modo que en ese reconocimiento vale la impronta que en la teoría de la recepción concibe Hans Robert Jauss respecto de los modos de la recepción literaria en permanente mutación, así como los de Wolfgang Iser respecto del lector implícito y las operaciones cognitivas de aprehensión de la obra literaria. Cada género literario supondría, entonces, una suerte de protocolo de lectura según el cual los lectores y lectoras lo decodificarían en tanto que mensaje según un sistema de expectativas que modificarían la construcción de dicho texto. Dicha construcción no sería estable sino que solicitaría una permanente resignificación. Por último, el seguimiento respecto de la evolución de un género sólo podría ser ejercido teniendo en cuenta su evolución total, desde sus inicios hasta sus manifestaciones más recientes, lo que brindaría una idea cabal de su dinámica y de sus procesos de génesis y recepción ulterior. Entre todos los géneros existen jerarquías y, como tales, los hay mayores y menores, como la novela con su apogeo en los siglos XIX, XX y XXI. En tanto que la tragedia, paradigma del género más encumbrado en la Grecia clásica, posteriormente y en la actualidad ha perdido esa supremacía. Igual suerte ha corrido gran parte del resto de los géneros y subgéneros literarios. Seguimos a continuación una modelización de la categoría de género literario siguiendo al teórico literario y cultural Raymond Williams.

Raymond Williams, en su libro *Marxismo y literatura* ([1977], 1980) traza una distinción de los géneros literarios según tres ejes: la materia, la forma y el público. Un criterio según la materia los clasificaría en policiales, de ciencia ficción, fantásticos, románticos, etc. Según la forma, los géneros se clasificarían en narrativos, líricos y dramáticos. Por último, según el público, podrían agruparse en literatura infantil, juvenil, para adultos, etc. Los tres ejes, a su vez, pueden combinarse y producir

variedades mixtas, tales como “narrativa de ciencia ficción para jóvenes” o “lírica romántica para adultos”. Los géneros, literarios o de otro orden, “instituyen, en su recurrencia histórica, condiciones de previsibilidad en distintas áreas de producción e intercambio cultural” (Steimberg, 2002: 101).

En tal sentido, es posible establecer una evolución histórica de la consagración y difusión de los géneros, en la cual a ciertos momentos de la historia literaria les corresponde la coronación de determinadas modalidades discursivas y, en cambio, la dilución, agotamiento o degradación de otras. Esto ha sido especialmente foco de interés de los formalistas rusos, pero no exclusivamente. También la Sociología de la Literatura ha procurado fijar hipótesis sobre las razones por las cuales ciertos géneros tienden a prevalecer sobre otros, a alcanzar un apogeo y que, por el contrario, otros son proclives a caducar. En esta historización de los géneros ocupa un lugar central la consideración social de la figura del intelectual en las sociedades occidentales, la profesionalización del escritor y la aparición de instituciones modernas específicamente culturales (como universidades, editoriales, prensa, mercado, público lector, etc.) que son las que permitirán la autonomización del arte de las esferas del poder y una mayor independencia de esos centros generando nuevas condiciones de producción (y, por lo tanto, otros condicionamientos y formas de negociación entre prácticas discursivas y prácticas de recepción en tanto modos de lectura).

En lo que atañe al cultivo de los géneros literarios en las autoras en cuestión, nos abocaremos al estudio de los géneros literarios según la materia (ciencia ficción, policial, autobiografía) y según la forma (narrativa). En ambos casos, se verifica una opción divergente pero que, tal como anticipáramos como hipótesis central de la presente tesis, podríamos relativizar al punto de cuestionar dichas categorías y revisar su aparente jerarquía dentro del sistema literario y, particularmente, dentro de los géneros

literarios. Nos referimos a que, si bien es posible, según las preceptivas y poéticas que rigen la producción literaria de Occidente, que siempre exista algún tipo de manifestación literaria que se encuentre por encima de la pirámide de prestigio y cultivo, dicho prestigio es siempre discutible y relativo, supeditado a otras variables. Durante la época helénica lo fue la tragedia y, en segundo lugar, la épica, tal como lo afirmáramos más arriba. En el caso del siglo XX, en la República Argentina en particular y, más ampliamente, en Occidente, en palabras de Noé Jitrik, en su *Historia crítica de la literatura argentina*, “La narración gana la partida” en el sentido de que se fija como tipo de discurso hegemónico por encima de la dramaturgia, el texto lírico y aún otros como el guión cinematográfico, las letras y comedias musicales, entre otros.

Angélica Gorodischer opta, en lo que hace a la forma, entonces, por los así denominados, tanto por la crítica literaria como por el mercado, los “géneros mayores”, esto es, por los géneros que se encuentran en el centro del sistema literario por su consagración institucional, por el éxito de comercial y publicitario, por la relevancia de su divulgación: el cuento y la novela (el género narrativo breve o extenso). No obstante, conviene introducir algún reparo frente a esta afirmación, que consideramos no tan central tal como la enunciáramos. Queremos aludir con ello a que si bien Gorodischer pone en circulación con sus obras manifestaciones de los llamados “géneros dominantes o mayores”, es posible fijar algunas matizaciones: una de ellas es la nada irrelevante de que algunas de sus obras sean manifestaciones de géneros también llamados, en otro sentido (esta vez diegético y ya no teórico-formal), “menores” (los, por ejemplo, aquí sí atribuidos a Tununa Mercado, en su variante de “géneros íntimos”, dentro de otra teoría de los géneros). Observamos, en este caso, formas literarias ligadas con la ciencia ficción, el *fantasy* y la utopía y la distopía, y el gótico moderno, de escaso cultivo y precaria tradición en nuestro país y en nuestro

continente. Así, Gorodischer procede a la politización de los mismos mediante múltiples estrategias de dichos “géneros menores”, abundantes pero no exclusivos en su sistema de representaciones, mediante una apropiación escrituraria manifiesta a politizar tanto sus usos como sus efectos y sistemas de lectura. Así, el énfasis de los “géneros menores” sólo permite entrever formas literarias de nula o escasa irrupción en la ficción narrativa y que el mercado relega a meras curiosidades o *rara avis* nacionales, con colecciones *ad hoc*, inclusivas de textos de circulación restringida. Gorodischer, por el contrario, tomará de dichos géneros sólo lo que conviene a su proyecto creador, mediante una serie de astucias que procederemos a indagar en las líneas que siguen. Dirá Tzvetan Todorov que “siempre que hay mezcla o desvío, es bueno saber con respecto a qué lo es” (Steimberg, 2002: 105). En tal sentido, nos extenderemos páginas a continuación.

Tununa Mercado opta por los géneros mayores (la narrativa), en un sentido, pero con un reparo o una inflexión inherente a su proyecto: establece un uso de dichos géneros desde una perspectiva autobiográfica intimista e íntima, lo que la confina a un tipo de cultivo de los géneros relativamente periféricos en relación al sistema literario como estructura de consagración, recepción y circulación de los discursos. Gorodischer, en cambio, apelará a los textos autobiográficos, como veremos, pero lo hará desde operaciones, una vez más, transgresoras, desde un costado en el que mestiza formas del diario íntimo, la narrativa autobiográfica y otras formas afines, incluso como las cartas y los emails de amigos y colegas, que reproduce en el cuerpo de algunos de sus libros.

- Reinventar los géneros: politización de los “géneros menores” en la obra de Angélica Gorodischer

Las polémicas en torno de la definición de conceptos tales como “lo popular” y “lo masivo”, así como los juicios de valor sobre ellos vertidos, han atravesado el siglo XX y han ocupado, sobre todo, a los intelectuales. Quizás porque percibieron a estas nuevas manifestaciones como una “amenaza” al universo letrado tradicional, quizás porque las modalidades estéticas que adoptaron estos fenómenos no satisficieron sus expectativas de excelencia respecto de modelos canónicos ni sus apetencias de que encarnaran una ideología crítica (en tanto las increpaciones que llovieron sobre estos productos culturales provinieron, sobre todo, del marxismo no ortodoxo). Lo cierto es que, salvo los declaradamente populistas, los intelectuales se han manifestado al menos reacios ante la “cultura de masas” y los “géneros populares”, observándolos con desconfianza y acaso apuntando, siempre con sigilo y reticencia, sus halagos. Se trataba, como podemos ver, de objetos simbólicos excéntricos, en su acepción de “fuera del centro”, o bien recluyéndolos en categorías de orden jerárquicamente despectivo al considerarlos “géneros marginales” o “menores” dentro del sistema literario. Fue, sin lugar a dudas, Raymond Queneau quien, en su carácter de editor de la *Histoire des littératures* (vol. III), de 1958, en la *Encyclopédie de la Pléiade*, sentara precedente al confinar bajo la denominación de “géneros menores” a productos culturales tan disímiles como la ciencia ficción, el folletín, la novela policial y la literatura radial y cinematográfica. Frente a la épica o la lírica tradicionales, incluso la novela realista, se trataba de para-géneros, vinculados con una zona de la producción cultural degradada o bien por su lectorado o bien por el tipo de mecanismo constructivo del que se munían sus cultores.

La definición de las categorías antes citadas, en términos de “lo alto” y “lo bajo”, implica juicios de valor que se enfrentan según las escuelas o los grupos. Es bien cierto, paralelamente, que el peculiar fraseo de estos términos encubría batallas ideológicas o bien prejuicios que coadyuvaban a enturbiar o enrarecer más aún un significado de difícil establecimiento. Aclarada la inestabilidad de este cuerpo de precisiones, nos centraremos para nuestro análisis en las que establece Ana María Amar Sánchez (Amar Sánchez, 2000).

La autora se refiere a lo popular como “el conjunto de lo que está excluido de lo legítimo y oficial” (Amar Sánchez, 2000: 12). En este sentido, “lo popular” aparece unido a instancias alternativas por lo general no institucionalizadas pero, sobre todo, no impuestas por una autoridad. Precisamente, la autoridad institucionaliza para fijar constelaciones de sentido e imponerlas para, de ese modo, subordinar a los sujetos.

La cultura de masas o, más precisamente, los “géneros masivos”, constituyen “un conjunto de prácticas en estrecha relación de dependencia del desarrollo que desde el siglo XIX han tenido las formas de reproducción técnica” (Amar Sánchez, 2000: 13).

Si lo que define a este conjunto de prácticas asociadas con un repertorio de géneros limitado (el policial, la ciencia ficción, el radioteatro, la telenovela, la fotonovela, el texto cinematográfico, etc.) es su fuerte vinculación con la reproducción serial, es esa misma cualidad la que alude a sus condiciones de producción, circulación y recepción. Se trata de manifestaciones en las que la variable cuantitativa incide de un modo determinante en su definición cualitativa, como ya lo advirtiera Walter Benjamin en su estudio pionero sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, que data de 1936. En efecto, Benjamin vislumbraba hacia época tan temprana, la estrecha dependencia entre multitud, mercado, saberes y prácticas tecnológicos y productos culturales. Lo que equivale a señalar que ya percibía en sus textos, con la

antelación de un sismógrafo, los alcances y la incidencia de la base material sobre la superestructura.

Tomemos, por caso, la literatura policial. Este género nace en 1842 en los Estados Unidos de Norteamérica y sus primeros exponentes lo constituyen una trilogía: *Los crímenes de la calle Morgue*, “La carta robada” y “El misterio de Marie Rogêt”, de Edgar Allan Poe. Estos textos fundacionales establecerán y estabilizarán lo que, más tarde, serán los rasgos y la preceptiva propios del género. Configurado como una fórmula, el policial básicamente es un tipo de texto que tiende a confirmar las expectativas del lector, a ratificar los rasgos de un código que, si es transgredido, supone sanción, confusión o, en ocasiones, deserción. Como vemos, si sus rasgos dominantes no estuvieran presentes, el lector se vería ahuyentado. Nos referimos a un lector avisado de la estabilidad de un género al que desconocería en su impureza. Así, el rasgo masivo de estas formas las vuelve fuertemente codificadas, en el sentido de que mantienen una relación con el mercado, intentando preservarlo y contenerlo, no desafiarlo. Los experimentos son impensables en esas condiciones de pureza. El género pervive gracias a su permanente ratificación pero, paradójicamente, su creación fue el efecto de un gesto rupturista, fundante. Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que un grupo de productores culturales elaboren una serie de operaciones estéticas que renovarán la fuerte fijación del género.

Tanto el policial como la ciencia ficción, si bien cuentan -como hemos visto- con antecedentes ilustres anteriores y posteriores a su fecha de “popularización”, se consagran como tales en los famosos *pulps* o publicaciones “de pulpa” (así llamadas porque se elaboraban con los residuos de la pasta de papel). Se trataba de publicaciones de escaso costo que se vendían por cientos de miles y que diseñaban el gusto de un público de base muy amplia y franjas sociales inclusivas. Se accedía a ellas no en

librerías sino en kioscos y la misma demanda de los consumidores obligaba a una producción febril.

Hay toda una línea de críticos y estudiosos que ve con muy malos ojos este tipo de manifestaciones culturales. Quien sentara precedente en esta materia fue, sin duda, uno de los miembros más relevantes de la Escuela de Frankfurt: Theodor Adorno. En su conocida polémica con Walter Benjamin, el filósofo denuesta a la así llamada “industria cultural” por considerar que invita a la credulidad, que no alimenta el juicio sino que lo adormece y, básicamente, por suponerla portadora de una lógica repetitiva, adjudicándole una ideología conservadora que perpetúa las relaciones de dominación tardocapitalistas. Benjamin, en el extremo opuesto, ve la otra cara de la cultura de masas: la posibilidad virtual de una democratización de la cultura, en el acceso colectivo a productos estéticos y culturales, a bienes simbólicos que sean aportes a la alfabetización y construcción de lectorados. Benjamin acierta en las posibilidades de visibilidad que estos medios ofrecen y, también, en la tentativa de un hipotético “uso diferente” del que los maneja en esa actualidad. Esta dicotomía fue más tarde resumida por Umberto Eco, hacia los años sesenta, en términos de “apocalípticos e integrados”, una opción binaria que se repetirá a todo lo largo de los debates que atraviesan nuestro siglo. Amar Sánchez alerta sobre el hecho de que la mayoría de los análisis de los “géneros masivos” suele quedar reducido a los efectos ideológicos de las fórmulas narrativas, más que a indagar en otras aristas del problema, esto es, a indagar en otros de sus usos o apropiaciones.

Jaime Rest, en su trabajo sobre literatura y cultura de masas (1967), enumera los cuatro grupos de objeciones en que el estudioso Daniel Bell resume las objeciones contra la “cultura de masas”. Ellas son:

- “corrupción de la ‘cultura elevada’” a causa de que el artista legítimo se siente desalentado por las preferencias que el público demuestra hacia composiciones insustanciales o ‘bastardas’
- “desnaturalización de las obras de arte clásicas” al utilizarlas en contextos impropios y al adaptarlas a modalidades subalternas (cine, periodismo, fotonovela, etc.)
- “inflación de valores,” al atribuir cualidades relevantes a elaboraciones mediocres revestidas de una dignidad sólo aparente
- “estímulo de las pasiones más groseras, al halagarlas con grave perjuicio para la moral y la conducta” (Rest, 1967: 19).

Lo que es evidente es que el problema de la “cultura de masas” o “cultura popular” (ya desde su misma enunciación) no es inocente desde ningún punto de vista y es delicado en la medida en que faculta al enunciador a incurrir en paternalismos o en elitismos, pero, ante todo, en un divorcio entre cultura letrada y lectorados amplios. En un mundo moderno, no es posible olvidar o perder de vista que la obligación de todo Estado/Nación es la instrucción universal y ella forma parte de la democratización que se supone una de sus funciones primordiales e indelegables. Las sociedades latinoamericanas contemporáneas, por el contrario, huérfanas de políticas de Estado que instrumenten prácticas culturales de inclusión, quedan a merced de los caprichos del mercado y los eventuales consumidores, aquellos satisfechos que no necesariamente optan por productos culturales densos sino que, por el contrario, se entregan a la experiencia amable y jolgoriosa del pasatismo o el entretenimiento. A partir del auge de los gobiernos neoliberales en América Latina, la impetuosa arremetida del mercado como estrategia regulatoria de la cultura confinó a la literatura a un espacio subcultural y, simultáneamente, lo ghettizó.

El propósito de la presente tesis, más que internarse en la polémica que desveló a tantos pensadores, es considerar las posibilidades comunicantes que hay entre la así llamada “alta cultura” y la “cultura de masas”, por lo menos en la consideración de algunos de sus géneros. Tomamos ambos términos, en este caso, más a título descriptivo que valorativo, aunque, como viéramos, la misma definición de “alto” y “bajo” plantea *a priori* una evaluación por parte del sujeto de la enunciación, dado que ambos son términos relacionales.

En efecto, resulta interesante pensar la cultura como un campo conflictivo por excelencia en el que investigadores como Néstor García Canclini definen categorías como “lo culto” y “lo popular” en términos de “construcciones culturales que no tienen consistencia como estructuras naturales” (Amar Sánchez, 2000: 16) y que son tributarias de coyunturas históricas que las han esencializado. García Canclini relativiza e historiza así un binomio de nociones que parecían cerradas o clausuradas. Asimismo, hay otros enfoques que ven distintos puntos de intersección, fusión y transformación entre las culturas que no se constituyen como pacíficos sino, antes bien, como conflictivos. Es visible (y estudiosos como Mijaíl Bajtín se han ocupado de demostrarlo) cómo los distintos estratos de la cultura reciben “préstamos” y apropiaciones los unos de los otros. Y, como lo señalara Michel Foucault en *Arqueología del saber*, hay saberes que circulan por los distintos campos de la cultura, migrando así y provocando mutaciones simbólicas y materiales. Tal sería el ejemplo de la utilización que de los saberes disciplinarios hace la ciencia, diverso del que hace un género literario como la ciencia ficción. En uno y otro estrato se modifica el estatuto de su colocación en un sistema sociocultural y epistemológico (el que traza el arco de la ciencia a la poética) y, por lo tanto, su función social.

Son estas zonas de “cruce” a las que Amar Sánchez interpela en su libro, que se propone indagar en el vínculo entre la “alta literatura” y las formas de la “cultura de masas”. Así, se observan operaciones de trasvasamiento que ciertos escritores pondrían en práctica en sus respectivos proyectos creadores (Bourdieu, 1967) y que se verificarían como una verdadera toma de partido con respecto a los antiguos dominios escindidos. Tal como señala Amar Sánchez, este problema se puede pensar en el seno de otro que lo abarca: los modos en que las imágenes y convenciones pertenecientes a la “cultura de masas” han puesto en crisis y desestabilizado las categorías tradicionales en las que se piensa el arte durante la última mitad del siglo XX.

La tesis central del libro de Amar Sánchez postula que habría un *corpus* de textos hispanoamericanos que plantearían un “uso de fórmulas masivas y sus modos de representación que implica una táctica de apropiación que permite su disfrute, el goce y el reconocimiento de su encanto, pero también supone estrategias que dejan establecidas las distancias (...)” (Amar Sánchez, 2000: 23) respecto de su uso ordinario o canónico.

La estrategia de recurrir a la magia de estos “géneros menores” implica un juego con un doble placer: por un lado, el goce del reconocimiento de las fórmulas remanidas, que tienden a confirmarse a sí mismas; por el otro, estos “géneros menores” brindan, por lo general, “emociones fuertes” y una carga de suspenso que la “alta literatura” no siempre admite por restricciones de decoro.

Es por ello que Amar Sánchez habla de “juegos de seducción y de traición”, con un sintagma propio del melodrama: en la apropiación “taimada” de esos códigos remanidos se apela a las “emociones fuertes”, suerte de “tensión diegética” para halagar el interés de los lectores; pero se trata de un uso espurio, desviado, en la medida en que se los refuncionaliza en otro contexto. Según Amar Sánchez, estas estrategias tenderían

a politizar todo un conjunto de manifestaciones culturales que literalmente se asociaban con la domesticación ideológica, o bien invitaban a la credulidad.

Dentro de la lista de autores que la investigadora menciona, figuran nombres tan célebres como los de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Rodolfo Walsh. Pero también los de Manuel Puig, Juan Sasturain, Eduardo Goligorsky, sobre todo asociados con el policial, pero también con el folletín y la historieta.

Amar Sánchez no menciona a una autora argentina ni a un género cuyo amanecer está asociado con la cultura de masas, como la ciencia ficción, al menos tal como la historia su máximo teorizador argentino, el investigador Pablo Capanna (Capanna, 1992). Es en ese vacío en el que este trabajo intenta insertarse y, si fuera posible, producir algún aporte al problema.

Angélica Gorodischer irrumpe impetuosamente en la escena literaria nacional e inicia una prolífica trayectoria como novelista desde sus comienzos vinculados con el género policial, luego su producción se vuelca hacia un género con escasa o nula tradición en el país, como los ya citados ciencia ficción ligada sobre todo con el género policial, luego hacia la ciencia ficción asociada en especial con la distopía (y, por extensión, a la utopía) y ,hacia los años ochenta, sus preocupaciones se orientan hacia una indagación sistemática y de militancia en el feminismo y la ficción de ese cuño. Es posible advertir entonces, como ya lo señaláramos al comienzo de esta tesis, que, desde la perspectiva de los estudios de Raymond Queneau, su obra sería el exponente más cabal de los “géneros menores”, ya no como uno de los vectores de su trabajo sino como el factor dominante de su producción. Gorodischer estaría desde sus inicios plantada ante la tradición como una suerte de marginal (también por ser mujer) en varias acepciones del término.

Lo que nos proponemos es mostrar la apelación de Gorodischer a recursos de la “cultura de masas” y los “géneros menores” (básicamente, en relación con el policial y la ciencia ficción) y estudiar la manera en que la autora rosarina procede a politizar doblemente esos recursos: primero, sirviéndose de ellos en el sentido arriba señalado por Amar Sánchez; segundo, proponiendo una revisión de dichos géneros a la luz de una lectura feminista y cuestionando principios patriarcales que los definieron en su configuración y consolidación. Es por ello que pone en cuestión el estatuto mismo de su adjetivación de “menores” al realizar una serie de operaciones, tanto estéticas como ideológicas, tendientes a desestabilizar viejas certezas de la institución literaria.

Con un cuento policial (“En verano, a la siesta y con Martina”), Gorodischer se hace acreedora del II Premio del Semanario *Vea y Lea*, otorgado por un jurado integrado, entre otros, por Rodolfo Walsh. De este modo, la primera “consagración” de Gorodischer vendrá de la mano de un género que difícilmente el sistema literario entronizará. Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue (Lafforgue y Rivera, 1995) refieren en su libro sobre la evolución de la literatura policial en Argentina que durante muchos años los escritores consagrados escribían secretamente policiales que procedían a firmar con seudónimo, debido al descrédito que provocaba este hecho entre sus pares y el lectorado. Esta tendencia empieza a revertirse hacia 1940, fecha en que se producen una serie de operaciones culturales merced a las cuales el policial comienza a circular entre los intelectuales más cultivados y se comienzan a revisar los prejuicios sobre los que se asentaba su valoración de “género de evasión”. Entre esas operaciones vale mencionar la iniciativa de la colección *El séptimo círculo*, que dirigieran hacia 1944 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que difundió la mejor literatura de ese género escrita por autores de la “alta literatura” (Nicholas Blake, Dashiell Hammett, Anton Chéjov, entre otros). A ello hay que sumar los propios ejercicios literarios de los escritores

mencionados, dado que poco a poco comienza a conformarse una promoción de productores culturales que dan a conocer textos policiales vernáculos.

Más adelante, hacia la posdictadura (1984 y 1988, respectivamente), Gorodischer publicará dos *thrillers* o novelas de suspenso (*Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* y *Jugo de mango*). Ambos libros, en palabras de su autora, “son la misma novela”. Esta semejanza referida por la escritora estriba en una diégesis y un sistema de personajes muy similar (una mujer madura, que a partir de una serie de equívocos se ve envuelta en un caso de intriga policial que resuelve más que nada merced al azar). Las protagonistas de ambas novelas son mujeres mayores que, abocadas históricamente a la maternidad, a trabajos domésticos o a oficios tradicionalmente femeninos (como la docencia), “descubren” nuevas facetas y posibilidades de la feminidad. Este camino hacia el autoconocimiento y la afirmación se halla asociado con un motivo literario que acompaña la búsqueda de identidad desde larga data, como lo es el viaje. En un caso, a México; en el otro, a una isla del Caribe. El viaje ha constituido en la literatura, desde sus ficciones fundacionales, como *La Odisea* de Homero, la metáfora del autoconocimiento. Pero también la oportunidad para la peripecia, el riesgo, las emociones fuertes y perentorias, y también para constituir la excusa perfecta para poner en escena tanto personajes como juicios, motivos como aventuras, que en otro marco resultarían inadecuados.

Lo que diferencia a estas novelas de Gorodischer de la antigua novela-problema es, precisamente, la falta de causalidad en el engranaje de la pesquisa. En ellas, todo parece suceder más merced de la casualidad que de una motivación y de un ejercicio riguroso del intelecto o la inferencia.

Entendemos que Gorodischer, como adelantáramos, politiza el género desde dos instancias. Primero, proponiendo el abordaje de un “género menor”, asociado por lo

general al escapismo y la evasión. Por el otro, lo politiza en segundo grado proponiendo un uso no canónico del género: la protagonista es una mujer y no un hombre. El lenguaje que utiliza la protagonista es una jerga masculina que no elude la “obscenidad” ni los saberes propios de ese sexo. Recordemos que en el policial las mujeres estaban destinadas más a perturbar un orden que a restituirlo. Víctimas, amantes secundarias o simples testigos, asistían o padecían los hechos policiales administrados por la masculinidad. Gorodischer aquí se planta frente a la tradición literaria y descubre matrices patriarcales en la constitución de los géneros literarios, matrices que tiende a subvertir y a disolver con su práctica escrituraria.

Observemos cómo Gorodischer “seduce” con el suspenso y los recursos encantatorios clásicos del género; al mismo tiempo que sorprende y desbarata esas expectativas, porque a lo que verdaderamente el lector asiste es a una revisión de la práctica literaria en su categoría genérica a partir de la deconstrucción basada en la teoría de sexo-género.

En su último libro de cuentos policiales (*Cómo triunfar en la vida*, 1998) Gorodischer retoma el género después de años de haberlo abandonado. Todas las historias que conforman el volumen proponen un itinerario similar al esbozado en las obras precedentes. En este caso, Gorodischer retoma la tradición “dura” del género pero tratada con humor, como “en sordina”. De esta manera, un motivo tan recurrente y definitivo del policial “negro” como lo es la violencia resulta parodiada y, por ello, atenuada. Nota común a casi todos los textos, la violencia tanto física como simbólica es ejercida por las mujeres, quienes toman las armas y delinquen homologándose así con el sexo dominante. Invirtiendo la lógica de la dominación, Gorodischer da consistencia narrativa a una teoría crítica y emancipatoria como el feminismo y

construye representaciones de la feminidad que hacen estallar las restricciones genéricas.

Respecto de sus textos de ciencia ficción, podría postularse algo equivalente, salvo que señalando los rasgos privativos de ese género. En ellos (*Opus dos*-1967, *Bajo las jubeas en flor*-1973, *Casta luna electrónica* -1977, *Trafalgar*-1979 y *Kalpa Imperial-I* y *II*- 1983 y 1984) Gorodischer politiza un “género menor” (que, en todo caso, tendía a ser moral o políticamente aleccionador), cuestionando principios autoritarios como el racismo, el imperialismo, el androcentrismo y el totalitarismo de Estado. Se amplía aquí el repertorio de ideologías y prácticas sociales amenazadas por la autora. En este sentido, la obra literaria de Gorodischer escenifica figuraciones literarias que la teoría crítica en las ciencias sociales despliega mediante argumentaciones. Quizás porque los tópicos de la ciencia ficción y la amplitud temática que la caracterizan permiten el abordaje de universos utópicos y distópicos muy diversos y una mayor libertad creativa.

Desde una perspectiva muy distinta de la de Amar Sánchez, Marcelo Cohen propone en su artículo “La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir” (Cohen, 1999) que a comienzos de los años setenta, “la estética transvanguardista avisó que la disgregación del lenguaje y el relato no podía extremarse más sin que el lector pidiera el divorcio (...)” (Cohen, 1999: 20). Nuevamente se insiste en levantar “la bandera de la narratividad y volvieron a abundar las historias con finales y comienzos rotundos” (Cohen, 1999: 20). Según Cohen, este retorno a “la vieja escuela” permitió un replanteo de nuevas estrategias de acceso a la complejidad, no irreductibles a preocupaciones abrumadoras. Es así como surge un grupo de escritores (Paul Auster, Ricardo Piglia, como antes lo hicieran Fiodor Dostoievski y Jorge Luis Borges) que

recurrieron al género policial, la novela de espías o el melodrama para situar el argumento en un dispositivo que, desplazando lo accesorio y violando sólo alguna de las convenciones, permitiera situar la exploración, el conocimiento metafísico, la erudición,

la reflexión histórica y la escritura en general en un plano de mayor definición (Cohen, 1999: 20).

En efecto, Cohen y Amar Sánchez llegan a la misma conclusión desde presupuestos teóricos y epistemológicos distintos. Cohen, situando esta apelación desviada al relato “de fórmulas” por la crisis que llevó al divorcio entre público lector y experimentación estética. Amar Sánchez, porque piensa el problema desde la perspectiva de la “invasión” o los “préstamos” de un sector de la cultura a otro. Y esa intrusión es percibida como inevitable, dado el caudal de la influencia que revistió el desarrollo de lo masivo durante la segunda mitad del siglo XX en Occidente.

Marcelo Cohen, en el mencionado artículo, asevera algo más que nos interesa discutir. Según Cohen, lo que es privativo de un género como la ciencia ficción es “que nunca ha tenido estrategias narrativas de su competencia, ni dispositivos que haya desarrollado por su cuenta” (Cohen, 1999: 20). Según Cohen, lo que caracterizaría a la ciencia ficción sería su “amoralidad textual” debido a su inescrupuloso abuso de otras poéticas. Por ello, la considera “pionera de la posmodernidad literaria, que crea historias nuevas por combinación de historias viejas, de nuevos sentidos por combinación de signos agotados, o de representaciones nuevas por combinación azarosa de textos ya escritos” (Cohen, 1999: 20).

Nos permitimos discrepar de esta afirmación de Cohen, dado que entendemos que sí habría un conjunto de procedimientos y tradiciones propios del género (como la anticipación, la retrospección -variantes ambas del mismo fenómeno-, la deformación a través de la hipérbole de ciertos rasgos que se exageran, además de un repertorio de “temas” que son propios de la tradición de este género). No obstante, lo que nos interesa, más que polemizar con Cohen, es pensar la obra de Gorodischer que se adscribe a la ciencia ficción en relación con la tradición nacional e internacional, para percibir así los desplazamientos que ella operaría en el género y el modo en que

contribuye a desarticular estereotipos sociales e ideologías sociales que inhiben las potencialidades humanas, o bien mediante la violencia o bien mediante la obnubilación o la alienación.

Gorodischer, en sus textos de ciencia ficción, retoma sememas propios de la tradición del género (las naves espaciales, los viajes intergalácticos, los navegantes interplanetarios, los mundos paralelos, etc.), pero los pone al servicio de la así llamada “alta literatura”. Al mismo tiempo, en libros como por ejemplo *Trafalgar* (1979) plantea una crítica rotunda al imperialismo y al androcentrismo (en cuentos como “Casta luna electrónica” o “De navegantes”), politizando un género que si bien se origina históricamente en un deseo de denuncia (recordar que una línea de la ciencia ficción se entronca con una zona de lo que llamamos “la utopía”), en su momento de consagración masiva a través de los *pulps* se trivializa y pierde este componente.

Un caso excepcional lo constituye “La pera irremediable”, cuento que Angélica Gorodischer escribiera en coautoría con el físico y escritor argentino Guillermo Boido. Se trata de un texto límite porque confluyen en él rasgos propios del género de ciencia ficción y del policial, aunadamente. Ejemplo de texto tensionado por ambos códigos, el argumento es policial, pero los móviles del crimen descansan en la amenaza que reviste la revelación de una hipótesis científica cuya difusión perjudicaría al asesino. En este sentido, “La pera irremediable” plantearía un caso de híbrido genérico tributario de una retórica compartida por dos dominios, “tironeada” por ambos géneros.

El cuento es, en último caso, una reflexión profunda sobre las corporaciones científicas con sus matices institucionales y la posibilidad de una amenaza a la estabilidad de las jerarquías y los lauros que las rigen. Politizado esta vez no desde planteos feministas sino desde un señalamiento en torno de figuras oscurantistas que habitan en el seno de las instituciones, el cuento propone la resolución de un enigma

que se vuelve simultáneamente la confesión del asesino . Planean por estas páginas las figuras de Galileo y de Giordano Bruno, tanto como del resto de los “mártires” de la comunidad científica.

Por último, sería oportuno pensar la obra de Gorodischer en relación con un sector de los “géneros menores” como el melodrama. En primer lugar, es interesante remitir a un artículo de Gorodischer sobre la telenovela (Gorodischer, 1996) titulado “El infinito plural”, porque es allí donde sienta sus puntos de vista en torno de la industria cultural. Si bien la telenovela consiste en el “cruce” entre melodrama y medios masivos o técnicas reproductivas, es interesante la posición que toma la autora frente a estas estructuras narrativas o “modos”.

En el mencionado trabajo, Gorodischer adopta una mirada desde los supuestos de Adorno, en el sentido de que sin concesiones toma partido en contra del esquema simplista y maniqueo que propone ética y estéticamente un género de esta índole.

El problema, nos parece, hay que pensarlo desde el feminismo militante de Gorodischer. Una persona que, precisamente, procura abolir los tradicionales estereotipos patriarcales mediante los cuales la mujer era heterodesignada por la dominación masculina, no puede adherir, por principio, a una estética (y, por tanto, a una política y a una moral) que se construye a partir de patrones sexistas, como por excelencia lo hace la industria de masas. Termina Gorodischer su trabajo señalando que

los aficionados a las telenovelas tienen una versión doméstica y envilecida de la realidad en la que nada nunca cambia, en la que se repiten caras, palabras, teléfonos, gestos, muebles, intenciones, alfombras, destinos, flores de plástico, linajes, silencios, vajilla, delitos, tonos, ropas, lágrimas, hasta conformar una especie de eternidad degradada, pálido cadáver de algo que nunca terminó de nacer (Gorodischer, 1996: 50).

Es precisamente este carácter reiterativo, altamente codificado, el que fundamentaba los comentarios lapidarios de los críticos de la industria de masas.

En otro sentido, puede pensarse la relación de la obra de Gorodischer con el melodrama en un uso recurrente de la hipérbole y de una “retórica del exceso”,

aplicadas a varios planos del texto literario. Por ejemplo, el maniqueísmo asociado por lo general con cuentos donde se cuestionan las relaciones en un mundo patriarcal (“Los propósitos del cazador”-1996 o “El beguén”-1997). Una polaridad moral entre las mujeres, que son muy buenas o “víctimas” y los hombres que son muy malos y son los victimarios vencidos en su prepotencia y que reciben un castigo aleccionador. En este sentido, los sexos están “moralmente marcados” en tanto encarnan por su misma esencia las reglas y los términos de un conflicto. La polarización de los géneros ratifica una estética del melodrama negada o solapada en el texto ensayístico al cual hiciéramos referencia unas líneas más arriba.

Más aún, en una novela como *La noche del inocente* (1996), el pobre, pequeño, ínfimo novicio descalificado y utilizado por sus superiores corruptos termina recibiendo la recompensa de una figura como la Virgen María, quien lo conduce de la mano a lo que se supone es el Paraíso Celestial. Nuevamente aquí advertimos la presencia de un maniqueísmo moral, no asociado con lo sexual en este caso, sino con las jerarquías (inversamente proporcional a ellas, cabe agregar). Y en este texto, los pobres son premiados y los superiores y ricos, debida y ejemplarmente castigados. Se cumple aquí lo que Peter Brooks denomina “the recognition of virtue” que se da, además, con el agregado de una presencia “providencial”, de una suerte de milagro. Paralelamente, todo el texto está diseñado según el contraste moral entre las cúpulas y los inferiores y esa misma brecha es la que configura la identidad.

La cultura en su acepción más amplia se configura como un espacio dinámico, no estable y en el que las definiciones que permiten dar cuenta de sus variaciones no son fijas y, menos aún, esenciales. Toda categorización cultural es historizable y tributaria de un debate fechado. Esto es lo que dejan como saldo las intervenciones de Néstor

García Canclini. Nos es dado definir las culturas (y no la cultura) según temporalidades y toponimias diversas.

Es por ello que hablar de “alta” o “baja” cultura, o de géneros “menores” o “marginales” remite inevitablemente a un enunciador histórico y a una serie de valores fundantes de esas categorías, esto es, a una axiología. No obstante, tampoco caeremos en un relativismo absoluto, y pensaremos estas categorías sobre todo como descriptivas y no evaluativas.

En vista de ello, es posible percibir un sector de la cultura altamente permeado por los medios de comunicación de masas y las técnicas reproductivas, lo que incide de un modo determinante en su definición cualitativa.

En este sentido, es interesante pensar a la cultura como un campo de circulación de saberes y prácticas que se entremezclan, litigan, combaten por la legitimidad y los bordes mismos de su delimitación. Así es posible advertir que una zona supuestamente incontaminada de la cultura como los textos literarios de sus letrados, entran en contacto con manifestaciones culturales ubicadas en “la otra orilla” del espectro cultural.

Vemos así cómo un grupo de escritores se sirve de estrategias y recursos propios de esa zona “no legitimada” o “no oficial” y los pone al servicio de otros fines. En este gesto se observa una apuesta ideológica y, quizás, se percibe un agotamiento proporcional de las fórmulas que antes se constituían como definitivas y centrales, propias de esa legalidad. Si en una suerte de guión y dogma cultural existen roles y formas asignados *a priori* (lo que agrega, además, una “moral de la forma”), es posible advertir cómo ciertos productores culturales desafían dichos dogmas que contribuyen al *statu quo* cultural.

Lo que emerge de esos préstamos es una obra “tensionada” por los dos dominios, cada uno de los cuales se lo disputa pero que, al mismo tiempo, lo desconoce

en su falta de pureza, aunque no por completo. Vista por los puristas massmediáticos o populistas como un producto deseable y por la “alta literatura” como una “aberración”, estos textos literarios no encajan en ninguna hipótesis tranquilizadora.

En definitiva, estas elecciones formales importan una opción ideológica, que cuestiona las zonas definitivas y centrales y tiende a reposicionar o a otorgar nuevos valores a objetos viejos y desgastados. En esto encuentra Marcelo Cohen un común denominador con la postmodernidad literaria, como ya se dijo.

Por último, retomar desde otro lugar géneros cuya misma denominación se entiende como peyorativa, nos faculta para revisar las categorías y los juicios sobre los que se asienta el “sentido común” de la crítica, su propia doxa, en particular, y del funcionamiento del sistema literario, en general, así como la construcción de un canon.

- “Géneros menores” y “Géneros íntimos”

Tal como lo señaláramos al comienzo de este apartado, los géneros vigentes en el canon literario, la novela y el cuento, tienden a hegemonizar tanto las listas de *bestsellers* (de allí que Noé Jitrik, en su dirección de la *Historia crítica de la literatura argentina* confine la dramaturgia, el guión tanto dramático como radial y televisivo, y el *comic* y la poesía a un espacio vicario del sistema literario argentino, que sigue los lineamientos internacionales) como los programas de literatura en instituciones reproductoras del saber y proveedoras de devoción cultural (Bourdieu, 1967[1966]). Gorodischer, en efecto, ha publicado doce novelas y diez libros de cuentos, sobre todo pertenecientes al modo *fantasy* (Jackson, 1986). Por su parte, Tununa Mercado se ha inclinado en su práctica escrituraria por los así llamados “géneros íntimos o menores” (Catelli, 1991), muchas veces limítrofes con textos periodísticos como la crónica o,

incluso, por textos de difícil taxonomía, misceláneos, que involucran fuertemente la variable autobiográfica. Vale aquí la distinción entre “géneros menores” y “géneros íntimos”, de los cuales estos últimos apuntarían a dar cuenta de una subjetividad social en su rasgo más inmediato y profanatorio de la exposición, de su exhibición ante la arena de lo público, de su nota más privada. Mercado, aún cuando redacta diarios o fragmentos de diarios, no obstante, se puede constatar que ejerce esta práctica desde un punto de vista sumamente riguroso y literario o, más ampliamente, estético, en lugar de un mero registro de acontecimientos. Según Nora Catelli, “en principio, podemos afirmar que cualquier relato en prosa, en el cual sean idénticos el narrador y el personaje -y ambos coincidan con el nombre del autor-, cuyo asunto principal sea una visión del desarrollo de esa vida y de esa persona desde el pasado, forma parte de ‘géneros’ íntimos o menores” (Catelli, 1991: 59). Tununa Mercado tiende a realizar operaciones de ficcionalización con el pasado, que lo “desrealizan”, y a trabajar lo memorialístico (*En estado de memoria*, 1990; *La madriguera*, 1996 o los diarios íntimos en *La letra de lo mínimo*, 1994). No obstante, un libro de comienzos como *Celebrar a la mujer como a una Pascua* (1967; más tarde reeditado) incluye una serie de relatos, al igual que *Canon de alcoba*; y, en algún sentido, *La madriguera* puede ser considerada una novela aunque no en su variante convencional, sino más bien como ficción autobiográfica, en tanto se trata de un texto que interroga fuertemente el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975). Se trata de obras, las de Mercado, de una suerte de “género en cuestión”, en virtud de que, si bien es posible rastrear en ellas como siguiendo un hilo componentes de la historia política y social o bien privada de orden intersubjetivo, no menos cierto es que a partir de ese fermento la autora procede a imprimirles una reescritura limitante del mero rasgo documental. Reescribiéndolos, como decíamos, desde la perspectiva de novelizarlas, o bien de volverlas formas pasibles de ser confundidas con otras

ficcionales, lo que, valga la redundancia, “confunde al lector” o lo desorienta en el mapa en el que el sistema literario tiende a organizar. Si las novelas o cuentos con una trama y un argumento fuertemente contorneados producen un efecto altamente ficcional, los textos de Mercado desconciertan porque desdibujan lo argumental en aras de un tipo de escritura donde la trama es atenuada casi a un grado cero y la escritura como tal, ontológicamente, literalmente se “apodera” del libro, desalojando formas de inteligibilidad tradicionales o canónicas, pese a que uno de sus títulos se denomine, precisamente, *Canon de alcoba*. Este atributo de la ficción o “desficcionalización” de Mercado se manifestará tanto en libros como *La madriguera* (1996) o en otros como *Yo nunca te prometí la eternidad*, en el que entrelaza diario íntimo, Historia política y social constatable, elementos imaginarios y discursos sociales asociados a las nuevas tecnologías, así como los *mass media*. Mediante operaciones de montaje, traducción y organización de discursos según citas e intertextos, Mercado orquestrará su más reciente novela. De esta manera, su trabajo escriturario produce una suerte de mestizaje bastante inédito pero reconocible en la medida en que uno se familiariza con una labor en la que las convenciones literarias son desmanteladas pero no desatendidas. Sino, más bien, que, siguiendo una suerte de *nonsense*, son articuladas de modo según el cual se desanudan y se desatan algunas de las formas según las cuales el sistema literario ha pautado su funcionamiento y su lógica. Tununa Mercado viene, una vez más, a distorsionar, a torsionar, a producir un tipo de tensión sin estridencias, en una suerte de “tono menor”, no beligerante, pero no menos efectivo ni letal.

Los textos más autobiográficos de Tununa Mercado trabajan sobre el modo en el que el sujeto de la enunciación se hace cargo del pasado y, al volverlo relato, se reintroduce como sujeto del enunciado, inscribiendo la primera persona discursivamente, poniendo en entredicho la mimesis de los hechos narrados y su

estatuto de verdad. Más bien, lo que algunos teóricos tienden a ver en la autobiografía en la actualidad, más que una mimesis es una poesis (Loureiro, 1991). Entre los que niegan toda referencialidad al discurso autobiográfico (De Man, 1991) y quienes ven en él una garantía de ella (Lejeune, 1975), hay un arco amplio de posturas que analizan las posibilidades y limitaciones del género. No obstante, a partir del “giro lingüístico” en adelante, la enunciación en primera persona ha sido objeto de severas sospechas. Al respecto, el reciente libro de Beatriz Sarlo (*Tiempo pasado*, Bs. As., Siglo XXI Editores, 2005) establece un nuevo debate respecto del género testimonial en primera persona, con la nada desdeñable excepción, claro está, de los referidos a la dictadura de 1976/1983, los cuales son inobjetables dado su fundamento político probatorio de los delitos y su valor moral, en tanto la corporación militar procedió a eliminar y destruir todas las pruebas de su genocidio.

También nos centraremos en el peculiar abordaje del género ensayístico por parte de Gorodischer y Mercado, con un marcado contraste en el cultivo del mismo. Gorodischer escribe ensayos en general para ser leídos bajo la forma de conferencias públicas, y es por ello que sus textos están (una vez más) contaminados de notables marcas de oralidad o, en términos de Daniel Cassany, código oral y código escrito están sobreimpresos, produciendo una ilusión de oralidad compleja pero próxima, íntima pero distanciada a la vez, mediata e inmediata. Asimismo, se trata de un conjunto de textos hechos para ser “actuados” en público, por lo que sus notas teatrales o dramatúrgicas, sobre todo con vistas a producir un efecto humorístico, son bien visibles. En efecto, sus prólogos y conferencias, carentes de todo rigor académico, juegan con las jergas, la rigurosidad de los *papers* y las referencias eruditas o la citación de autoridades. Los textos de Mercado, por el contrario, recatados, están permeados por un lenguaje literario que ha procesado metalenguajes muy diversos, provenientes de la teoría literaria, el

psicoanálisis, la teoría de género, el marxismo, la multidisciplina, la transdisciplina. Sus operaciones son metaescriturarias: apuntan a organizar un idiolecto que, en un haz poroso, contiene múltiples lógicas discursivas y géneros discursivos. No obstante, ni los textos de Mercado ni los de Gorodischer son académicos en sentido estricto ni están plagados de citas eruditas o enciclopédicas, según una economía del discurso universitario en boga. Todo lo contrario, reivindican para sí el adjetivo de “literarios” o, más ampliamente, poéticos o deudores de una poética.

Por lo tanto, nuestra tesis apuntará a establecer y revisar la categoría de géneros literarios y, en especial, su adjetivación de “mayores” y “menores”, en el sentido de íntimos o de proyectarse a la esfera de lo público o lo ficcional puro, lo que ha suscitado no pocas polémicas entre los estudiosos del problema.

Asimismo, nos proponemos estudiar cómo mediante dos operaciones paradójicas, las de recordar e imaginar, o, más preciso sería decir, la de servirse de una dirección memorativa, retrospectiva, y de la otra, orientada hacia el futuro, el absurdo, el humor y la prospección, tanto Mercado como Gorodischer articulan sus proyectos en dos direcciones contrapuestas. Si Gorodischer centra gran parte de su producción en la ciencia ficción, la ficción especulativa y las utopías y distopías (con un fuerte énfasis en la variable imaginaria y el futuro), Mercado lo hará en la memoria y el recuerdo, esto es, anclará su poética en el pasado, como forma de resucitar un tejido necrosado. Claro está que, para llevar adelante estas dos propuestas, ambas autoras se ven en la obligación de negociar con las instituciones, de establecer transacciones de admisión y exclusión, y las de presentarse a sí mismas en el seno de la academia como “objetos de estudio” más que como posibles emuladoras de una tradición de la que reniegan o dentro de la cual no se sienten cómodas, o por decisión, o por oposición o por inevitable choque entre sus proyectos y las de las instituciones en las que se entrometen como exóticos ejemplares.

- Autobiógrafas, biógrafas encubiertas, autobiografías ficcionales y resbaladizas¹⁷

La seducción, en su futuridad, anula el discurso retrospectivo y presentarse se transmuta, así, en una estrategia cuyas alusiones al pasado son meros vehículos para la construcción de una relación actual. Al mismo tiempo, el yo construido de este modo, implícito y deductible se refracta en los pretextos que lo enmascaran y se revela en las mismas instancias de su ocultamiento

Alicia Borinsky¹⁸

Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos.

Felisberto Hernández. *El caballo perdido*¹⁹

¿Es la autobiografía un género literario? En principio, el adjetivo “literario” parecería reñir con la pretensión verista de la llamada autobiografía. También con la equivalencia de un *ego* narrador, un *ego* real o, lo que los angloparlantes denominan *self*, y hasta, por momentos, cierta egolatría y cierto egocentrismo en su sentido más liberal, de tomar al yo como un foco de escritura del cual se desea dar cuenta. Ello resulta particularmente perceptible en los autobiógrafos de la Generación del Ochenta de las primeras décadas del siglo XX. Este narcisismo no es absoluto pero sí supone la autoestima necesaria como para dotar al sujeto de la calificación y el deseo de narrarse.

¹⁷ Si bien en la mayoría de los capítulos de la presente tesis hemos procedido en primer lugar al análisis de la obra de Angélica Gorodischer en relación al punto en cuestión, en estos casos hemos optado por hacer lo propio con la obra de Tununa Mercado en función de que su novela autobiográfica o autobiografía novelada reconoce para su estudio sobre ella nociones más cercanas al “asunto autobiográfico” que el caso de Gorodischer. En efecto, como veremos a continuación el texto de Gorodischer aquí analizado, *Historia de mi madre*, responde a una suerte de híbrido genérico que es necesario deconstruir a través de categorías que exceden las nociones relativas a la autobiografía (tales como la de diario, biografía, notas, diario de viajes, etc.).

¹⁸ Cita extraída de Borinsky, Alicia. “Manuel Puig: Vida propia/Historias ajenas”. En: Orbe, Juan. (compilador). *Autobiografía y escritura*. Bs. As., Editorial Corregidor, 1994. pp. 41-55.

¹⁹ Cita en Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en Hispanoamérica*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 108.

Si el término “literatura” alude a un discurso complejo, saturado de significaciones sociales, de intertextos, subtextos, metatextos, cotextos, contextos, bien podríamos decir que toda forma discursiva, toda formación discursiva posee algún rasgo ficcional. Ficciones oficiales, ficciones del Estado, ficciones de la intimidad o privadas, ficciones privadas de significación o confinadas, conminadas a la intimidad mediante la violencia (como el caso de Anna Frank u otros textos redactados en sistemas de persecución política, racial, étnica o religiosa), ficciones que a su vez encierran otros discursos. La autobiografía ha estado en el centro de los debates más recientes y acalorados en torno de la teoría y la crítica literarias. Pero de lo que no caben dudas es de que para que exista la autobiografía hace falta un tipo peculiar de credulidad, de acto de fe, entre quien lee y quien escribe. Quien escribe lo hace para ser leído como un copista de sucesos, un escriba que pretende que los hechos que refiere sean verosímiles (de otro modo, sería su palabra mera literatura o hasta charlatanería o *causerie*), pero también como un interpretador y no sólo un mero reproductor de acontecimientos. También que los hechos revistan cierta verificación, así como de una connotación relevante. Quien lee lo hace para ser un decodificador de sucesos que está cierto han tenido lugar, son constatables. Ambos son pantomimas, simulacros. Quien lee, lo sabemos, se fía del autor/narrador merced a un trato, a un contrato social discursivo.

Lo cierto es que sí estamos en condiciones de afirmar que dentro de la gama del haz de textos que integran el *corpus* de las así llamadas “literaturas nacionales”, una de sus variantes, nada desdeñables en cuanto a calidad y cantidad de producción, están las autobiografías, los diarios íntimos, los *carnets*, las cartas y las memorias. Fuera de la lista algo desordenada que supone todo catálogo, lo común a todas ellas es que procuran, mediante distintas estrategias tropológicas, dar cuenta de una subjetividad, o quizás de un concierto de subjetividades del cual el sujeto enunciador se siente parte

protagonista y en torno del cual gravitan los sucesos. Este sentimiento de pertenencia a una comunidad y a una constelación actancial también puede ser un motivo por el cual el lector acuda a ese texto, por acceso a un *status*, a la obtención de información o a mera chismografía.

Si la literatura impone un régimen de lectura, un pacto ficcional en el cual quien lee sabe que lo que está leyendo es algo de índole imaginaria, producto de la imaginación social, para ser exactos, quien lee algunos de los tipos de textos arriba citados construye e intuye una idea de sujeto por completo diverso del literario. “La autobiografía no remite a hechos sino a la articulación de esos hechos, almacenados en la memoria y reproducidos por rememoración y verbalización. El lenguaje es el único medio que es dado para ‘ver’ mi existencia. De cierto modo, ya he sido narrada: narrada por el mismo relato que estoy narrando” (Molloy, 1994: 13). La autobiografía es una representación, “un contar de nuevo, ya que la ‘vida’ a la cual supuestamente remite es, ya de por sí, una fabricación narrativa: la historia de mi vida no existe si no la cuento” (Molloy, 1994: 14). En lo referente a su índole, la autobiografía en tanto que relato pre-existe a la vida propiamente dicha en tanto que recuerdo. Recuerdo lo que relato y que lo relate ya existe como tal en una instancia pre-discursiva.

No alcanza con decir que la autobiografía y el resto de los subgéneros autobiográficos, mediatos e inmediatos, construyen una identidad entre autor/narrador, tanto como construyen un sujeto, sino que también, al menos en teoría, la índole de los sucesos referidos han tenido lugar efectivamente, han acontecido. Lo que varía de una autobiografía a otra, de un autor o autora a otro, de un tipo de narrador o narradora a otro, son las características exógenas al texto, las marcas de autor o autora, sus marcos de referencia, su origen, su posición en el campo profesional o cultural, su *status* económico o social, su acumulación de prestigio o de celebridad, su prédica en el ágora.

Lisa Block de Behar expresa en un agudo análisis sobre la autobiografía que “El discurso autobiográfico configura una suerte de régimen discutible, una escritura que se encuentra cerca de la periferia, exterior a las categorías genéricas pero que las incluye o las abarca. Como si evitara la imposición de cuadros y géneros o la impostura de categorizar, la autobiografía *pretende* -también en el sentido de simulación- una humildad literaria capaz de soslayar las categorías, si por categoría se entiende la pertenencia a un *establishment* estético o a la institución que *da categoría*” (Block de Behar, 1994: 179; el subrayado es de la autora)²⁰. Desde esta perspectiva, o bien el discurso autobiográfico sería un “omnigénero” literario, o bien sería un género paraliterario, o bien sería una “forma” incluida en todos los géneros literarios. Presente como un acto en todos ellos, no habría ninguna obra literaria que pudiera escapar a su contaminación o a su intrusión como subjetivema.

Por su parte, Paul de Man reafirma esta postura al señalar que la autobiografía no constituiría un género (punto del que se permite dudar). “La autobiografía, entonces, no sería un género o un modo literarios, sino una figuración en el marco de la lectura o del entendimiento que en mayor o menor alcance y magnitud, aparece en todos los textos”²¹ (de Man, 1984: 70; la traducción es nuestra). “Cualquier libro con un título legible de página sería, en todo caso, autobiográfico”²² (de Man, 1984: 70; la traducción es nuestra). El interés en el estudio del discurso autobiográfico y la autobiografía estribaría

no en el sentido de que se muestre revelador de algún aspecto del conocimiento de uno mismo -más bien todo lo contrario- sino que demostraría de una manera indiscutible la

²⁰ Block de Behar, Lisa. “Anotaciones a propósito de una escritura negativa”. En: Orbe, Juan (compilador). Bs. As., Editorial Corregidor, 1994. pp. 171-183.

²¹ “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts”.

²² “Any book with a readable title page is, to some extent, autobiographical”

imposibilidad de clausura y de totalización de todo sistema textual construido sobre la base de sustituciones tropológicas”²³
(de Man, 1984: 71; la traducción es nuestra).

Lo que definitivamente terminaría por evidenciar en términos de la autobiografía sería que

El lenguaje que denuncia tan violentamente es de hecho el lenguaje metafórico, el de la prosopopeya y el de los tropos (es el lenguaje especular de la autobiografía), es de hecho como el del cuerpo, como el de sus láminas, el velo del alma como la lámina del velo del cuerpo. La pregunta es ¿cómo este velo inofensivo bruscamente se torna tan violento como la piel envenenada de Jasón o de Nessus?”²⁴ (de Man, 1984: 8; la traducción es nuestra)²⁵

El lenguaje de los tropos, el tropo de los tropos de la autobiografía, la prosopopeya, resalta que todo texto literario alude al deceso de una figura, de un sujeto cuyo cuerpo descompuesto aún sigue dictando sus palabras a un auditorio inexistente a veces, y que lo hace mediante una voz que no es tal sino que es un velo.

Para comprender que el lenguaje es un tropo (o una metáfora o una prosopopeya) no es en sí mismo algo, sino la representación, la imagen del objeto y, entonces, que es silencioso, mudo como las imágenes son mudas. El lenguaje como tropo, es siempre una privación”²⁶ (de Man, 1984: 80; la traducción es nuestra)

La autobiografía, más allá o más acá de su rango y sus facetas inherentes, evidencia que todo lenguaje es metafórico y que su sistema tropológico es prueba de ello. El lenguaje no puede representar, por más que sea esmerado, el orden de “lo real” acaecido. Así, de Man hace notar que la autobiografía constituye una excusa para referirse a una profunda reflexión sobre la representación literaria: a la re-presentación, a volver a presentar algo ya o bien presentado o bien ya ausente.

²³ “not that it reveals reliable self-knowledge -it does not- but it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and the totalization (...) of all textual systems made on of tropological substitutions”.

²⁴ “The language so violently denounce is in fact the language of metaphor, of prosopopeia and of tropes (which is the specular language of autobiography) is indeed like the body, which is like its garments, the veil of the soul as the garment in the sheltering veil of the body. How can this harmless veil then suddenly become as deadly and violent as the poisoned coat of Jason or of Nessus?”

²⁵ Cabe aclarar que gran parte de la argumentación de Paul de Man se funda en un estudio de caso de la autobiografía del escritor británico Thomas Wordsworth.

²⁶ “To the extent that language is figure (or metaphor, or prosopopeia) it is indeed not the thing itself but of representation, the picture of the thing and, such, it is silent, mute as pictures are mute. Language as trope, is always privative”.

El silencio, como en el caso de un cuadro o una pintura, en sus palabras, es a lo que nos condena el lenguaje, a la privación de la voz y a la mudez. Desde el momento en que alcanzamos la comprensión de que el lenguaje es siempre la voz de un ausente (figurado por la prosopopeya), entendemos por fin que el lenguaje nos priva de la comprensión, del entendimiento. La autobiografía, entonces, exacerbaría este punto pero sería uno de sus emergentes. “La autobiografía encubre el la desfiguración de la mente de la cual es en sí misma la causa”²⁷ (de Man, 1984: 81; la traducción es nuestra). La autobiografía, entonces, según sus palabras, se presenta como la consecuencia de un hecho del cual es la causa. La inversión no deja de ser sugestiva ni, aún, invierte el paradigma según el cual los estudios sobre el discurso autobiográfico suelen centrar su atención. No en un autor presente en el texto, sino ausente de él; no en una voz viva, sino en una voz definitivamente fallecida y fallida a la vez; no en la referencialidad, sino en la ficción tropológica; no, en definitiva, en una teoría de la autobiografía sino en una teoría de la representación del sujeto en el discurso o de la representación como parte del texto y del sistema literario. Una pregunta sobre la ficción, no sobre los géneros, una profunda interrogación sobre el lenguaje y el signo, una relación de enmascaramiento entre significante, significado y referente primordial. No será esta la postura que tomamos como propia, como se ha visto líneas más arriba. Nos parece que el sujeto de la representación y quien narra en el caso de la autobiografía no es una variante de la interrogación sobre el lenguaje, sino que se trata de estudios de casos de los cuales es posible extraer rica información sobre etapas de la vida histórica, sobre etapas de la construcción de las subjetividades sociales y sobre los hechos (por cierto interpretados e interpretantes) en la existencia de un sujeto femenino o masculino, esto es, culturalmente marcado por el género. Epocalmente, como sugiere Adolfo Prieto, estas formas han ido mutando, al igual que en los distintos espacios y toponimias, y por lo

²⁷ “Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause”

tanto no es posible reducirlos a meras construcciones o desconstrucciones de formas discursivas. Desde la mirada deconstruccionista de de Man, es lógico que su posición se plantee en esos términos, metalingüísticos, metadiscursivos y no históricos y contextuales.

A riesgo de incurrir en un anacronismo cultural, así como en un descarte (que pretende ser superador pero no crítica ni nítidamente hegemónico), nuestra postura será la del análisis histórico-crítico de los discursos sociales. Es por ello que, tras los pasos de analistas del discurso autobiográfico, y restringiéndonos a la tradición intelectual argentina, nos apoyaremos para nuestro trabajo en los aportes de una poética crítica afianzada en un trabajo sobre las élites culturales del siglo XIX, pero que, precisamente por ello, admite una perspectiva más acabada y distanciada del “asunto autobiográfico”. Para ello, apelaremos al conocido libro de Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, (1966), cuyo acento y matizaciones se formulan desde una perspectiva de los estudios literarios histórico-sociológicos, en la cual el sujeto autobiográfico encarna subjetividades sociales en un proceso de introspección, pero sin descuidar ni perder de vista su pertenencia de una clase social y a un rol específico en el seno de una sociedad culturalmente fechada. Para Prieto, en efecto, el concepto de autobiografía

marca el grado de comprensión de sí mismo que el autor posee en una determinada etapa de su vida, comprensión de sí mismo, es decir, comprensión respecto de los demás, se puede afirmar que muchos de los textos conocidos constituyen verdaderos textos autobiográficos, y que, algunos entre ellos, por el agudo nivel de conciencia revelada por la vivacidad y mérito de la exposición, admiten, sin desmedro, un eventual cotejo con notorios ejemplares de la literatura universal (Prieto, 1966:21).

De manera que para este investigador el rango estético de las autobiografías y de los textos autobiográficos no sólo los vuelve comparables a la ficción narrativa sino parte de su *corpus*, o al menos de su jerarquía. Resulta evidente, no obstante, el corte que Prieto ejerce entre discurso autobiográfico y discurso ficcional, al punto de divorciarlos

como autónomos el uno del otro pero, pese a ellos, contrastables y comparables. Esto, en un punto, los homologa, en cuanto a la calidad de su realización y su sesgo particular en cada autobiógrafo.

Existen autobiógrafos literatos, militares, políticos, profesionales liberales, femeninos, masculinos (esto es, genéricamente y estatutariamente marcados) y así sucesivamente. Me refiero a una serie de indicios que organizan la identidad social y privada de quien escribe: su adscripción a una corporación o su independencia, y de ella su rango en una escala de popularidad o en un escalafón, en una clase social o en un grupo de poder, en un género, su jerarquía en un orden de jerarquías. Pero también a ciertas claves a partir de las cuales dicho texto será leído, según un sesgo u otro. Según el sujeto que refiere esté investido de una imagen de autor, también la imagen de lector o el perfil de lector y lectora serán de un tipo o de otro.

Para Adolfo Prieto, la historia de la literatura autobiográfica (léase el sustantivo y la adjetivación utilizados por Prieto) condensa, en un plano insospechado, “la historia de la *élite* del poder en la Argentina, y que no podrá, aconsejablemente, prescindir del conocimiento de aquella, quien pretenda acometer un estudio de conjunto sobre la clase dirigente nacional” (Prieto, 1966: 22). Este panorama, que asocia *corpus* de literatura autobiográfica con clases de poder, deja por cierto en un plano muy secundario el espacio de acceso de la mujer a espacios de poder, lo que se revierte ampliamente en el siglo XX, en particular desde la segunda mitad del mismo, pero que sitúa la producción por nuestra tesis estudiada en un contexto patriarcal donde la tradición de escritura autobiográfica femenina está considerablemente acotada. También ello explica la relación muy posterior ocupada por la mujer en el espacio de dirigencia política y social (pero no necesariamente de liderazgo). Más aún, por ello, reviste un valor más desafiante la decisión productiva de acometer un género sin tradición femenina, tanto como

evidencia el nuevo espacio inaugurado por las nuevas formaciones sociales, en pos de una emergencia discursiva inaugurada como posible en el seno del campo literario y renovadora y fecunda en el plano de la Historia de las ideologías.

Ahora bien: ¿cómo se enuncia lo que aparentemente ha tenido lugar, ha sucedido? En principio merced a un mecanismo organizador de silencios y de saturaciones del discurso, en los cuales retóricamente se organiza la identidad de un sujeto mujer o sujeto varón. Este sujeto tácticamente orquestará su texto en orden al tipo de intenciones o de ambiciones que acaricie, pero también de las cuales esté dispuesta a hacerse cargo y a sobrellevar. Si durante gran parte del siglo XIX la autobiografía o el discurso autobiográfico constituían una plataforma de ambiciones políticas y sociales, durante el siglo XX, tanto en las autobiografías de varones como de mujeres, prima la decisión de exhibir una parte conveniente del pasado, pero de reconvertirlo en una retórica ávida de reconocimiento.

Las autobiografías, los diarios, las memorias, los epistolarios, los *carnets*, no son formas de cubrir sino de encubrir estrategias de autor orientadas a construir una determinada autoimagen que se pretende imagen pública. Los móviles que articulan esos intentos son plurales y de no sencilla intelección. Quien escribe un texto autobiográfico legisla sobre la materia narrada y, por ende, sobre sus lectores y el futuro que espera para sí, el futuro de expectativas.

La autobiografía, el discurso autobiográfico, pueden en ocasiones confundirse con el discurso de la intimidad, pero no necesariamente. Es redactado “en la intimidad”, pero puede construir una validación pública de un sujeto político, por ejemplo. De modo que legitimación pública, autofiguración, subjetividad social y dicción narrativa suelen organizar el pacto de lectura de este tipo de textos. No obstante, no es posible fijarlo ni autenticarlo.

Si las autobiografías y sus géneros afines pretenden “dar cuenta de” (un sujeto, un ego, un *self*, una vida en su linealidad o su discronía), la ficción, en términos generales -me refiero a la mayoría de la narrativa ficcional-, sólo busca la construcción de un universo verosímil o construir un verosímil que la sustente. Pero a ese texto no le será demandado más de lo que ese texto da en el hecho de ser coherente con sus premisas y su lógica interna. Al texto autobiográfico, en cambio, se le solicita congruencia entre el texto propiamente dicho y un “afuera” al cual el discurso autobiográfico debe responder y atestiguar, como ante un jurado. Y, ante todo, se suele demandar fidelidad entre la experiencia vivida y la experiencia narrada, circunstancia difícilmente verificable.

Detrás de las autobiografías siempre subyace una forma de exhibición museográfica de episodios, deliberadamente sujetos a escrutinio, abordaje, elección y selección narrativa, que construyen los contornos de una diacronía, por más que su retórica narrativa pueda ser discrónica. Prolepsis, analepsis, tiempo presente, tiempo pasado, regresos de personas muertas, resucitación de escenas propias de un episodio que ya tuvo lugar en el discurso, etc. retozan con el pretérito como forma hegemónica pero no unilateral.

Presiento que, de todos modos, quien tan libremente se mueve entre signos con las atribuciones de añadir catálogos de episodios de un aparente pasado, jamás lo hace de modo inocente ni, menos aún, inofensivo. Transmuta, pergeña, urde, elide, matiza, enfatiza, minimiza, en fin, operaciones todas que se refieren a una toma de partido y a una política de la lengua literaria. El autobiógrafo toma de su pasado sólo lo que le conviene, elide lo que quiere callar, ocultar o sugerir sin nombrar. En definitiva, construye un tipo de discurso estratégico que, a diferencia de la literatura convencional, ancla en un pretendido pasado idílico o en un trágico doblez acaecido. Traumáticas,

conmiserativas, admirativas, jactanciosas, presuntuosas, la calidad y cantidad de esas inflexiones no responden a una estadística pero sí a cierta identidad y coherencia. Todo intento por dar cuenta de un tipo de discurso como el autobiográfico es resbaladizo.

Resbaladiza es su definición, resbaladizos sus mecanismos de construcción, sus taxonomías, siempre sujetas a un *corpus* en movimiento y en constante mutación. También histórica. Recordemos que la historia literaria o la historia de los discursos sociales segrega y configura formas de producción textual dinámicas y fácilmente sometidas a revisión pero al mismo tiempo sustrae otras, al tiempo que introduce un cambio en la posición en la serie literaria y extraliteraria.

El caso de Tununa Mercado es particularmente singular. Cuando escribe su novela autobiográfica (¿es un pleonismo o una *contradictio in adjectio* deslindar una definición de este tipo y predicar de una autobiografía que es “novelística?”) *La madriguera*, en 1996, es evidente que nombra acontecimientos históricos de su vida privada y de la vida social nacional efectivamente acaecidos (por ejemplo el impacto del peronismo en una ciudad de provincias). Mediante un espejo deformante, la distorsión de esos eventos no son equipolentes. Entre ciertos hechos de la intimidad más absoluta (la constitución de su familia, su manera de vestirse y peinarse, la descripción de la vida provinciana cordobesa, de donde es oriunda la autora), a otros del orden de lo histórico político. En un punto, mediante pinceladas o leves puntadas de una aguja aguda, por agudeza de filigrana y por lo punzante y perspicaz de sus observaciones, amén de soliviantado gesto, Mercado articula la intimidad de su vida privada con la vida pública, en especial ligada a las funciones legislativas de su padre en el seno de la comunidad provincial. Pero mediante una operación traslaticia transpone dicho lugar público a la imagen de su padre, la desplaza de sí misma. Ella se sitúa en un lugar marginal y de narradora/testigo, de una gravitación satelital, como si le correspondiera una suerte de

novela de aprendizaje, al tiempo que un aprendizaje que adquiere ribetes novelescos. Si, como señala Sylvia Molloy, en las autobiografías de mujeres del siglo XIX las escenas de lectura son patrocinadas por un varón que oficiaba de iniciador, *La madriguera* será una cantera de “escenas de escritura”, a la manera de napas geológicas de lo que después devendría su autora en tanto productora de textos. Resaltan las escenas en las que Mercado y hermana actúan como una suerte de “negros literarios” o *ghost writers* redactando cartas sentimentales para amigas de escasos méritos y recursos literarios, dirigidas a novios remotos, marinos, navegantes o viajeros, siempre distantes en el espacio, pero de amores no siempre correspondidos. La carta ventrílocua resalta la intimidad de contornear un sistema de amores afectados por la fabulación más desbordada, alcanzando por momentos en el trance o el delirio, el estilo de las bacantes (quizás más modestas en este caso), pero también como un ejercicio o una práctica de moderación, que será de rutina para quien devendrá futura escritora. Hay otra escena, en *La madriguera*, que remite sin plagio pero sí de modo intertextual deliberado al escrutinio de la biblioteca del *Quijote*, esta vez bajo la forma de un inventario que entremezcla la faz simbólica, el contenido de los libros, con su soporte material: olores, colores, formas, grafías, texturas, grado de deterioro o integridad, autografiados o con dedicatorias. Parodia de los escrutinios libresco, tal vez prefigurando futuros actos de censura, el inventario de Mercado construye o reconstruye también un perfil de la clase media profesional e ilustrada laica y de tradición liberal de raigambre criolla en una provincia de incidencia cultural pero periférica respecto de la metrópoli, Buenos Aires. Estos autobiografemas²⁸ dan cuenta de comportamientos propios de una clase social pero también de una ideología social, pródiga en capital simbólico y discreta en capital material.

²⁸ Tomo la noción de “autobiografema” del libro de Sylvia Molloy *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en Hispanoamérica*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1996.

La convergencia, la identidad entre autora/narradora del texto, se encuentra diseminada a partir de múltiples pistas a lo largo de *La madriguera*. En primer lugar, el espacio: todo el texto se halla contaminado por la indisincracia de la provincia de Córdoba, la ciudad de Córdoba. Una casa familiar habitada por una familia de tres hijos y dos padres profesionales. La fechación de la diégesis, ya liminar, no hace sino confirmar la hipótesis de que se trata de un texto lo menos parcialmente autobiográfico. Así, afirma la autora en las primeras líneas: “Yo había seguido, allá por el 42, en el estadio liminar de mi vida, los pasos de mis padres cuando entramos por primera vez en esa casa, mucho antes de que pudiera tener conciencia del cielo y de la tierra en el horizonte” (Mercado, 1996: 9). Si tenemos en cuenta la fecha de nacimiento de la autora, el año 1939, comprobamos que el cronotopo, en términos de Mijaíl Bajtín, esto es, la representación que del espacio y de la temporalidad se haga en el seno del texto, coincide casi literalmente con los datos relativos a la vida privada de la autora. El cronotopo deslinda entonces la pertenencia de esta obra a la vertiente autobiográfica de la literatura argentina. También el hecho de que todo el libro se obstine en resolver el dilema entre tiempo pasado y tiempo recordado, registrado en la lengua literaria, relativo a la infancia y no a otra etapa de la vida de la autora/narradora, ratifica esta idea.

Lo particularmente inherente a este texto anómalo es su dicción. Densamente poética, políticamente poética, su escritura se desliza levemente segregando una materia discursiva atípica. Imposible resulta desintegrar el sujeto femenino narrador, en primera persona, de un narrador o narradora, en este caso, en primera persona propios de una novela. Entreveradas ambas modalidades, inscriptas la una en la otra, la una dentro de la otra, o bien conviviendo en un oxímoron que las torna imposibles semánticos, *La madriguera*, como todo reducto, se resiste a ser auscultado.

La enunciación específicamente literaria del texto, sus tropos, su carga de lirismo y gusto literario, de decoro e indecoro, son tan indiscernibles que desmantelan y mestizan categorías. Entremezclan formas de disciplinar la ficción o el discurso autorreferencial. Constituye una forma literaria de interrogación del orden de “lo real” a través de estrategias netamente literarias. Por momentos, hasta parece regodearse o coquetear con la poesía misma, en el sentido de discurso lírico. Opulenta y lujosa sin ser estridente, capciosa, como veremos más adelante, sin ser panfletaria, *La madriguera* es un texto militante, pero lenta y tenuemente administrado. Militante de la intimidad que se revela contra el lado público de la vida social y militante del lado público que toda intimidad aloja.

Los significados sociales del término “madriguera” remiten a lo animal, a lo zoológico y, por ende, a lo instintivo, a lo incivilizado, a lo insumiso, a la no domesticación. Pero también su título connota y denota, una cadena y una cadencia asociativas ligadas a la protección, la desprotección, el amparo y el desamparo, todos sememas que la autora escenificará y teatralizará en otros de sus libros, en especial en *En estado de memoria*. También como el envés de una dimensión educativa, formativa, civilizada y cívica. En este sentido, ambos volúmenes forman sistema. No en el carácter fragmentario del último, que los hace discrepar en la forma, pero sí en el tipo de autobiografemas presentes en uno y en otro.

Una “madriguera” es un refugio, un reducto, pero también es un cubículo, un agujero, una zona del texto en la cual la autora/narradora puede descansar sin peligros, sin atentados, a resguardo de accidentes y de ataques furtivos o frontales. Sin el peligro de la exposición y a la exposición (una edad de oro evocada como idílica pero por momentos conflictiva) pero también al margen de lo social en el sentido del disciplinamiento de las subjetividades sociales. Lo irreductible de *La madriguera*

estriba en la dupla refugio/exposición, dupla que se polariza hasta volverse antagónica pero que el texto desdibuja hasta la agonía semántica. En ella hay exhibición pero no exhibicionismo, mostración pero no visibilidad pública, intimidad pero no intimación. La literatura misma es la madriguera en la que un sujeto femenino disimula anécdotas de un pasado que no puede ni quiere olvidar, pero tampoco evocar por completo y, por ello, munida de la máscara de la ficción, logra la protección de un cubil. No obstante, lo que es narrado con mediación de una cuota de ficción será literalmente y automáticamente descartado como autobiografía (o al menos lo volverá sospechoso) y confundido con mera ficción. Mercado no renuncia ni quiere renunciar a la maquinaria de narrar. El pasado es la excusa perfecta para aludir a un presente enunciativo que en tanto que denotación no admite ser referido. Automáticamente la autobiografía emite discursividades sociales en las cuales un sujeto se muestra en tanto que funcionario de un orbe. Mercado, en su defecto, reacia a ese mandato, asocia su voluntad narrativa, la recuperación de experiencias de una alta significancia para su existencia constatable, con el disimulo y la complicidad del suceso estético. Su obra se inviste de un acontecimiento ante todo mediado por operaciones estéticas, no disciplinadas histórica ni políticamente, al menos de manera primordial. De modo envolvente, la ficción se apodera de la Historia, la desovilla pero a su vez la envuelve y la derrota porque la connota porque despliega todos sus sentidos, sin alardes pero tampoco sin retaceos. Al respecto, señala la investigadora Sylvia Molloy en su libro *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en Hispanoamérica*, que hay un tipo de autobiografías “que también documentan formas de autorrepresentación en épocas y contextos determinados, su principal interés radica en el hecho de que reflejan, además de una concepción del mundo, una particular concepción de la literatura” (Molloy, 1996: 169-170)²⁹. Y agrega

²⁹ Otra senda posible hubiera sido la de contrastar este tipo de autobiografía íntima con la de la “mujer pública”. Tal el caso de Victoria Ocampo. Nos ha parecido que tal referencia no guardaba mayor relación

que no es casual “que las reminiscencias de este tipo sean, por lo general, obras de escritores de ficción” (Molloy, 1996: 170). Estos relatos de infancia “deben considerarse no sólo dentro de un amplio contexto cultural, sino dentro del marco constituido por la ficción del propio autor. Sirven a menudo como pre-textos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona aquí como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (Molloy, 1996: 170). Entendemos que el texto de Mercado *La madriguera* se aproxima mucho más a un libro como *Cuadernos de infancia* (1937) de Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972) (ejemplo citado y analizado por Molloy, dicho sea de paso) que a las autobiografías de hombres de la generación del ochenta u otras autobiografías incluso de mujeres en las que no se acentúa el perfil literario de su versión del pasado. En *Cuadernos de infancia*, la protagonista/narradora es una niña pequeña que se refiere a su familia en los siguientes términos: “la madre”, “el padre”, “las hermanas”, como si se tratara de una narración descentrada y en tercera persona en vez de tratarse de una narración en primera de alguien que se refiere a sus seres queridos, con quienes, en principio, debería manifestar una mayor intimidad. Por otro lado, la mediación, en el caso de Norah Lange, le brinda una particular visión del cronotopo. Al respecto señala: “Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada” (Lange, 1994: 9). Coincidencia cronotópica, alusión infantil, ficción narrativa: todos estos elementos emparentan *La madriguera* con *Cuadernos de infancia*. La “ventanilla empañada” a la que se refiere la autora/narradora es posible que constituya una metaforización de una

con las poéticas autobiográficas de Mercado y Gorodischer, en términos sustantivos. Pero en particular el caso de la saga autobiográfica en cinco volúmenes de Victoria Ocampo alude menos a sus vivencias que a referencias a la de figuras públicas (por cierto en su gran mayoría célebres personalidades literarias europeas o norteamericanas, salvo excepciones) por ella frecuentadas. Asimismo, pueden rastrearse rasgos autobiográficos en la serie de los así llamados *Testimonios*, suerte de reportajes en los cuales la autora se refiere a autores u obras literarias pero siempre en relación con la parte de su experiencia vital en relación con ellos.

temporalidad borrosa, deformante, la opacidad de una memoria no fidedigna, propia de la edad primera, en la que recuperar sucesos es también recuperar una forma de narrarlos y de haberlos vivido. O quizás la madriguera desde la cual todo puede verse borrosamente y desde un punto de vista descentrado, ubicuo pero incompleto a la vez.

Una ventanilla también es un lugar de encierro, aunque transparente. También en ambas autobiografías noveladas las protagonistas habitan en casas las cuales tienen los únicos teléfonos del barrio donde se asientan sus hogares. Al respecto señala Lange: “Durante mucho tiempo fuimos la única familia que poseía teléfono en la calle Tronador. Si alguno del barrio lo necesitaba, debía recurrir al almacén o pedir permiso para utilizar el nuestro” (Lange, 1937: 137).

Otro caso similar de autobiografía mediada por la inmediatez ficcional es *Invenciones del recuerdo* (2006, publicada póstumamente), de Silvina Ocampo. Se acentúa aún más su *status* poético, su subjetividad lírica y un relativismo de los hechos supuestamente acaecidos en virtud de que se trata de una autobiografía en verso. Al estilo de *The Prelude*, de William Wordsworth, la revelación de sucesos del pasado se desarticula por la forma poemática de verso libre, al tiempo que da cuenta del espacio social de la clase patricia argentina. Viajes a Europa, institutrices, maestras particulares de dibujo y música, idiomas, modales, casas fastuosas³⁰, constituyen el escenario de estos episodios deformados por la “invención”. Precisamente, el título de la autobiografía en verso de Ocampo radicaliza la contigüidad entre el carácter creativo de la literatura, su estatuto de instalar significados sin antecedentes en el mundo, con el oxímoron de aludir al recuerdo. Invención y recuerdo, entonces, como términos

³⁰ Respecto de la relación entre *Cuadernos de infancia* e *Invenciones del recuerdo*, llama la atención que se trata de una clase social más o menos homogénea en ambos casos y de que se trata de familias numerosas donde cinco hermanas mujeres conviven con un hermano varón, de modo similar en la franja etárea aludida en los dos textos. Silvina Ocampo y Norah Lange perderán sendos hermanos por circunstancias de salud. También se trata de dos escritoras que frecuentarán similares grupos y cenáculos literarios, así como establecerán relaciones intelectuales de reciprocidad con referentes idénticos. Sus padres son ambos ingenieros. En ocasiones hasta compartirán foros de publicación o banquetes literarios.

antitéticos, se aúnan para definir una poética tensionada entre lo que se crea, lo que se evoca y lo que se recrea o recupera a través de operaciones de mediación mnemónicas.

Ficción narrativa, ficción autobiográfica y significados sociales y culturales alcanzan una contigüidad más inmediata y dentro del sistema más amplio y evolutivo de la obra de ficción de estos autores y autoras, y no como obras anómalas o aisladas dentro de su *corpus*. Las autobiografías noveladas serían una suerte de transición entre ambos dominios, zonas de juego para los autores/narradores o las autoras/narradas, en las que permisivamente pudieran probar jugar con las fronteras, los límites, las distinciones tajantes en que tanto los críticos, los teóricos literarios, los analistas o, incluso, sus mismos colegas tienden a organizar la literatura o la Historia literaria según categorías cerradas y terminantes. Los desplazamientos serían la excusa perfecta, la estrategia eficaz, la coartada más creíble para permanecer en el orden de lo lúdico y, por ende, de lo literario, apartándose, simultáneamente de él.

En el caso de Silvina Ocampo, Norah Lange y Tununa Mercado, la definición más propia que se les podría atribuir es el de literatas más que el de autobiógrafas. En tal sentido, aludimos a que en sendos textos la ficción procede a una devoración de los sucesos “constatables”, y los tres libros eluden sus notaciones referenciales para recluirse en la madriguera de los cuadernos a través de la invención de un recuerdo, para parafrasear los títulos y, de este modo, aproximarnos a una definición al menos metafórica.

Que *La madriguera* irrumpa, implosione en el campo literario hacia el final del siglo XX es una comprobación más de que las marcas del pasado están presentes y han acaecido. Anacrónica en su enunciación y en su diégesis, no se pretende un catálogo de episodios más o menos personales, sino una decisión o una voluntad por volver estética una floración exuberante; un haz de experiencias sensibles, físicas, inteligibles,

intelectuales, políticas, sociales, privadas y públicas, mediante estrategias altamente disolutorias del discurso autobiográfico convencional. No se permite la infidencia de la indiscreción pero sí la del secreto en su develamiento moral y, en ocasiones, la de la malicia atribuida a terceros, sólo lateralmente y como mera mención.

Narrar después de haber vivido lo narrado; servirse de toda los colores de la paleta de recursos literarios para dar cuenta de sucesos acontecidos, son la marca de un punto de vista al que podemos atribuir la transición o la transgresión. La transición entre otro tipo de discursividades futuras; la transgresión de otro tipo de discursividades y representaciones sociales, lugares comunes de las autobiografías de autor.

Por su parte, Gorodischer construye una autobiografía fechada bajo la forma de un diario. Su libro *Historia de mi madre* (2004) narra la vida de su madre, escritora fracasada o fallida, pintora por vocación pero también frustrada en ella, ávida por ser algo a lo que no se atreve pero profundamente insatisfecha precisamente por no alcanzar sus aspiraciones, ante la cual su hija no puede sino experimentar decepción y una suerte de indisimulado rechazo profesional como antiprecursora, además de antifiigura maternal. Según su hija, retrospectivamente su madre, ante la que la autora/narradora, según que se hace cargo de referir la diégesis, no puede ni desea imitar pero sí emular en su oficio, abrazar su misma carrera. En sucesivas entradas de un diario que remeda las entradas de un diario de viajes, pero también la de un diario de la cotidianidad, fechado y cuya locación también es explicitada, *Historia de mi madre* transpone la experiencia de alguien que ha sido madre de un sujeto mujer para dar cuenta de la de ser hija y escritora. La autobiografía/diario deviene biografía de un ser con el cual se tiene una relación de parentesco y, por ende, no de distancia. Esa proximidad es lo que Gorodischer explota como función dominante de revelación de sucesos privados y oscurecidos, hábilmente tapados o disimulados por su familia o por su madre, y que ella

procede a publicitar o denunciar. Suerte de árbitro moral del pasado, Gorodischer reclama, no obstante, a ese pasado un virtuosismo del que ese pasado, como una posibilidad imposible, jamás la podrá proveer.

Además de ser una suerte de diario autobiográfico, de memorias cortadas por los estiletazos que son las entradas con aclaración de lugar, día, año y mes, de autobiografía donde las temporalidades se entremezclan (hay un presente de la enunciación, pero también está la temporalidad discrónica: las analepsis, las prolepsis, las digresiones, las acotaciones que remiten al aquí y al ahora de la escritura), también *Historia de mi madre* está estructurada como un *work in progress*. Además de escribir, se escribe que se escribe, se escribe que se escribe como una forma en abismo. Cito un ejemplo: “Qué lástima lo de ayer. Ayer escribí páginas y más páginas sobre Manena, la menor de mis tías Junquet, y la computadora me jugó una mala pasada y perdí todo. En verdad no fue la computadora: fue una torpeza de mi parte. Voy a ver si ahora puedo reescribirlo. En este momento me parece que no voy a poder porque sólo me acuerdo de algunos detalles, pero confío en mi memoria” (Gorodischer, 2005: 87). Se advierte en esta cita la mención de pre-textos desaparecidos, birlados en este caso por un mal procedimiento realizado con la informática. Y, por añadidura, una aclaración sobre la operación de escritura: recordar lo que se extravió, pero recordar lo que se ha vivido. Como si el error de que la computadora haya borrado parte del libro metaforizara el esfuerzo de una memoria por reconstruir sucesos del pasado que aparentemente también se han borrado. Borradores, en la doble acepción del término, entonces, la función cognitiva en la que se pone el acento es en la mnemónica. Gran metáfora del libro, esta escena de pérdida, además de desnudar la construcción genética del relato, metaforiza el devenir y la índole de las operaciones y las dotes necesarias para poner en “estado de texto” el material con que se pretende constuir el libro. *Historia de mi madre*, una vez más, no es una historia.

Es un acto. Una función. Es una operación, una maquinaria compleja mediante la cual construyo una alteridad (una biografía: la madre, la familia, la novela familiar, el pasado) y escenifico otra (el diario, la inmediatez, las migraciones y los desplazamientos entreverados con la escritura, la propia vocación literaria y la propia vida: la autobiografía). El envés del texto, su tejido, se organiza no linealmente sino transversalmente.

Interroguemos el título del libro. El lexema “historia” es polisémico. Tanto puede aludir a una fábula como a un discurso diacrónico, como a un conjunto de eventos efectivamente acontecidos. Si esos episodios se vuelven reveladores de los entretelones de su escritura bajo la forma de un diario, una estrategia narrativa de la intimidad (y de la intimación al lector, en algunas partes, en especial como una violencia para ser creída) en segundo grado, la operación autobiográfica es doble. El presente de la enunciación (el diario de viajes, de vacaciones, de estadía en la comodidad y la estabilidad del hogar familiar), se alimenta de una analepsis propia de todo discurso autobiográfico que hurga en el pasado para remontarlo y traerlo en una marea hacia ese presente tangible.

El presente de la enunciación (una estadía en una playa brasileña, Garopaba, topos en el que se inicia y se cierran el libro y el viaje, las entradas y salidas de un peregrinaje que desanda los orígenes y deambula por el presente y los deícticos en primera persona; un viaje a una estancia; otro viaje a Buenos Aires; otro a Resistencia, Chaco; Canadá; New York; la mayoría de la escritura en su ciudad de residencia, Rosario), transcurre en plenas vacaciones de verano y o en los plenos ajetreos de la vida urbana. De esta remisión a lo instantáneo dirá Gorodischer: “Esto de escribir en la playa es ridículo pero tiene su encanto si una lo piensa” (Gorodischer, 2005: 30). Presentación de la enunciación que en abismo remite a otra enunciación, la de un pasado remoto, o

más remoto. La enunciación, enunciada a su vez, prosigue en otras ciudades y toponimias: Rosario, Estancia Santa Clara, Buenos Aires, Resistencia (Chaco), Toronto, entre otros límites y circunscripciones nominalmente explícitas que, como al tiempo, se los circunscribe al espacio; otra forma de límite y de demarcación. Respecto de la anomalía, la atipicidad, la perplejidad que el texto suscita en el lector o la lectora, Gorodischer afirma en la entrada del libro del día martes 16 de mayo de 2000, en Rosario: “Caramba, nunca pensé en esto como en un diario; es más, lo pensé como un no-diario con pretextos cada día para escribir *otra* cosa. Pero bueno, lo que sigue es precisamente otra cosa” (Gorodischer, 2005: 45). Esa “otra cosa” es la hibridez que el texto reclama para sí y que ella misma autopercibe, al tiempo que manifiesta cierta perplejidad ante un “monstruo” que ha escapado de sus manos, una forma textual que la ha fagocitado sin ser deliberada. Gorodischer recobra el pasado a partir de la operación aparentemente anodina -según declara- de escribir algo para no escribir, como mero margen o apunte, como mero deleite del ocio.

Abundan las escenas de lectura y la historia del acopio de lecturas (no sólo de textos literarios, también de diarios, de noticias, de historietas, de libros de arte y de pintura, de folletines, de fotonovelas, entre otros géneros). Dentro del tipo de escenas que Sylvia Molloy detecta en las autobiografías hispanoamericanas y, en especial, las de mujeres, menciona las de lectura. En el libro de Gorodischer están presentes un tipo peculiar de escenas ligadas con la lectura. Se trata de escenas de escucha. En efecto, la madre de la autora, mientras le cortaba el pelo, por ejemplo, o la peinaba, le contaba cuentos. De modo que, en este caso, más preciso sería hablar de “escenas de escucha de lecturas”. Ello no hace sino recortar un perfil de ficción narrativa en el cual el argumento se vuelve voz para retornar al texto escrito como grafía, en este caso, de una autobiografía, una especie de grafía particular.

También proliferan las escenas de recorte de titulares de matutinos, de avisos publicitarios, de noticias, de fotografías. La escena de recorte de revistas y diarios es evocada también en el libro de recuerdos de Norah Lange arriba citado. Al respecto escribe su autora:

Por las tardes, mientras las hermanas practicaban escalas en el piano o aprendían a zurcir medias en esos grandes huevos de madera que ya casi nadie utiliza, sentada en el suelo, yo me distraía con mi pasatiempo favorito. Con una tijera recortaba palabras de los periódicos locales y extranjeros, y las iba apilando en montoncitos. La mayor parte de las veces desconocía su significado, pero esto no me preocupaba en lo más mínimo. Sólo me atraía su aspecto tipográfico, la parte tupida o rala de las letras (Lange, 1994: 34).

En este caso es el significante lo que deslumbra a la niña, con su carga de iconicidad y de sonoridad, más que de significado. También constituye una escena de fascinación en la que vida privada, industria de masas y medios de comunicación se articulan en un artesanado singular.

Las escenas de lectura, que, además, en el caso de Gorodischer, van acompañadas de una arqueología según la cual esas lecturas la condujeron inexorablemente a escenas de escritura. Primero, en el orden de las representaciones mentales (se contaba la historia a sí misma) y, más tarde, al orden de las representaciones materiales, momento en que ya las escribía. “En rincones, en lugares impensados e improbables, en escondites, en huecos, yo escribía cuentos antes de haber aprendido a escribir. Decir que escribía parece absurdo puesto que no tenía los elementos para hacerlo y ni sabía siquiera que algún día los iba a adquirir” (Gorodischer, 2005: 23). Esta escena de introspección, de revelación de la introspección, remite a un “comienzo de escritora”, de máxima producción de sentido, pese a la incertidumbre de si se concretará o no su vocación. La soledad, la angustia, la claustrofobia, pero también la alusión al “cuarto propio” para neutralizar la cuota patética del dolor. Pero esa escena condensa una zona del carácter da cuenta de napas

profundas de la formación de la escritora, al menos de las conscientes, aquellas que son de inicio, una zona vagamente narrativa en la cual se alude a la narrativa que más tarde llegará bajo la forma de una obra concluida pero también de una profesionalidad. Ya Gorodischer no será la niña aficionada a narrar(se) historias, sino la escritora dispuesta a hacerse leer y escuchar públicamente, al tiempo que erige un cuarto propio al fondo de su jardín.

Dentro de las escenas de lectura, un autobiografema, en términos de Molloy, existe aquella en la que la narradora rosarina narra una en la que se entrelazan diversos sentidos: la vista, el olfato, las texturas.

La cuestión era abrir el libro, tenerlo entre las manos, oler el olor a papel y a goma de encuadernar, mirar la copa de la portada, las ilustraciones si las había, una vez y otra vez, y finalmente el mayor placer de todos, poner los ojos en las palabras y descifrarlas y oír lo que tenían que decir u oír nada más la música de las letras, supiera o no lo que significaban (Gorodischer, 2004: 139).

Este fragmento permitiría claramente una remisión a la fenomenología en la medida en la enlaza todos los sentidos y construye, por lo tanto, un principio de realidad y un orden simbólico, simultáneamente. La lectura vivida a través del propio cuerpo. Los sentidos que involucra el acto de leer. La lectura como operación física y cognitiva.

La madre, su madre, no es una madre cualquiera. Es una madre peculiar. La madre de la autora. La madre que la ha vestido, la ha bañado, le ha enseñado las primeras canciones y la ha acunado, pero también le ha prohibido el acceso a una serie de experiencias por inhibición y un sentido del “decoro” y del pudor que más tarde Gorodischer, tanto en su ficción, como en sus conferencias como en su vida pública terminará por repudiar y resistir, como una estrategia de escritora disidente. Ante las que, primero, experimentará como padecimiento, como privación, como rebeldía. Tal vez sea ese el foco seminal de su carácter contestatario y una proverbial rebeldía, en ocasiones disimulada detrás del humor corrosivo, en otras abiertamente agresiva.

Definiendo la relación de Gorodischer con su madre, y de Gorodischer con su madre y con el oficio de escritoras, dirá:

Aparte de que mi madre escribía, decía que era escritora, la ciudad sabía que era escritora, y yo no quería ser como ella; al contrario, quería ser de otra manera, de la manera opuesta, pero cómo se hacía eso en vista de que no podía liberarme de esa resolución, la de ser, alguna vez, escritora (Gorodischer, 2004: 201).

Disidente de un orden cerrado y disidente de una educación. Rebelión de una niña de la burguesía ilustrada a la que Gorodischer asociativamente vincula con la escritura ficcional como forma de liberación pasional, *Historia de mi madre* es la historia de esa libertad, no del relato de un sujeto o de más de uno. Ya en un pre-texto autobiográfico de 1995, titulado “Poca paciencia y muchas pulgas”, Gorodischer se había referido a su madre en estos términos: “Cuando empecé a manotear libros, mi mamá me señaló un anaquelel y me dijo: ‘Éstos no; a estos los va a leer cuando seas grande, no ahora: *pas pour jeunes filles*’” (Gorodischer, 1995: 12). En este fragmento, la figura materna ya aparece asociada con la interdicción, a la prohibición de objetos de devoción cultural, estigmatizados por una cultura social estereotipada de la hipercorrección burguesa plagada de mandatos que Gorodischer por supuesto desobedece o aspira a desobedecer y desconocer, a jamás atribuírselos como propios. Primero, no obstante, la acata de modo desencantado y hasta brutal. Más tarde comenzará el lento aprendizaje de la desobediencia. Acota a continuación: “Demás está decir que fueron los primeros que leí: algunos me aburríeron, otros no los entendí aunque algo tenían que me impedía dejarlos, algunos me maravillaron” (Gorodischer, 1995: 12). Simultáneamente, la presencia de su madre resulta agobiante para la futura escritora:

Empeorando porque yo quería escribir y no me animaba. Mi mamá escribía. Escribía poemas que a mí me parecían horribles y que eran simplemente malos o ingenuos del tipo de ‘ah cuán desdichada soy nadie me comprende qué sola está mi alma’, cosa que debe haber sido verdad pero que no era poesía. Además, mi mamá era una persona adorable que todo el mundo amaba. Era una especie de celebridad local (...) (Gorodischer, 1995: 12-13).

En este caso la madre de Gorodischer funciona como una contrafigura execrada en su praxis escrituraria pero que evidentemente vaticinaba, por contraste pero por confirmación, lo que Gorodischer sería. Su antiheroína. Su madre funciona como manipuladora disciplina y regulativa actante de clase social, pero también de gremio y de función social. En verdad, la madre de Gorodischer también es una “víctima” a su manera, en la manera en que actúa roles de género que sobreimprimen en ella rasgos que la vuelven sumamente desdichada, y la de transferir ese resentimiento y esa infelicidad hacia su hija, de un modo especular. *Historia de mi madre* no hace sino, más que hablar de una historia de un sujeto mujer o de más de uno, desenmascarar un sistema de roles de género no inequitativos, no ingualiterarios, en los cuales las mujeres están impedidas de realizarse y los varones en repetir un guión patriarcal, del que tampoco gozan.

En cuanto a las alusiones a la o a las genealogías, al relato familiar, queda claro que Gorodischer las escenifica y en detalle. Alude a cada rama de su familia, a sus rasgos físicos y psicológicos, al vínculo que mantuvo con cada uno de ellos y de ellos o ellas entre sí, a si son inmigrantes o criollos, al carácter judío de su marido, a la idea de que ella empezaba otro linaje. “Orgullo aparte, lo digo con razón: en mí terminaba una genealogía; en mí empezaba otra” (Gorodischer, 2005: 51). Empezar otro linaje es sinónimo, en este caso, de que se casó con un judío, con él tuvo hijos y su familia fue una suerte de espacio ecuménico en el cual se celebraban las festividades de las religiones de los padres: las católicas y las judías. También de que, frente a la férrea oposición de los consuegros respectivos frente a la unión matrimonial indeseable para ellos, de ambas ramas familiares, esa unión se pudo consumir y lentamente los ánimos comenzaron a aplacarse, en especial con el nacimiento de los nietos de esos abuelos

intolerantes y socialmente facciosos o segregadores. Gorodischer se solaza en una suerte de pertenencia a una familia bien acomodada, pero también denuncia sus hipocresías, su violencia, sus fanatismos, sus perversiones, sus secretos y lo que ella llega a denominar “sus fundamentalismos”. Toma prudente distancia de esos ecos de prestigio pero, simultáneamente, se apodera de ellos como un rasgo de pertenencia de clase.

¿Por qué los textos autobiográficos son tardíos en la obra de Gorodischer? Pues bien, la elaboración del pasado es lenta, una sustancia que se macera, al menos en su caso. Hace falta cierto impudor y cierta certeza de la identidad en el presente para hurgar en episodios soterrados y dolorosos, “regresar al cubil”, pero sucesos que guardan una relación compositiva y coherente con la imagen de escritora que Gorodischer emite en sus paratextos y textos autobiográficos en las contratapas o solapas de sus libros de ficción. Ella misma se interroga, hacia el final de *Historia de mi madre*, atónita frente a su propio libro, en su punto culminante: “Claro que esto no es una autobiografía. No sé muy bien lo que es: ¿una crónica familiar? ¿mis memorias? ¿una biografía? ¿una genealogía? ¿Qué diablos es?” (Gorodischer, 2004: 229). Si, como decíamos al comienzo, los géneros literarios se caracterizan por ser ejercidos, a diferencia de otros géneros discursivos, por la conciencia al ser utilizados o exhibidos en prácticas de escritura, este desconcierto de Gorodischer (que tal vez sea sólo un artificio), denota una escritura más atenta a ser desovillada sin preámbulos, sin preconceptos, que atenta a ser descubierta a medida que aflora. El género se define al final, no al comienzo, con la certeza de una intención. El mismo hecho de tratarse de un texto híbrido da cuenta de que desarticula una serie de variables que son estables en una autobiografía: linealidad, primera persona sin centrarse en la biografía de una persona otra, menos aún de una pariente tan próxima. Desconcertada pero impávida,

Gorodischer escribe. Escribe en copiosamente en silencio más pendiente de la escritura que de una técnica consciente.

En su libro *Yo nunca te prometí la eternidad*, Tununa Mercado se apodera (no en el sentido de arrebatar sino en el sentido de canibalizar con fines escriturarios) de un diario de viaje de una perseguida política del nazismo. Dicho diario, cedido por su hijo, está escrito en francés, francés que la autora en su novela traduce y administra a lo largo del texto de a pequeños párrafos, distantes uno del otro. Entre un fragmento y el otro, la voz narrativa, la narradora de Mercado, Mercado misma tal vez, se entromete en una intimidad que se vuelve suya, de la cual se apodera, pero que transfiere al lector, en un acto de violencia inaudita. Si alguien escribe un diario es cierto que es para otro distinto de sí mismo, o además de sí mismo. Pero recibir como un don un diario de viajes de una mujer de manos de su hijo, traducirlo, descomponerlo, articular y desarticular sus partes, sobreimprimirle la propia voz, responde a un gesto tanto biográfico como autobiográfico. Biográfico en la medida en que se narra la vida de Sonia, la autógrafa del diario, del diario de una huida, de una persecución. Autobiográfico en la medida en que la descomposición de ese diario en fragmentos devela la cirugía de las manos de la autora/narradora y, por ende, sus relaciones con los protagonistas narrados y consigo misma, con su oficio de traductora y escritora. Transparente, traslúcida, la novela no resulta opaca pese a su radicalidad intrínseca. Se vuelve transparente en el punto de hipervisibilidad en que desata el nudo autobiográfico de Mercado, su atentado contra la intimidad otra, su reconstrucción de hechos y personas muertas, pero dignas de seguir vivas al menos en la letra. Esa es la perfecta coartada para que la inmediatez de un diario, de sus noticias, devenga en autobiografemas de un diario de bitácora de la escritura, en otra persecución, la de la escritura, esta vez por la búsqueda del sentido y la violencia del sinsentido. En ese diario están presentes casi todas las operaciones

culturales: transcripción, traducción, montaje, reescritura, completitud de vacíos y blancos sintácticos...La ficción deviene autobiografía de escritora, de sujeto mujer que escribe o reescribe su historia con las briznas de una historia ajena, pese a ser depositada en sus manos por un deudo.

La madriguera e *Historia de mi madre* encubren operaciones antagónicas. *La madriguera*, memorativa donde el presente no está aludido más que como una ausencia y un foco enunciativo autoimplicado. *Historia de mi madre* como una suerte de plataforma a partir de la cual se autocontempla lo que uno ha sido, pero no ha deseado ser, como una hipótesis potencial, la génesis de un sujeto desde ángulos no siempre cómodos o enaltecedores de su carácter. También indica que no hay mucho de azar en el universo de la construcción de una productora cultural, sino mucho de autoconstrucción.

Si *La madriguera* autoriza a afirmar una coartada de la ficción narrativa, de una axiología deliberadamente estética para solapar experiencias vívidas y vividas, *Historia de mi madre* remitirá a un pasado mediato y a otro inmediato (diario de viajes, diario íntimo) para configurar un fresco de una época y un árbol familiar que no renuncia a su decisión.

Un padre combativo (Mercado) y una madre represiva, coercitiva (Gorodischer) parecen ser las claves de una memoración donde el principio masculino (donde la niña encuentra la autoridad y la alteridad) y una madre coartadora de la subjetividad y la capacidad de actuar y crear, espeja otro espejo, el de lo que no se desea repetir, para construir algo distinto, algo alternativo. Principio de padre y principio de madre; pasado de padre y pasado de madre. Universo bifronte *versus* identificación fallida, ambas autoras aprueban o disienten contrahegemónicamente con modelos que no eligieron pero que están allí frente a ellas, de modo incontestable.

Por disminución, Mercado renuncia a constituirse en una autobiógrafa y narra episodios casi imperceptibles, literaturizándolos. Gorodischer, hiperbólica por aumento, remite a grandes episodios de su vida constatable, frondosos árboles genealógicos, poblados de personajes y anécdotas, de secretos y de infidencias, de episodios definitivos y decisivos, de los cuales dudar sería una suerte de traición a su presente. El presente se ha conquistado merced a operaciones de decisión y de insurrección. Mercado, en cambio, mediante una obediencia debidamente inconfesa, disiente con otras ideologías, operando por desplazamiento. En ambas, no obstante, estalla la indefensión. Si una se refugia, para minimizarse y protegerse en su redil, la otra denuncia arbitrariedades y atropellos, con la voz estridente de un abogado que penaliza un pasado criminalizado.

Para Adolfo Prieto, “la opinión pública -en tanto que instrumento de regulación social-, que se carga tan especiosamente de carácter político en los años posteriores a la Revolución de Mayo es la forma de opinión por excelencia; al menos en la forma en que sanciona sin término de apelación posible” (Prieto, 1966:37). El prestigio del poder trae el temor a la sanción pública. De modo que gran parte de los textos autobiográficos contemporáneos a esa fecha como ulteriores persiguen la doble intencionalidad de protección, de justificación y de instalación de ideas prácticas y teóricas inherentes al poder y su ejercicio. “La confesión pública es el recurso habitual de casos semejantes” (Prieto, 1966: 37). Esta máxima no es posible de ser transpuesta al caso de ambas autoras aquí estudiadas. A lo sumo son formas de intervención en el campo intelectual con vistas a opinar sobre otras poéticas, a la autorreferencia o autorreflexión sobre la propia y a un eventual corrimiento con vistas a ocupar espacios antes interdictos a sus ideologías literarias, en tanto que ideologías sociales, pero también en tanto que imágenes de escritoras. El sesgo patriarcal imprime, una vez más, a estas

intervenciones, una marca de género que las politiza aún más. La función en la serie literaria y la función social del discurso autobiográfico y, por cierto, de la autobiografía como género, en su diacronía revela un cambio en tanto que intervención pública. No sólo por las condiciones de producción y recepción de los siglos XIX, XX y XXI en nuestro país y el mundo, sino por su mismo devenir como género. Lo cierto es que las autoras no sienten la necesidad de justificar ni sus actos ni sus obras, sino más bien la de dar cuenta de una subjetividad y una retrospección que suele manifestarse como prospección, en tanto remite a un futuro en el que aspiran a incidir con su mensaje y en sus receptores eventuales.

No obstante, agrega Sylvia Molloy, respecto de las autobiografías de mujeres (en especial, las del siglo XIX y gran parte del XX), que sus obras “suelen escapar a la concepción de la autobiografía como acto público que cumple una función cívica puesto que, en general, tanto el dominio de lo público como de lo cívico le son, si no vedados, de difícil y problemático acceso” (Molloy, 1994: 14). Género, poder, acceso a la esfera pública a través de la mediación del lenguaje resultan un eje problemático a indagar y a profundizar, en tanto ponen sobre el tapete una formidable maquinaria donde la palabra de la mujer y su poder de decir resulta vicaria y hasta inútil.

Al apartarse genéricamente de las convenciones de la autobiografía (la una mediante una poetización y recreación libre de hechos constatables pero líricamente deformados o estetizados; la otra, mediante la gestación de un tipo de discurso de hibridación en el que articula diario íntimo, memorias y autobiografía; siempre introduciendo disonancias), también se apartan de modo convergente pero complementario de su función social y de la forma de autorreferencialidad y autorreflexión puesta de manifiesto en dicho género, así como de las imágenes y estrategias de escritoras que construyen ambas en su seno.

- Géneros íntimos, política y evocación literaria: la novela *La madriguera* como ficción autobiográfica antiestatal³¹

La novela autobiográfica *La madriguera* (1996), de Tununa Mercado, no se escribe desde la credulidad ingenua con que muchos productores culturales practicaron el género autobiográfico, esto es, ateniéndose a su carácter supuestamente mimético y referencial y acariciando la esperanza de un verismo literal. Tununa Mercado, contrariando la doxa tan socorrida entre lectores y escritores del género, parece descreer de la eficacia del lenguaje para dar cuenta de hechos del orden de “lo real” y se pronuncia una y otra vez a lo largo de esta novela autobiográfica o ficción autobiográfica manifestando su desconfianza respecto de la veracidad que el sujeto de la enunciación aportaría, según una lógica basada en la honestidad memorialística e intelectual. En este sentido, Mercado, avisada del carácter construido y ficcional, más propio de la moral de la forma y, por lo tanto, de una honestidad de la forma, una sinceridad de la forma, de todo discurso narrativo (incluido el autobiográfico), sostiene: “La niña que yo era entonces, o mejor dicho la niña que ahora creo haber sido, o mejor dicho la niña que hago desde este yo que soy ahora (...)” (Mercado, 1996: 44). Esta frase, en la cual Mercado desdobra al sujeto de la enunciación, es decir, a sí misma, en tantos egos y pone tantos reparos en la forma de nombrar a “esa que ya no es”, que de un modo ejemplar escenifica pronominalmente una sospecha cuya fiabilidad queda descartada, incluso en un horizonte utópico. En este sentido, la fuente primordial de los hechos que ella refiere, si bien es su propia memoria, es decir, ella misma, pone bajo sospecha su propia subjetividad, atenta a sus trampas naturalizadoras y deformantes, a la

³¹ Introducimos la noción de “ficción autobiográfica antiestatal” por considerarla reveladora de un tipo de textualidad que denota un tipo de experiencia social que, precisamente, se opone a los así llamados “géneros íntimos”, asunto sobre el que versa el presente apartado.

noción de “falsos recuerdos” que el psicoanálisis ha dado en desentrañar como mecanismo humano de fraguar sucesos inintencionalmente y tenerlos por vividos, sin ser por ello conscientes. Entendemos este proceder cauto de Mercado como un gesto de honestidad y, al mismo tiempo, de desamparo, que delimita la orfandad de quien se mueve entre signos y que, pese a su inseguridad, persiste e insiste en el intento por procurar retrotraer experiencias del pasado al presente de la escritura.

Cuando Mercado publica este libro por primera vez, en mayo de 1996, tiene sobre sus espaldas una breve pero prestigiosa trayectoria como narradora, ensayista, periodista y traductora del idioma francés. Ha recibido premios, ha sido jurado de premios literarios, he realizado viajes profesionales y dictado conferencias ligadas con lo literario en el extranjero. Esa suerte de legado no fagocita su escritura sino que le permite seguir una lógica poética prospectiva, pese a que la suya apunta hacia una temporalidad lenta y anclada en sucesos transcurridos.

-Ficciones del Estado: entre el relato y la mitomanía oficial

Para la presente tesis, partimos de la hipótesis de que todo Estado moderno republicano, fundado y regido por el estado de derecho o bien por intervenciones de hecho o de facto, esto es, mediante golpes de Estado, produce y emite, a la vez, un relato sobre cómo llegan al poder sus líderes, la identidad y el pasado de los mismos, su prestigio, así como el modo en que administran e intervienen en la vida ciudadana. Estas versiones oficiales o relatos estatales suelen gozar de cierta orquestación, manifestar una cierta lógica interna, un punto de vista y legitimar y reforzar la imagen pública de los funcionarios y sus acciones. Este relato no funciona como un texto único, sino que más bien debe ser reconstruido o reunido mediante la operación de articular

múltiples discursos tanto verbales como audiovisuales, tanto privados como sociales. La realidad de esta “tecnología” se vuelve especialmente dramática en períodos dictatoriales, donde la población y la libre expresión y circulación de sujetos y discursos es intervenida, manipulada y, por supuesto, en casos extremos, eliminada. A partir de lo que se ha dado en denominar “cultura de masas”, donde los medios de reproducción técnica adquieren una centralidad capital, este relato estatal puede ser o bien reforzado, esto es, confirmado, afirmado en una suerte de apoyo a su coherencia, o bien, asaltado violentamente a través de prácticas individuales o corporativas que adoptan formas como la denuncia de prensa, las entrevistas a víctimas o testigos de casos de algún tipo de atentado a las normas democráticas, las leyes que rigen la vida cívica, o los derechos humanos.

Sin embargo, es en la literatura, es decir, en las formaciones discursivas de carácter estético, donde a nuestro entender es más intenso y más radical el cuestionamiento a cualquier proceder objetable, así como a la idea de entender y leer el mundo real sólo a través de una versión que, en los hechos, se manifiesta absolutista. En efecto, el texto literario, en virtud de la densidad semántica que imprime a su producción y su recepción, de la variedad de registros que permite desplegar, de la pluralidad de sentidos y lecturas que admite, por su carácter de “obra abierta”, como afirma Umberto Eco, faculta tanto para codificar, decodificar y atribuir sentidos e informaciones múltiples, desde un espacio enunciativo mucho más ambiguo, rico, amplio, polisémico, altamente connotativo y problemático que el resto de los discursos sociales.

Nos proponemos demostrar en el presente apartado de la tesis que Tununa Mercado, al momento de redactar esta novela, elabora una suerte de respuesta cultural al menemismo imperante (cuya legitimidad cívica encubría una profunda trama de

corrupción, despilfarro y traición a los intereses de la nación, según fuera probado en numerosas ocasiones por el aparato jurídico y en otras, por pruebas contundentes de la prensa no adepta al régimen, así como por investigaciones de periodistas y escritores) bajo la forma de una evocación de su infancia y de la persecución política de su familia, opositora al régimen de Juan Domingo Perón. De este modo, enmascarada como un libro memorativo de los primeros años de vida de una niña de provincia (como los de las conocidas porteñas Norah Lange, María Rosa Oliver o Silvina Ocampo, sus novelas familiares) *La madriguera* se constituye en un modo de réplica literaria (Avellaneda, 1983) al gobierno fuertemente personalista y carismático de Carlos Saúl Menem, el cual la narradora de origen cordobés repudia. Este gobierno es definido ya en 1990 por Pablo Giussani como una “asociación de corporaciones”, en especial, ligadas al neocapitalismo que adopta la forma neoliberal en los países del Cono Sur durante la década de los años noventa. Si las dictaduras emiten relatos “clínicos” sobre las relaciones entre Estado y población civil, entre Estado y acontecimientos contemporáneos a su gobierno, un régimen democrático pero bajo sospecha de corrupción y de despilfarro elaborará un relato de autodefensa y de celebración de la vida festiva, necesaria para dar cauce al consumismo, la farandulización y el impacto de los *mass media* en el seno de la vida privada, mixturando vida política con escenario mediático.

Mediante una operación típicamente sustitutoria, desplazada, tangencial, Mercado se pronuncia en su discurso sobre el peronismo de la década de los cuarenta y de los cincuenta como referente histórico o prehistórico narrativo, pero en verdad acude a él con el propósito de aludir connotativamente a otro referente, el contemporáneo del gobierno de Carlos Saúl Menem, con la clara intencionalidad de desenmascarar una genealogía plagada de arbitrariedades, atropellos e ilegitimidades. La autora, de

reconocida prédica antimenemista, parece proponerse historiar los antecedentes absolutistas y de intolerancia política presentes en esa protohistoria de su vida y de su país, en las cuales el movimiento peronista tenía una notable gravitación. Asimismo, el hecho de que la enunciación memorativa se realice desde un sujeto mujer, importa una suerte de crítica e impugnación al sujeto enunciador por antonomasia de la autobiografía de la modernidad: el masculino. Al respecto, sostiene la investigadora Eva Klein que “El género autobiográfico, en sus orígenes -Europa, s.XVI-, se concibe como una narración en torno a un sujeto masculino. Es un género afín a la ideología patriarcal, característica por la cual, en algunos casos se le vio como discurso ‘falocéntrico’” (Klein, 2001: 77). En este sentido, si el sujeto autobiográfico moderno occidental era “naturalmente” masculino, ello tenía que ver, en primer lugar, con la crasa desigualdad entre varones y mujeres en el acceso a la enseñanza formal e, incluso, al capital intelectual, salvo excepciones. Esas autobiografías de varones que refiere Eva Klein eran ricas en sucesos y hazañas históricos, en instantes de la vida pública de una nación y, por último, en el espacio de privilegio que esos sujetos autobiográficos varones tenían en la suerte y los designios de la Historia. El poder decisorio y disuasorio de su palabra, altamente persuasivo, encontraba en la autobiografía el género perfecto para la autopromoción y la propaganda en aras de una carrera hacia el poder o, por el contrario, como una recapitulación de una vida que esa palabra justificaba. La palabra se volvía autoridad y se investía de atributos axiológicamente positivos, casi encomiásticos.

El sujeto construido por Mercado en sus textos autobiográficos (no sólo en *La madriguera*) no es un sujeto monolítico, orgánico, sino facetado, con fisuras: “un sujeto no hegemónico que al entrar en el terreno autobiográfico lo transforma y muestra conciencia de multiplicidad de valores que funcionan simultáneamente, sin la necesidad de jerarquizaciones” (Klein, 2001: 82). Es esta idea de ausencia de rangos y jerarquías

verticalistas en el sujeto femenino lo que lo vuelve, quizás, más desvalido pero, también, más poroso y menos constreñido a ritualizaciones y protocolos propios de las formaciones y los actores sociales que detentan la autoridad y el poder, en este caso eminentemente masculinos. Con menos poder efectivo sobre lo real, estos sujetos femeninos contaban, en cambio, con mayores libertades: podían sumergirse en terrenos menos referenciales o disciplinarios que sus colegas varones porque no se esperaba de ellas aportes al terreno de la ciencia o la política. Esa tan mentada “intimidad” referida a los textos escritos por mujeres, no construye un mundo menos inofensivo ni más banal. Por el contrario, las habilita para una mayor densidad poética, mientras que de los varones se exige precisión, claridad, una *ratio* que no puede ser objetada por sus iguales, ser expeditivos y más informativos; para utilizar esos textos (memorias, cartas, diarios) como sutiles lentes de aumento que, por deformación, se cargan de una valencia política extremadamente letal. Si de los varones se espera esclarecimiento, de las mujeres la expectativa es la de la emoción y lo sentimental, expectativas que muchas de ellas se resistieron a cumplir. No obstante, tales textos recién pudieron ser leídos en su real eficacia cuando los sistemas colectivos de creencias e ideologías sociales, en especial, los ligados a la lectura de las ciencias humanas y sociales, se impregnaron de la dimensión o categoría de “género”, y se consolidaron numerosas formaciones intelectuales y colectivos de reivindicación de derechos, no sólo de mujeres, dispuestas a rastrear, leer, releer y reconstruir toda una trama de “mentiras, secretos y silencios” (como diría Adrienne Rich) que había sido una fuente de infelicidad, violencia física y semiótica verdaderamente brutal.

Andrés Avellaneda, en su libro *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea* (1983), estudia un *corpus* de textos de autores argentinos ligados sobre todo con sectores opositores al peronismo (algunos de ellos de

origen “patricio”, liberales o conservadores, renuentes a aceptar el régimen, y otros provenientes de las capas medias ilustradas, en ocasiones progresistas) y analiza cómo estos autores (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Anderson Imbert, Germán Rozenmacher, entre otros) construyeron más que una respuesta política explícita al régimen peronista, una respuesta ante todo cultural, diferida, mediada por sus propias armas simbólicas: las de la literatura, que él denomina “modo de réplica literaria”. Los “modos de réplica literaria (una muestra avanzada y muchas veces exclusiva, de determinadas respuestas culturales) parece depender de un previo equipamiento tanto ideológico como expresivo (Avellaneda, 1983). “Son los fenómenos históricos de alto voltaje, como el peronismo en la Argentina, los que ponen en movimiento existencias conceptuales y retóricas almacenadas de antemano, que de otro modo permanecen o siguen diferentes cursos de desarrollo posible” (Avellaneda, 1983: 10). Si bien, lo sabemos, peronismo y menemismo no constituyen dos sistemas políticos o gubernamentales de orden similar, responden, no obstante, a un mismo aparato (en especial, fundado en el gremialismo y el sindicalismo, así como la clase obrera y la clase media no ilustrada, en términos generales) y a una adhesión por los mismos marcos de referencia históricos e idénticos líderes carismáticos fundantes de su configuración identitaria. Así como Domingo Faustino Sarmiento, en el *Facundo* (1845), invoca a Facundo Quiroga para impugnar la política de Juan Manuel de Rosas, más recientemente Tomás Eloy Martínez hizo lo propio con la figura de Eva Perón (*Santa Evita*, 1995). Mediante esa operación típicamente metonímica, Martínez lograba cartografiar zonas difusas de la ideología y la iconografía menemistas y brindaba a sus lectores una ficción protagonizada por un personaje de existencia constatable ligado con poder y cuya imagen positiva no habían logrado opacar ni sus más fervientes opositores. Más o menos contemporáneamente,

Tununa Mercado realizó una estrategia escrituraria orientada en el mismo sentido (pero con diferencias evidentes), a través de una estrategia lateral: nombró su origen de escritora para aludir a su condición actual de autora éditada y consagrada o “de culto”; nombró el peronismo para aludir al menemismo.

Esta “treta del débil”, para calificarla del mismo modo en que Josefina Ludmer se refería a las estrategias de escritora de Sor Juana Inés de la Cruz en el México virreinal, implica una toma de postura ante lo real que no busca el enfrentamiento directo, frontal, conflictivo, sino más bien un comportamiento evocativo que procura reconstruir tanto las condiciones opositoras propias como el origen de un movimiento sobre cuya pervivencia la autora intenta trazar algunas hipótesis, al tiempo que se propone narrar las estrategias de resistencia que desde su familia (como caudillo opositor que era su padre, legislador provincial de Córdoba, secundado por su madre y sus hermanos) se implementaron. Incapaz por su carácter letrado de asumir una *vita activa*, la militancia, la escritora, en otra opción vital, elige la *vita contemplativa*. No obstante, esa elección no supone pasividad, sino que implica la adopción de una actitud y prácticas de resistencia no menos radicales pero, eso sí, no tan expuestas, elaboradas desde un universo específicamente letrado. Tan subversivas como la de encabezar una marcha, es practicar pintadas libertarias y anticorporativistas detrás de una biblioteca, así como comenzar a trazar con la pluma las primeras armas de un territorio de combate.

Tanto el primer gobierno de Perón como el menemismo tuvieron en común una fuerte puesta en escena en el orden de la política de elementos propios del mundo del espectáculo (Sarlo, 2003). Esta espectacularización de la política, sin duda ligada con el nacimiento de la cultura de masas en nuestro país, tuvo que ver también con el hecho de que algunos de los protagonistas de la dirigencia lo estuvieran con el mundo del *showbusiness*. Tal es el caso de Eva Perón, quien fuera actriz e interviniera en algunas

películas pero, sobre todo, en radioteatros de la industria cultural de la época. Lo que en el peronismo fue espectacularización, en el menemismo fue farandulización (Feinmann, 1994). En ambos casos, sin embargo, se produce una suerte de estatización del fenómeno espectacular, y de estetización de la política, donde el carisma del orden del ascendiente partidario se mezcla con el del emanado de una imagen construida estratégicamente a través de intervenciones públicas en los medios de comunicación o apariciones públicas en mitines, actos (el balcón y la plaza pública serán los *topoi* por excelencia del peronismo, y lo serán por muchos años, hasta que la cultura mediática televisiva los desplace), lo que invitaba a los líderes a un despliegue de lenguajes vinculados con el orden del ornamento y la cosmética: el vestido y el vestuario, el maquillaje, las inflexiones y tonos de voz (típicos en sujetos provenientes de mundo del teatro o las Fuerzas Armadas), y de una permanente interpelación a las masas bajo la forma de la invitación a la adoración. Todo lo contrario de ello acontece en *La madriguera*. La política opositora al peronismo se ejerce a través del pensamiento especulativo, de tesis fuertemente argumentadas, del intercambio y del duelo verbal, pero sobre todo, de una articulación del liderazgo fundada en el orden del pensamiento sofisticado y no en la sofística, imagen estetizada, hipnótica y de la retórica de lo evidente propia de los medios masivos. La imagen pública, la posibilidad de exposición en intervenciones o bien en circunstancias mediáticas, en cambio, en Mercado, son vividas con cierto pudor, como si atentara contra el decoro y una idea de la defender la privacidad de toda invasión, ante la posibilidad de que irrumpa en ella la mirada anónima o multitudinaria de la masa. Hay algo obsceno, parece alertar Mercado en iluminar la intimidad en los *sets* de filmación. El formato del libro, el género de la ficción, la propia dicción poética del idiolecto de Mercado con la medida justa, ideal, agregaría yo, para dar cuenta de una disputa que no se quiere solapar por cobardía sino

todo lo contrario: ser tan combativa por persistir en una forma discursiva que se opone a la liviandad y la ligereza del chisme y la vida efímera de la prensa en general.

En este libro, Mercado se refiere a un episodio real, en que su padre, ante el hecho de que no se le daba la palabra en la Legislatura Provincial, hizo trizas su banca de funcionario. Este gesto espectacular, nada menos que ejecutado por el padre de la autora/narradora, tiene más un carácter de protesta en tanto que desplante, que de incitación a la emulación de sus seguidores. A partir de ese momento, la familia de la autora/narradora padece el asedio de sicarios del régimen que se instalan en la puerta de su casa para ejercer control y espionaje.

Al estar presentada como una narración de corte autobiográfico, la fuente a la que se apela como argumento de autoridad, es la de la experiencia vivida, bajo la forma del recuerdo en primera persona o la memoración subjetiva. Pero ¿qué es escribir “en estado de memoria”, como sostiene la narradora? “Escribir ‘en estado de memoria’ o ‘escribir la memoria’ era un acto melancólico, determinado en consecuencia por la muerte, hacedor de muerte y más muerte en cada una de sus búsquedas de la estampa perdida y, aún más, que el texto se imprimía como recordatorio, *in memoriam*, como *memento mori* (Mercado, 1996: 174). Escribir la memoria es, entonces, sacudir un tejido sepultado para incitarlo a decir su verdad (así sea subjetiva), recurrir a aquello que ha sido suprimido de la vida, bajo la forma de muerte, olvido, liquidación o asesinato (el Tánatos), para resucitarlo. Esta operación inspiradora (de quien insufla vida o respiración a un muerto, en esta respiración boca a boca, pluma a pluma) implica, ante todo, duelo, nostalgia, experiencia de la pérdida, porque en el acto de recordar se evidencia la muerte indefectible del objeto o el suceso evocado, su desaparición. Es lo que Paul de Man denomina la prosopopeya: figura de figuras de la retórica que consiste

en dar la voz a los difuntos, reponer un sustrato discursivo en un vacío, una eliminación o un silencio.

En esta presencia constante de la muerte, se observan prefiguraciones de lo que acontecerá o tendrá lugar en el futuro político en nuestro país. La historia real de la desaparición de una niña cordobesa, Marta Stutz (de la promoción de Mercado, sobrina de un íntimo amigo de su padre), que sale de su casa una mañana a comprar una revista *Billiken* a un quiosco y no regresa nunca más, es invocada como síntoma o metáfora anticipatorios, una “estructura del sentir”, de las desapariciones sistemáticas (bajo la forma de secuestros, homicidios, tachaduras, listas negras, censuras: todas variantes de la supresión y la violencia), que tendrán lugar en la República Argentina durante la dictadura militar de 1976-1983, pero que ya antes había instalado la Alianza Anticomunista Argentina (conocida como Triple A). Los familiares de Martita Stutz recorrerán las costas del mar (donde les han asegurado está el paradero de la niña), rastrillando las orillas del océano como años más tarde lo harán los padres de desaparecidos o testigos ocasionales (recordemos los famosos “vuelos de la muerte” de la dictadura militar argentina, que concluían en el arribo por flotación o debido a subidas y bajantes de las mareas de los cadáveres a las playas del Atlántico). Aguas donde el mito necrológico de la muerte de Alfonsina Storni, otra mujer ligada a la reivindicación de los derechos de las mujeres también está connotada. Desaparición, la de Stutz, viudez, luto, búsquedas desesperadas de familiares, angustia de los deudos, serán sememas que *La madriguera* activará como significantes que articulan una arqueología de la violencia en nuestro país y que en los distintos estratos de la memoria colectiva pueden y deben ser recuperados como una forma de alerta, de restitución, a los deudos, del soma, de la identidad perdida de sus seres queridos, pero también ya no de información, sino de formación para quienes no vivieron esos años, o los vivieron

vicariamente narrados por la Historia Oficial (entendiendo por “Historia Oficial” a la que se emite y discurre desde los centros de poder y difícilmente admita ser cuestionada, dado que quienes la “narran” y la “inventan” o configuran, son quienes detentan los medios de producción, reproducción y administración de la información).

-Evocar el nacimiento: “Escritora no se nace, se deviene”

Como toda narración del origen, y en particular del origen de la vocación de la escritura, *La madriguera* se organiza se través de una serie de escenas de carácter mítico, sobre todo de orden familiar, en las cuales se inscribe la propia identidad bajo la forma de relatos. Esa forma organizativa de la subjetividad, no obstante, será interrogada y problematizada una y otra vez por la autora/narradora. Hay un establecimiento de la topografía (de Córdoba y de su casa paterna) según la cual los espacios y las zonas están asignados a personas o actividades. Hay un “espacio de madre” y un “espacio de padre”. Hay una zona de la casa llamada “de la cultura”, su parte delantera, en la que yace almacenado el patrimonio cultural de los Mercado, y en la que se funda el carácter letrado y laico de esa comunidad familiar. Y hay sectores de la casa (como el envés de una biblioteca) en los cuales la hermana de la autora/narradora escribe nombres de líderes políticos de izquierda, nombres de escritores y consignas políticas libertarias. Ese espacio de escritura, ocluido, tapado por la fachada del mobiliario, se manifiesta como un espacio secreto y clandestino.

Más que un alarde de prosapia (lo que sería un lugar común del patriciado, una “tilinguería”, que Mercado está atenta a no repetir como un *tic* de clase bobo, previsible y vulgar), la escritora en su novela instaura una genealogía ligada al universo de la instrucción y el progresismo políticos, contrastándolos con actitudes antiintelectuales,

pragmáticas, corporativistas, y vinculadas sobre todo con la intolerancia política y la persecución del disidente por parte del gobierno peronista. Por otro lado, el texto denuncia el carácter estatal de la propaganda política, instaurada en centros educativos y otras instituciones asociadas con la socialización y dadoras de devoción cultural (Bourdieu, 2003). Al respecto, señala Mercado:

Una (de las medidas) fue la implantación de clases de folclore en las escuelas, la enseñanza religiosa obligatoria en el primer período, la imposición de textos de lectura imbuidos de la llamada ‘doctrina peronista’, la exaltación del deporte, y otros cultos nacionalistas y populistas que mis padres rechazaban con energía, una de cuyas manifestaciones era la marcha o himno al trabajo (...) (Mercado, 1996: 182).

Como apoyando el fundamento del relato de estos sucesos, Pablo Giussani sostiene: “como una asociación de este tipo es teóricamente concebible entre corporaciones y no entre partidos, el peronismo es corporativista y antipartidocrático. Concibe al pueblo como un agregado de sectores que pueden diferenciarse entre sí funcionalmente pero no políticamente” (Giussani, 1990: 39). Esta cita viene a confirmar que la polifonía no era aceptada por el régimen, que más bien podría definirse en términos de un discurso monológico.

Como receptáculos y nutrientes de ese universo letrado están sobre todo las bibliotecas, republicanas, ante todo literarias y humanistas, con largos catálogos quijotescos donde se las describe y enumera y donde se reconstruye un canon: un horizonte estético-ideológico propio de la familia en el seno de la que Mercado se crió y educó, atravesada por consignas políticas y estéticas de corte progresista. Hay también recurrentes escenas de lectura (Molloy, 1996) y escenas de escritura, letras a través de las cuales la autora erige la propia, que en un típico gesto de estructura en abismo: escribe su escritura o enuncia su enunciación. Por último, hay un maestro particular de inglés, amigo de sus padres y perseguido político boliviano que busca asilo en Córdoba y que comparte el ideario ideológico de los padres de Mercado. José Antonio Sarmiento, vinculado con una forma de inteligir el mundo propia del orden de lo poético

o de lo literario, en especial de lo transgresor: será quien oficie de introductor en una serie de saberes, prácticas discursivas y nuevas formas de percibir y nombrar el mundo, determinantes para la vocación de escritora posterior de la autora/narradora. Este maestro, homónimo del prócer argentino, con resonancias ligadas con el campo semántico de la civilización y la cultura letrada, lo anglosajón en su versión no imperialista, desde su misma carga fónica, significativa, y desde su correspondiente significado asociado con instrucción, es quien acercará a la niña a la lengua inglesa, sus clásicos, su tradición culta y letrada. Será quien la libere de la trampa del monolingüismo, único universo semiótico en el que Mercado se movía con soltura y aparente serenidad hasta ese momento. El don de una segunda lengua vendrá acompañado de una especial sensibilidad hacia ciertas zonas de la experiencia, emparentadas con el lenguaje y las distintas particularidades del decir y el nombrar, en especial en la provincia y la ciudad de Córdoba. Los modismos, los localismos de la provincia configuran un sociolecto (más evocado que hablado, que actualiza en la mente una “tonada”), descifrado en la actualidad de la enunciación apelando a ciertas zonas del humor, el absurdo, la arbitrariedad y el preguntarse el sujeto de la escritura sobre algo que sonaba tan naturalmente evidente y ahora resuena, como un eco, en su comicidad o, por momentos, su crueldad y su violencia. Este maestro particular, cuya vida privada provoca toda suerte de fantasías en la niña, que desata el descubrimiento de su propio deseo bajo la apariencia de ser “lo Otro”, el sexo opuesto (velludo, trajeado, corpóreo), el varón, será quien introduzca a la narradora en el goce de la palabra, de la contemplación, pero también del cuerpo y las fantasías sexuales primigenias: en la incitación a la perplejidad y el riesgo de la creación, lo que Roland Barthes llamó el Eros del lenguaje, su faceta sensible e incitante. También, por qué no decirlo, en el descubrimiento de su propia identidad sexual, donde se empieza a configurar y a

atesorar de modo internalizado la figura galante de un *partenaire*. Si Sarmiento es el Otro (el varón, el adulto, el casado, el maestro, entre muchos otros largos etcéteras) incidirá en la futura escritora no en las napas más superficiales de los conocimientos (datos, frases, ideas), sino más bien en una suerte de captación del universo desde una perspectiva no convencional, esto es, contravencional.

Pero la asociación inmediata con el prócer argentino, que dejara sentada la dicotomía sémica más socorrida durante el siglo XIX y parte del XX, no es azarosa. Agazapada en esas aparentes clases de inglés de niña de familia letrada, Mercado viene a descubrir (de adulta, es decir, en un futuro lejano, presente de la enunciación libresca) en ese aprendizaje que narra *La madriguera* el arduo despertar a una política y a una poética. A la política partidaria, en la cual su padre, como figura pública opositora, se ve envuelto (incluso en escándalos y actitudes agitadoras, respuestas inevitables de un librepensador al orden represivo y doctrinario del peronismo, según es definido por sus detractores) y el despertar a la pasión indetenible del lenguaje: su cadencia fónica, su física, su riesgo, su libertad, su erotismo, al tiempo que absorbe un nutriente nuevo para sus experimentos. Esta sensación de extrañamiento ante lo real será constante a lo largo de texto, y facultará para una nueva percepción de acercamiento al universo sensible y la propia identidad.

-Entre secretos, susurros y exabruptos: alcobas, bancas y cocinas

Señala Alberto Giordano: “(...) en los textos de Tununa Mercado lo íntimo y lo colectivo se comunican inmediatamente, el ‘escribir para sí’, en actitud precomunicativa tiene como resultado ‘una inteligibilidad pública’” (Giordano, 2003: 40). Y agrega más adelante: “Toda búsqueda literaria se define por una paradoja en la que se cifra su

acontecer. La que corresponde a la literatura de Tununa Mercado es la de volverse más intensamente política cuanto más radical es en ella la exploración de la intimidad” (Giordano, 2003: 42). Como vemos, poética y política son en Mercado dos caras de un proceso bifronte, donde las huellas de lo público quedan inscriptas en los entresijos de la más secreta intimidad. Si no se asiste al orden de lo político sino desde la experiencia de la intimidad (nada menos que a través de relatos de familiares, testigos, novios, varones, amigas o maestros), se buscará entonces delimitar un horizonte donde lo privado o lo personal, como lo demostró la estudiosa norteamericana Kate Millet, es político. El relato de lo público, de los actores que regresan del ágora para narrar en la seguridad de sus hogares las anécdotas o atropellos del poder, así como alguna actitud heroica que el pasado tiende a amplificar en este presente, se despliega, se derrama en la intimidad como forma clandestina, donde quien habla puede confesarse, puede dar rienda suelta a la franqueza. La frontalidad y el desenmascaramiento de la brutalidad de un régimen que obliga al eufemismo, las reuniones clandestinas y las persecuciones, además de la implantación obligatoria de libros de lectura, clases de folklore y deporte. Estos relatos públicos, de su padre, de los amigos de su padre, de su madre, escuchados puertas adentro, resuenan ahora, se repiten en un eco de algo que fue y retorna, de algo injusto sobre lo que uno se puede pronunciar sin el temor a ser sancionado o penado.

Frente al colmo de la visibilidad que supone tener un padre legislador, se registra, inversamente, el deseo de invisibilidad de la hija, que por ser la segunda de tres hermanos (“la del medio”) es más invisible aún, protegida detrás de los dos hitos que la circundan. No es ni la mayor ni el menor. Es un “entre dos”, una suerte de valle entre dos cordilleras. Señala Mercado al respecto:

Había, pues, plegamientos diversos en la condición de medianía; ser del medio era estar en una meseta, en un peñón lanzado sobre el vacío desafiando los vértigos del cielo y del abismo, un estado de purgatorio en el que el alma se entibiaba apenas con el fuego y nunca llegaba a enfriarse con el hielo (Mercado, 1996: 76).

Ser del medio, como ser del Interior, como ser escritora, como ser mujer, es no estar condenada ni salvada, estar confinada a un promedio, a una meseta que produce desazón y acaso un sentirse fuera de lugar, fuera del centro, fuera de las localizaciones netas. De alguna manera, pertenecer a la condición de invisibilidad, de recato, de medianía, pero también de un riesgo y de un conflicto producto del habitar entre dos, entre los que se debe mediar y con los que se debe negociar para existir y ser.

La novela narra con detalles, como ya dijimos, el episodio (que tal vez sea el colmo de violencia y exabrupto en un texto medido por la moderación y el tono contemplativo de carácter intimista) en el cual el padre de la narradora hace astillas su banca de legislador debido a que no se le da la palabra que legítimamente le corresponde ejercer, en una sesión. Un legislador al que se le niega la palabra es como decir un oxímoron: alguien que no puede ser lo que es o que es lo que no debe ser. Tal vez sea ese sentido de injusticia y de contradicción el que lleva a su padre a experimentar la ira, perder los estribos y cometer ese acto explosivo en el que exterioriza su rabia como síntoma y la ruptura con un aparente orden republicano que dejó de ser tal, esto es, el gesto extremo de “animalidad”, de brutalidad, desenmascarar una pseudo democracia, en tanto que las reglas cívicas no son cumplidas ni repetadas. A partir de ese momento, el padre de Mercado es desaforado, en el doble sentido de la palabra: pierde sus fueros, pierde la “compostura” y es recluso en una cárcel. Su familia inmediata padecerá persecución y pasará, mediante una actividad propagadora y proliferante, a una instancia pública que le otorgará una hipervisibilidad en un contexto de invisibilidad previa. Silvia Sigal y Eliseo Verón, en su conocido libro *Perón o muerte* (1986), han estudiado la construcción de la alteridad en la discursividad peronista. Al respecto afirman:

Siendo la posición de Perón la posición de la Patria, el lugar del Otro es el lugar de la anti-Patria (...). A lo largo de la Historia del peronismo, Perón utilizará distintos epítetos para designar a sus enemigos (...). Pero la naturaleza *descentrada*, por así

decirlo, de la posición del Otro, aparece como una característica estructural que no variará jamás (Sigal y Verón, 1986: 65).

El lugar del padre de Mercado es en el relato del Estado el lugar del Otro, por consiguiente, de aquello cuya identidad es excluida de la patria y, por lo tanto, de la comunidad. Ello, sin duda, habrá generado en la niña que la autora/narradora era entonces una suerte de fascinación a la vez que un conflicto de identidad y pertenencia, una exclusión producto de una distinción.

Tununa Mercado refiere la presencia, tal como lo dijéramos más arriba, de “pesquisas” y el allanamiento de su casa por parte de las fuerzas de seguridad parapoliciales. Al respecto señala:

¿Cómo se enfrentaba la invasión de nuestro territorio? Hubo una vez un allanamiento, y pese a que mi madre exigió la orden del juez para dejarlos pasar, los cuatro hombres cuadrangulares entraron a los cuartos delanteros de la casa, la que llamé zona de la ‘cultura’, y con caras cuadradas y manos anchas se agacharon o se irguieron para escoger el último libro del estante. Nosotros estábamos allí, temblorosos, viendo cómo mi madre ejercía, acaso por última vez -si se tiene en cuenta lo que pasó en los setenta- su derecho a la altanería para dar respuesta a la ‘bastedad’ de esos servicios de orden público (...) (Mercado, 1996: 127).

Y más adelante agrega:

Recuerdo una frase brutal y amenazante de mi madre, más fuerte aún que el autoritarismo criollo que esgrimían los policías de civil: ‘algún día les vamos a hacer leer esos libros colgados de los pies’, anhelando ella un derrumbe del peronismo definitivo, en las horcas de la historia, apostando a la proverbial caída de dictadores a usanza del siglo (...) (Mercado, 1996: 127).

Estas dilatadas citas son particularmente sugerentes en más de un sentido, por lo que dejan entrever sobre cómo era experimentada esa intrusión en la vida privada de los ciudadanos: un avasallamiento de los derechos cívicos y de ese tegumento que segregamos alrededor de nuestro entorno inmediato para cobijar las vivencias y las experiencias más íntimas. Por otro lado, nótese el semema de la invasión (mencionado por Andrés Avellaneda como recurrente en los escritores de la época peronista; el caso paradigmático sería “Casa tomada” de Julio Cortázar o el de “Cabecita negra” de

Germán Rozenmacher) para definir la experiencia de la irrupción de sujetos ajenos a la intimidad, representantes de la fuerza pública y persecutorios en un ámbito culto, donde impera el saber y la ilustración, como así también la irrupción de nuevas formaciones sociales en el país, que logran la visibilidad pública acompañadas de un discurso altamente reivindicativo. Por último, la frase antes mencionada de la madre de Mercado. En ella, la hija atribuye el exabrupto a su madre, también a una figura femenina, como si la violencia, esta vez la simbólica, pudiera ser también atributo de la mujer, incluso de un modo desmedido, tan desmedido e hiperbólico como esa invasión compulsiva no sólo a un hogar sino a la “zona de la cultura”, metáfora última del asalto a los valores del pensamiento especulativo y humanista. La madre de Mercado, insumisa, rebelde al atropello, es la que replica (recordar la noción de Avellaneda) con un gesto que devuelve especularmente la intrusión agresiva con otro enunciado peyorativo con metáforas y deseos de justicia que se frasean en imágenes que recurren a la inversión, la subversión, el mundo “patas arriba” (o “mundo del revés”, del que habla María Elena Walsh en una de sus conocidas canciones). En un mundo donde los funcionarios (opositores) son encarcelados, donde la intimidad de su casa y sus pertenencias son violadas, no puede sino parangonarse esa irracionalidad con metáforas distópicas alusivas a un desorden. Se trata, en síntesis, de una criminalización de la política en la cual las fuerzas adversas al régimen padecen la aflicción de la paranomía y el ostracismo, además de la irrupción en su esfera privada de sujetos supuestamente custodios de la ley y el orden públicos.

La mujer, parece decirnos Mercado al evocar esa frase de su madre, y al evocarla en toda la violenta repercusión que le produce el “escucharla” en este presente de la escritura, en este resucitarla y retrotraerla del pasado donde estaba enterrada, la mujer, digo, puede tomar la palabra, puede defenderse, puede incluso vituperar a quienes la

ofenden o a quienes se entrometen con sus seres queridos y sus bienes, así como su ideología. Esta actitud polémica de la madre (“polemós” en griego antiguo significa, recordemos, “guerra, enfrentamiento, combate”), constituye el gesto identificador en el que la hija se concebirá especularmente no sólo más tarde, durante las dictaduras, sino durante el menemismo: una actitud básicamente condenatoria, mediatizada por la escritura literaria, pero de beligerancia moderada. En este sentido, la mujer guerrera, la “amazona”, si bien no es un lugar simbólico que Mercado vaya a emular o usurpar por identificación con su madre, sí es en cambio un lugar que reivindicará como valioso para la mujer en la sociedad patriarcal.

El carácter combativo del padre de Mercado (en el sentido más físico, material del término), su personalidad carismática, se recorta, por contraste con la de la niña, enteca, diminuta, delgada, débil. Esta referencia a las magnitudes hiperbólicas (por aumento, en el caso del padre; por disminución, en el caso de su hija) no hace sino subrayar y tender una alianza aún más próxima entre ambos términos de la evocación: marcada bajo el signo de la idealización, cara deformante del recuerdo que agiganta o empequeñece, esa filigrana amplificará como un espejo que desordena las magnitudes y ratificará las limitaciones históricas del género de la autobiografía, sobre las que Mercado produce una torsión semiótica y genérica. El carácter combativo del padre y de la madre se perpetúa en el de la hija a través del mandato letrado de la escritura política, más política cuanto más poética. Se escribirá combativamente, no se vivirá la instancia pública de la política sino bajo la máscara discursiva, multifacética, performativa, de la escritura.

Así como en el texto hay una pareja pública de valencia negativa (Juan Domingo Perón y Eva Duarte), en el texto hay también otra pareja de valencia positiva que actúa y milita en la política y también mantiene una relación conyugal: la madre y el padre de

Mercado. Carismáticos ambos, políticos ambos: adversarios de la pareja famosa. La política se articula como un sistema de alianzas entre las parejas (varón/ mujer), cuyas estrategias y discusiones se fraguan y prosiguen también en las alcobas. Ni tan siquiera en el seno de la institución conyugal humana, de la intimidad más desnuda y descarnada, se abandonan el ágora o el mitin.

-La escena final

Por último, quisiera hacer alusión a una escena que condensa, a mi juicio, la alta carga de electricidad política de *La madriguera* en la cápsula de un instante. Se trata de un día en que la autora va con su padre y su hermana al cine a ver la película *Sunset Boulevard*. Refiere Mercado:

(...) cuando apenas había empezado apareció un anuncio en la pantalla que, siendo muy exacto en la hora y en los minutos, en lugar de decir que Eva Perón había muerto, se diluía en un eufemismo, declarando que era inmortal, negando por lo tanto el hecho de su muerte. A las veinte y veinticinco ella había entrado en la inmortalidad y esa indicación tan precisa, para entrar en una muerte hipostasiada, la inmortalidad, se tornó cotidiana. Todos los anocheceres durante años y años se oía por la radio una señal y después una voz que decía: ‘Veinte y veinticinco, *hora en que Eva Perón entró en la inmortalidad*’ (...) (Mercado, 1996: 151; el subrayado es nuestro).

Este fragmento sintetiza (y condensa) el efecto perturbador que tuvo en la niña narradora (así como en el resto del pueblo argentino, oficialista u opositor) una muerte pública significativa, como la de todo difunto público rodeado por el aura de la atracción o el repudio, una muerte oficial que fue cuestión de Estado, así como denuncia al mismo tiempo la estrecha trama y la estrecha treta entre propaganda política, medios de masas, Estado y la construcción de la muerte como relato estatal melodramático. La exactitud de la hora, la forma en que se designa a Eva Duarte, el destino que la espera, configura un texto *pastiche* que mixtura la jerga pseudocientífica de los partes médicos, el lenguaje de las autopsias y la necrofilia, la idílica beatificación que ya prefiguraba la

devoción popular por su figura femenina (puesta de manifiesto de modo evidente en un texto como *La razón de mi vida* y acrecentada en la terrible agonía en la que Eva Duarte luchó hasta extinguirse), y una teología política a la que quedaría incorporada de modo definitivo.

José Javier Maristany (1999) ha estudiado el modo como durante la dictadura militar argentina de 1976-1983 emanó del gobierno un relato estatal que procuraba instalar, bajo la forma de una doxa, una versión altamente ficcional de los sucesos políticos que acontecían en el país y que buscaba volver digeribles e inteligibles acontecimientos verdaderamente macabros, engendrando una maquinaria mitómana que alcanzaría su paroxismo con la Guerra de Malvinas, dado que en ese momento se evidencia la distancia abismal entre referencialidad política y discurso mediático oficial, entre los alcances y diferencias entre Primer Mundo y tercermundismo.

Durante el gobierno de Perón, se produjo la imposición, diseñada bajo la forma de libros de texto de carácter autobiográfico, una versión hagiográfica e idílica, de la vida de los mandatarios. En especial, nos referimos, claro está, a la instauración del libro *La razón de mi vida* (1951) como texto de lectura obligatoria en el sistema escolar argentino. Si de lo que habla *La madriguera* es de un origen privado, el de una escritora y productora cultural, también es lícito afirmar que historiza y vuelve inteligible bajo la forma de un relato (opositor, claro está) el otro relato público, el oficial, dramatizando un combate discursivo e ideológico, de violencia semiótica en cualquier caso, entre ambos textos y ambas mujeres que se erigen como dos versiones antagónicas del régimen y de sus adversarios. En este y otros sentidos *La madriguera* es la contraparte textual de *La razón de mi vida* (1951), su rival y antagonista. Con un registro denso, dislocando las premisas racionales del “sentido común”, hiperproblematizando categorías de percepción de lo real, no hace sino poner de manifiesto las ficciones del

Estado, fundadas en un soporte textual y metatextual melodramático y mimético, de suma credulidad pública, que atravesaron la sociedad durante el gobierno peronista y que contribuyeron a generar adhesión y a establecer una cohesión social para el movimiento. Mercado construye o, mejor, deconstruye, polemizando con el modelo anterior, mediante una estrategia autobiográfica de resistencia, un sujeto femenino letrado, curioso, atento a los matices y leves inflexiones de la física del mundo así como a sus formas de simbolización, donde la mujer de acción cede el lugar a la mujer de reflexión. También Mercado narra una suerte de historia de las injusticias, como si para percibir el dolor humano y fundamentarlo en el conflicto social hicieran falta estrategias inéditas para nombrarlo sin naturalizarlo mediante consignas políticas fáciles, estereotípicas, más parecidas a eslóganes y a versiones marcadas moralmente de carácter doxológico que a un hecho verdaderamente denunciante. Nombrar lo excepcional con palabras vulgares, es una nueva forma, parece decirnos Mercado, de engendrar más dicotomías y, por lo mismo, más conflicto o más malentendido. Mercado narra en su novela lo que le sucedió a la clase media ilustrada opositora al gobierno de Juan Domingo Perón, y esas vicisitudes no fueron fáciles de sobrellevar. Relatos estatales y relatos privados (de clase media ilustrada laica opositora, cabría agregar como una marca de pertenencia, pero también como una marca generacional y de formación intelectual) revelan distintas cargas, valencias y eficacias políticas. Mediante esta operación, inquietante y perturbadora, Mercado desautoriza, desautomatiza y desestabiliza la aparente transparencia de los relatos oficiales, en especial las ficciones estatales del peronismo, oponiéndoles una opacidad que las desnuda. Suscita, al mismo tiempo, una fuerte interpelación al gobierno menemista, cuya arqueología intolerante, fuertemente personalista y absolutista ya rastrea en su antecedente de 1945-1955 bajo la forma de la evocación de que fueron objeto tanto ella como su familia. La

publicación de la novela, si bien no constituyó un acontecimiento político, sí tuvo el carácter de una intervención estética en el campo intelectual. El hecho de que su autora fuera una mujer, de que la carga de los sucesos evocados aludiera a la génesis y la construcción del pasado partidista peronista, de que ese movimiento gobernara en el momento de publicación de la obra, muestra a las claras una voluntad de incidir en “lo real” y de construir un sujeto mujer ajeno a las falacias y las trampas de la farándula y el boato. Sobria y austera en su estilo personal, pero combativa y rebelde en el orden de inscribir las significaciones de género y de ideología partidaria, Mercado se revela como alguien inconformista con las versiones ficcionales que construían (y siguen construyendo) los medios y el plasma social adicto al poder. Construye un lugar para la mujer cargado de significados y de contenido, ajeno a la frivolidad y el despilfarro que caracterizó a esa época (Feinmann, 1994). Su prosa, lujosa y opulenta (pero siempre modesta), hace ingresar la conflictividad social en el orden discursivo y en la inscripción del género en la palabra.

Asimismo, la construcción de la femineidad propia del menemismo se caracterizó por consagrar como referentes públicos a mujeres ligadas con la vida del espectáculo y los medios masivos, en general de nulos o escasos atributos letrados e intelectuales, que por lo general adherían de modo cómodo a lo real y al *establishment*, mujeres cuyos atributos más notables eran sus medidas y su talle o bien los parámetros de belleza hollywoodense. Mercado, entonces, configura a través de sus textos representaciones de la femienidad ligadas al horizonte intelectual y letrado, cargadas de contenido pero no por ello menos carentes de atributos femeninos (devaluados, eso sí, por la etapa menemista), y que disfrutaban casi erógenamente de la perplejidad y el estupor del pensar, del colmarse de contenido a través de la reflexión. De ese modo,

polemiza con las construcciones públicas que bajo la forma de representaciones hacían circular los medios masivos y el Estado menemista.

Para concluir, Mercado, una vez más, “irracionaliza marcos de referencia múltiples” (Amorós, 2000:112), al romper con las formas tradicionales y preceptivas canónicas del relato autobiográfico, al narrar la política desde una poética, al construir un sujeto autobiográfico femenino, al manifestar una permanente provisoriedad en la enunciación literaria que la aleja de zonas de certeza y la acerca a aquellas de la incertidumbre. Por ello, los suyos son textos literarios altamente politizados e inquietantes, que reivindican para sí el adjetivo de combativos no menos que el de deslumbrantes.

CAPÍTULO 3

La postura frente al género³²

Algunos dicen, con palabras prestigiosas, que el sujeto de la escritura es andrógino; yo creo que es así pero prefiero imaginar ese andrógino como alguien cuyos caracteres femeninos permanentemente lo traicionan; como andrógino quiere vendar sus pechos pero éstos delatan su volumen a través de la ropa, se sujeta los cabellos pero éstos se le sueltan irredentos. En otras palabras, ese andrógino que escribe es una mujer, o vuelve a ser mujer, plenamente, cuando ha transgredido el cuerpo de su propio género, cuando ningún carácter secundario la delata, la oprime o la obliga a ocultarlo, sólo cuando reside en la escritura y, por consecuencia, cuando la escritura es.

Tununa Mercado (1994)

Conviene antes de iniciar un tipo de análisis de estas características, metatextuales, cuya transversalidad afecta textualidades pero también un sistema de referencias y alusiones al sistema literario y al orden social, proceder a una definición, al menos somera, de qué entendemos por feminismo. Según Cèlia Amorós, el feminismo es una teoría emancipatoria que irracionaliza marcos de referencia y se propone la equiparación de los derechos entre varones y mujeres. Dicha teoría se encarna en movimientos político-sociales, colectivos de mujeres que, desde distintos ámbitos y con estrategias también distintas, se proponen una suerte concienciación de dichas inequidades. La visibilidad de los derechos de las mujeres cobró particular revulsividad hacia fines de la década de 1940, cuando la escritora y filósofa Simone de Beauvoir publica su tratado teórico-analítico *El segundo sexo*. En dicho libro (publicado en dos tomos discontinuamente) procura sistematizar y desentrañar desde distintas

³² Nos referimos en este apartado al género en su acepción de categoría de análisis cultural en relación a las sexualidades. En inglés, existen dos palabras para distinguir la noción de género literario (“genre”) de género sexual (“gender”). Es por ello que se torna necesario adjetivar el sustantivo.

teorías y epistemologías el espacio subordinado que históricamente la mujer había padecido, su expulsión como sujeto social pleno.

A partir de ese volumen las “hijas” de de Beauvoir, prosélitas o detractoras, procurando alcanzar opciones superadoras, polemizando o prosiguiendo con su legado, desatan hacia la década de 1960 un fuerte movimiento de mujeres que, particularmente en lo E.E.U.U. y Francia, organizará una intensa militancia y una fecundidad teórica riquísima, cuyos debates no cesan.

Ahora bien, ¿en qué consistiría el feminismo desde una perspectiva ética, si es que es posible hablar en estos términos? Según Cèlia Amorós, “en el ámbito de la ética, el feminismo, concebido como movimiento de lucha de las mujeres para lograr estatuto pleno del ser humano, supone la máxima ampliación del protagonismo ético y por tanto su cumplida universalización” (Amorós, 1991: 143). Agrega Amorós que “podríamos considerar el feminismo aquí como la consciencia de la mujer de su protagonismo ético” y que “debe poner en cuestión, o no, por fin y radicalmente (...) uno de los mayores lastres de la hipocresía de la moral falocrática y patriarcal: nos referimos al doble código de moralidad: para varones y mujeres” (Amorós, 1991: 144).

A partir de los movimientos de liberación sexual, se organiza un corpus de teoría que denominaremos “teoría de género”, el cual se propone un abordaje de la sexualidad en el sentido de cómo está formalizada en el seno de la cultura. Cómo se imprimen sobre la sexualidad los códigos sociales, políticos, económicos, tanto como otras variables o conceptualizaciones analíticas.

Al respecto, Nelly Richard alude a la teoría misma de género considerando que el género

designa lo clasificado (“hombre”, “mujer”), pero apela también, y sobre todo al sistema general de identidad sexual que organiza tal clasificación con sus funciones normativas y prescriptivas (...). El feminismo insiste en el carácter relacional de las identidades de género, que deben, por lo tanto, ser leídas interactivamente (Richard, 2002: 95).

El género debe entenderse “como producto de las complejas tramas de representación y poder (derivadas de la codificación jerárquica de la división masculino-femenino), que se imprimen en los cuerpos sexuados atravesando los discursos simbólicos de la *cultura*” (Richard, 2002: 95; subrayado de la autora). La eficacia del “concepto de género radica en que visibiliza teóricamente el corte entre naturaleza (cuerpo sexuado) y cultura (construcción social de la diferencia sexual), para convertir esta separación en un sitio de intervención conceptual y de transformación política de lo ‘femenino’ que se opone al determinismo biológico” (Richard, 2002: 95). Subraya, además, “el carácter representacional de las identidades, es decir, el modo en que las posiciones genérico-sexuales de los cuerpos se entrelazan con todo un aparato discursivo de significación y valor que modela culturalmente las imágenes de lo masculino y lo femenino” (Richard, 2002: 95-96). Ampliando la noción de género a la de los “estudios de género” (posteriores, por cierto, al movimiento feminista histórico), esto es, abarcando otras zonas del conocimiento atravesadas por la transversalidad de dicha categoría, en la cual otras formaciones de la sexualidad pueden ser objeto de estudio. Richard agrega, refiriéndose a la teoría feminista en particular, que dichos estudios “han servido para valorizar las contribuciones de las mujeres al campo del conocimiento que habían sido omitidas o descalificadas por el predominio de representación y autoridad de lo masculino” (Richard, 2002: 98). En este sentido, género y reivindicación parecen ir de la mano en la medida en que las representaciones de género y los espacios de poder han sido siempre ocupados por la hegemonía masculina.

En esta tesis nos abocaremos, precisamente, a observar la impetuosa incidencia del sistema de representaciones masculinas en la constelación cultural y el sistema dependiente y desplazado del sistema de representaciones literarias femeninas en las obras de las autoras aquí tomadas como *corpus*. Ello no significa que desde el género

masculino no emanen representaciones de la femineidad. Simplemente, la mujer será o bien irrepresentada o bien representada según una lógica patriarcal. Dicha descalificación, producto de la violencia simbólica, fue puesta en entredicho por el feminismo y llevó a una verdadera operación de deconstrucción de los sistemas del conocimiento y de los saberes, construyendo zonas de batalla cultural de larga perduración e instalación tanto en los ámbitos académicos como en los de la militancia civil. Siempre que hablamos de feminismo, lo hacemos desde la visibilidad de la esfera pública, por más que lo personal, la esfera de la intimidad y de lo privado, alojen zonas de la reivindicación no menos relevantes que las primeras. En verdad la relación público/privado o vida pública/vida privada es una falsa dicotomía. Si el patriarcado consiste en un sistema de organización social estructurado bajo la lógica de la inferiorización de los derechos de las mujeres, es evidente que ello se manifestará tanto en el espacio privado como en el público. Las reivincaciones, asimismo, serían oportunas y eficaces si logran colarse y sembrar de dudas e incertidumbre la esfera privada.

Respecto de un hito reciente en los estudios de género, Richard menciona los pioneros trabajos de la investigadora Judith Butler, quien procedió a uno de los desmontajes de la ya institucionalizada división “entre sexo (naturaleza) y género (cultura)” (Richard, 2002: 99). Butler rodea de sospechas “el modo en que esta misma división –naturaleza/cultura, sexo/género), vuelve a sumergir el cuerpo y a la mujer en la naturaleza, es decir, en el lugar pre-crítico de una sustancia ajena al orden discursivo, a sus recortes y modelizaciones culturales” (Richard, 2002: 99). Según Gabriela Castellanos,

el gran aporte de Butler sigue siendo la comprensión que nos permite de las formas en las cuales lo que puede parecernos la realidad inescapable, eterna e inmutable del sexo, en el sentido de las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres (incluyendo la genitalidad), está también coloreada y matizada por la interpretación cultural (Castellanos, 2006: 27).

Así, los discursos sobre un sexo pre-existente a la constitución del género, una categoría aparentemente pre-cultural, se verían afectados por una interpretación en la cual el sexo mismo sería un constructo signifiante, estaría permeado de ideologías y de poderes en pugna, así como sería el producto de ideológico de tramas de poder. Butler ve como innecesaria la distinción sexo/género en tanto entiende que dichas distinciones no hacen sino ratificar el sistema de representaciones patriarcales.

El género cultural, en palabras de Castellanos (Castellanos, 2006), es el que nos permite construir nuestras ideas sobre la sexualidad, tanto como deconstruirlas. También Castellanos se refiere a que habría que matizar y “rever el supuesto ‘binarismo sexual’, que más bien debemos pensar en el sexo como una gradación y no como una disyuntiva entre dos unidades discretas” (Castellanos, 2006: 26). Parte de la abrumadora bibliografía etnográfica, informativa de todas las concepciones de la sexualidad en las distintas culturas tanto occidentales como orientales, permiten hacer pie en esta revisión.

Luego de una profunda reconsideración de las posturas foucaultianas de Butler, de un análisis de las teorías de género más recientes y de una suerte de Historia de las conceptualizaciones de la teoría de género, Castellanos llega a la conclusión de que una definición de la misma resulta problemática pero necesaria. Sostiene, luego de cavilaciones y reflexiones sustantivas y agudas, que el género sería “el conjunto de saberes, discursos, prácticas sociales y relaciones de poder que les da contenido específico a las concepciones que usamos (y que influyen decisivamente sobre nuestra conducta) en relación con el cuerpo sexuado, con la sexualidad y con las diferencias físicas, socioeconómicas, culturales y políticas entre los sexos en una época y en un contexto determinados” (Castellanos, 2006: 27). En este sentido, sus premisas serían

pre-butlerianas o bien ignorarían la discusión en torno de la construcción discursiva del sexo como categoría.

Para terminar de redondear la noción de feminismo, altamente significativo para Gorodischer y Mercado, Gabriela Castellanos, para deslindar nociones respecto de qué entendemos por tal, alude a un movimiento constituido ante todo “por una posición política, que consiste en el reconocimiento de una jerarquía social entre hombres y mujeres, que la considera históricamente determinada e injusta, y busca eliminarla (Castellanos, 2006: 36).

Hasta aquí, algunos grandes lineamientos del feminismo y la teoría de género a partir de los cuales elaboraremos y desarrollaremos una instancia hermenéutica de los discursos literarios de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado.

Las autoras abordadas en la presente tesis han problematizado en su escritura los estereotipos con los que el patriarcado ha heterodesignado históricamente al sexo-género femenino y han planteado, en artículos, conferencias, paratextos y otros tipos de intervenciones públicas, una postura clara respecto de la necesidad de cuestionar las estructuras sobre las que se asienta la legitimidad de dicha ideología social (Amorós, 1985) y de las prácticas sociales y privadas que inspira y fundamenta. Simultáneamente, han procurado en sus ficciones tanto como en sus intervenciones públicas construir un sujeto mujer atento a revisar nociones y paradigmas en los que dicho sujeto se viera constreñido u obturado en su capacidad de expresión, de realización y de denuncia de la opresión social, no sólo de género. En efecto, ambas han trabajado fuertemente sobre los modos de plasmar en relatos una teoría crítica y emancipatoria como la que reviste el feminismo.

Gorodischer se enfila detrás del así llamado “feminismo de la igualdad”, que tiene sus raíces en fuentes de la Ilustración, esto es, aquel que persigue un orden social y

político alternativo en el que ambos sexos puedan convivir sin intentos de supremacía del uno por sobre el otro, y en el que primen las mismas oportunidades para ambos. Se trata de recuperar un discurso utópico en el seno de una realidad distópica para la pareja humana o, si se prefiere, ambos sexos. No obstante, por momentos, Gorodischer también parece encuadrarse en el “feminismo de la diferencia”, esto es, aquel que postula una “diferencia” entre varones y mujeres y esencializa sus identidades, restando prestancia a la figura de la igualdad. Dicho feminismo pregona que varones y mujeres ocupan un espacio distinto en la sociedad y que, por ende, sus discursos tenderán también a serlo y a divergir. Gorodischer adherirá en sus conferencias al poder represivo del orden falocéntrico, pivote clásico del “feminismo de la diferencia”.

Gorodischer, en algunas obras, presenta universos ginocéntricos, gobernados por un orden simbólico preferentemente femenino y en el que los hombres ocupan un lugar subalterno. Ello es visible, por ejemplo, en una novela como *Prodigios* (1994), en la que un grupo de mujeres manejan con sus saberes domésticos los rumbos del antiguo caserón del poeta Novalis, ahora devenido casa de pensión. Desplazado de la esfera pública de sus reconocimientos literarios, Novalis pasaría a ser un mero dueño de casa fenecido y el eje narrativo de la ficción literaria se afinaría hacia las damas que le sobrevivieron, muchas de ellas iletradas. Aparecen aquí desplegados los saberes culinarios, los de la higiene y el aseo, todas las gamas de la domesticidad, que son fuertemente politizados por la relevancia que pasan a usurpar en el orden humano y en el orden de la representación. Engañosamente, los saberes domésticos se politizan porque se vuelven el epicentro del teatro ficcional y se sustentan porque de la microscopía y la irrelevancia con que se los suele caracterizar, Gorodischer construye un complejo edificio ficcional, una novela de tono “mayor”. En tanto, en la misma novela, los hombres pálidamente observan atónitos ese orden y constituyen figuras

diminutas y desdibujadas. Este vaivén pendular algo ambiguo denota una cierta distinción entre la praxis literaria, en la cual resulta prioritaria la idea de demarcación, distinción, de una voz que, si bien pretende detentar formas de la equidad no pretende constituirse en sinónimo ni del psiquismo ni de la anatomía masculina. Simultáneamente con esta capacidad de nombrar, se presenta esta necesidad de demarcarse como una identidad que evidentemente ha sido postergada y no aspira a constituirse en “lo mismo” o “la misma”, sino en un tipo de figura identitariamente peculiar pero cívicamente equivalente. No obstante vincularse al feminismo de la diferencia y a sus supuestos ideológicos, como decíamos, Gorodischer otorga a la necesidad de equiparar la capacidad de decir, de actuar, de intervenir en el orden de “lo real” sin desventajas respecto del otro género resulta a sus ojos decisivo. Así, podemos confirmar una ambigüedad entre el feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad, que Gorodischer evidentemente no estima contradictoria sino complementaria. Parecería aquí estribar una suerte de encerrona. Si varones y mujeres aspiran a derechos equivalentes deberían ser sujetos equivalentes. No obstante, Gorodischer apuesta por una esencialización de la corporeidad y de las subjetividades sociales femeninas. Respecto de la complementariedad entre los así llamados feminismos de la igualdad y feminismos de la diferencia, Gabriela Castellanos alude a que si el primero, más antiguo, “consiste en la búsqueda de la justicia social mediante la eliminación de las discriminaciones contra la mujer y las barreras de su participación cultural” (Castellanos, 2006: 40), ello no sería óbice sino complemento del “feminismo de la diferencia” (desarrollado primordialmente en España, Francia e Italia), esto es,

aquel que se basa en un revalorización de lo femenino, rescatando lo positivo de la identidad de la mujer y sus atributos culturales. Este feminismo opone la cultura androcéntrica, que desprecia lo femenino y propende por un racionalismo a ultranza, a la ‘voz diferente’ de la mujer, exaltando su capacidad afectiva, sus maneras de relacionarse, y su tendencia a la conciliación y la paz (Castellanos, 2006: 40-41).

Tal como lo señaláramos, en la actualidad tienden a ser posturas conciliatorias y no disociadas u opositoras. Gorodischer en sus textos realizaría una cierta clase de síntesis entre ambos, donde sin dejar de desenmascarar las inequidades, también incitaría a propulsar un tipo de lenguaje, en este caso literario, cuya voz sólo sería dado emitir a las mujeres *qua* mujeres.

Tununa Mercado, por su parte, siendo no menos reivindicativa, pero sí más cauta, recela de los planteos feministas más radicalizados, despectivos del varón *a priori*, y rastrea problemas relativos al feminismo en la misma gramática de los textos, en su misma enunciación y su sintaxis. Nos referimos, por ejemplo, a un artículo breve publicado en *La letra de lo mínimo* (1994), en el cual Mercado alude a la dificultad de la mujer de ampararse en la lengua a la hora de la enunciación, encontrando en ello núcleos de índole problemática, por no decir opciones dilemáticas. Por ejemplo, se refiere a la angustia del acto de la escritura en el que

(...) se trataba, entre comillas, de hacer política. Salía provisoriamente del *yo* al *ella* o bien del ejecutar una serie de órdenes en relación con un sujeto que, inerme y desprotegido, otro, no yo misma como persona de mujer real, se dejaba someter a mis designios. Ver sus desplazamientos, operar sobre él un femenino, hacer de ese sujeto un personaje (masculino o asexuado en la nomenclatura literaria), dejar que viviera por procuración o por préstamo en el texto, cederle el drama era, en verdad, fabricar un monstruo mental, uniforme y resbaladizo, proteico. Pero ese artificio me permitía postergar un develamiento estratégico que tenía que derivar, indefectiblemente, en una renuncia. El costo era alto: si de manera súbita yo desmontaba la ficción, si desbarataba el ilusorio efecto de una escena con personajes y acciones, si decía *yo*, me quedaba sola con el texto; la escena se desdibujaba en el espejo y esa superficie no quedaba más que el texto, e incluso ese *yo* soterrado en las 'personas', descubierto el juego de los ropajes, se adelgazaba como sujeto de la enunciación para ser texto, texto como sujeto (Mercado, 1994: 41).

Como vemos, Mercado concibe el feminismo no sólo desde el orden de lo extralingüístico sino dentro de su gramática, gramática que cobija o deja a la intemperie a quien con ella pretende realizar juegos de lenguaje. La femineidad deambula por territorios sinuosos anexados al propio texto. Sujeto de la escritura, sujeto de la lectura, texto femenino o masculino, texto andrógino, no parecen para Mercado categorías sustantivas. Por el contrario, adhiere a la postura de una gramática en la cual, si bien al

varón la locución le ha sido propiciada y a la mujer denegada poderosamente, es el texto el que construye sujetos y no a la inversa. Es el texto el que construye representaciones y autorrepresentaciones, y al ser develado quien lee aloja la experiencia de transitar y migrar por distintas situaciones del género, sus ideologías y sus variantes.

Simultáneamente, y siguiendo a Doris Lessing, se interroga en sus trabajos sobre el lugar en el que las feministas han confinado al varón y, en este sentido, parece interceder por una conciliación, una suerte de pacto en el cual el varón no sea criminalizado por serlo sino que dicha apreciación debe ser revisada, en principio por abolir toda forma de diálogo, tan necesario para conquistar la igualdad de derechos. La relación entre hombres y mujeres no necesariamente debe devenir una batalla por el poder, sino que también hay que invertir los términos de la confrontación y pensar qué lugar otorgan las mujeres a los hombres en sus debates. Tampoco es posible culpar a todos los varones de las injusticias: muchos de ellos las padecen en carne propia y otros las ejercen sin consciencia de ello. No habría intencionalidad, pero sí acto. Es en ese afán reivindicativo por la liberación, por momentos fuertemente beligerante, donde Tununa Mercado adivina una falta de urbanidad (e incluso de deseo) que habría que revertir para preservar la convivencia. Al respecto agrega: “Yo lamento que haya feministas que quieren hacer sus vidas al margen del hombre y cerebro, en cambio, que ese objeto de adoración que es para mí el sexo masculino me marque ideológicamente, porque también es una forma de feminismo hacer la historia de una con los hombres” (Entrevista de Guillermo Saavedra, 1993: 39).

Dos cuentos de estas autoras son paradigmáticos para pensar el género desde el lugar de la mujer. El primero, de Tununa Mercado, titulado “Antieros” (en *Canon de alcoba*, 1988) narra detallada y morosamente las tareas domésticas a las que una mujer se consagra durante una jornada de soledad en su departamento. Pero en ese trabajo

doméstico, producto de un mandato, el ama de casa encuentra una forma de rebelión en el placer que le brinda el roce y el contacto con los objetos, la soledad “libertina”, fuera de la mirada de los otros, y su propio cuerpo, erotizado³³. Golosamente huele la comida mientras se cuece en una cacerola, se unta y masajea los pechos con una materia untuosa, hierva huesos de puerco con especias, alcanza el febril estado de la excitación. El texto culmina con una gran manifestación de satisfacción erógena u orgásmica como corolario de haberse fracturado aquello que ataba a la mujer a un protocolo de dominación y sojuzgamiento inmemorial. Esta mujer (esta mujer de la modernidad, cabría agregar) es capaz de cumplir con ciertas rutinas (el texto sigue el género discursivo del discurso instruccional) pero, al mismo tiempo, de infringir su normatividad al alterar la finalidad de las mismas. Lo que se está jugando es una economía libidinal, una física y una economía del placer y la delectación por oposición a la compulsión con que el higienismo y la represión como ideologías inhibitorias habían impregnado al sexo femenino desde la época victoriana en adelante e incluso mucho antes.

Por su parte, Angélica Gorodischer, en su cuento “La perfecta casada” (en *Mala noche y parir hembra*, 1983), refleja otras formas de rebelión que pueden adoptar las mujeres frente a los mandatos: el despliegue de su capacidad de imaginar y de actuar transgresoramente ejerciendo la violencia. Cruzando provechosamente una categoría literaria como la del *fantasy* con otra política, social y económica como la del género, Gorodischer hace que un ama de casa y madre de familia, ocupada con obligaciones que competen a su hogar, abra las puertas hacia sitios fantásticos o lejanos en la cronología o la toponimia (como la Edad Media o el desierto de Gobi, una bañera en una clínica

³³ El llamado “Eros”, es “el término mediante el cual los griegos designaban el amor y el dios Amor. Freud lo utiliza en su última teoría de las pulsiones para designar el conjunto de las pulsiones de vida, oponiéndolas a las pulsiones de muerte” (Laplanche y Pontalis, 1996: 122). Asimismo, la “erogeneidad” sería “la capacidad que posee toda región corporal de constituir la fuente de una excitación sexual, es decir, de comportarse como una zona erógena” (Laplanche y Pontalis, 1996: 121).

con un enfermo que se higieniza). Las puertas se cargan de una valencia mágica y devienen lo contrario de lo previsible, esto es, lo que define su funcionalidad en una economía del espacio arquitectónico. De este modo, se entrecruzan la redundancia y la ciclicidad de las tareas hogareñas con la vida temeraria y violenta de una “amazona”: mujer que no sólo curioseas, sino que hiere, maltrata y asesina al prójimo (en especial al varón) en esos universos utópicos y distópicos que visita mágicamente. Claramente lo que se está poniendo en juego es un cronotopo (Bajtín) de nuevo cuño, alterado o transversalizado por la reivindicación de los derechos de las mujeres a realizar acciones naturalizadas como propias del varón.

En concepciones tradicionales, la mujer es siempre la que da la vida, la que la engendra y no la que la quita (*El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, 1949). Una mujer que comete homicidios necesariamente pasa a cuestionar su lugar en la sociedad y su relación con las instituciones sociales que la moldearon e inscribieron en ella la huella de un destino y de una pasividad programada.

Otro texto de Gorodischer, “El beguén”, publicado por primera vez en 1997 en una antología de cuentos policiales compilada por Jorge Lafforgue (recogido más tarde en el volumen de narraciones policiales *Cómo triunfar en la vida*, 1998), narra la historia de cómo, en una pareja de criminales que cometen conjuntamente un delito, la mujer es condenada a reclusión en un penal femenino por defender de la acusación a su pareja a través de una coartada en la que se autoinculpa. En un comienzo, el hombre la visita en la unidad penitenciaria en la que está recluida y le lleva obsequios y alimentos, pero luego la abandona desaprensivamente. Cuando, después de muchos años, la mujer sale de la cárcel y conquista la libertad, planea una venganza sangrienta que se concretará de manera lenta y será largamente acariciada. El Richi, su ex pareja, ha continuado con su vida y la ha olvidado por completo. Por último, en un episodio muy

premeditado y sanguinario, la protagonista se vengará del ultraje, ultimándolo después de haberlo torturado de un modo brutal. Una vez más, Gorodischer dramatiza en un relato las formas en que el Estado, con un fuerte sesgo patriarcal, ejerce la violencia física y simbólica sobre el sujeto mujer y cómo este último debe, a través del accionar transgresor, hacer justicia por mano propia, en especial ejerciéndola recíprocamente sobre el cuerpo del agresor.

Al respecto, señala Josefina Ludmer en lo que atañe a la categoría del delito en tanto que instrumento crítico-conceptual pero también como elemento regulativo de una sociedad:

El delito es (...) uno de los útiles o instrumentos críticos (...) que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura. Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural (Ludmer, 1999: 14), que “en el vasto mundo de los cuentos de delitos desde fin del siglo XIX hasta hoy, aparece un caso específico de relación entre crimen y género femenino en la literatura argentina. Es el ‘cuento’ de las mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado (Ludmer, 1999: 355).

Asimismo, según Ludmer, esta “cadena de ficciones parece entrar en correlación con coyunturas de ruptura del poder doméstico, con ciertas irrupciones femeninas en la cultura argentina (...)” (Ludmer, 1999: 368). Estos cuentos de delitos femeninos son la contracara de los cuentos de hadas o los cuentos maravillosos donde las jóvenes bebían pocimas mágicas y dormían o morían. En tal sentido, los textos de Gorodischer y de Tununa Mercado parecen entablar un diálogo con los movimientos de liberación femenina que atravesaron Occidente, en general, y la Argentina y México (recordar el exilio de Mercado), en particular, desde las primeras décadas del siglo XX. Al respecto, el fenómeno, como afirma Ludmer, “no pasa por las escritoras sino por otras redes” (Ludmer, 1999: 368). En nuestra tesis intentamos reconstruir la compleja relación entre discursos e ideologías sociales, y su impacto en las ideologías literarias (Altamirano y Sarlo, 1994) de ambas autoras.

Tununa Mercado ve la propia escritura como el camino para una política feminista; sostiene: “Más que el uso de la palabra: las mujeres usamos la escritura, y hacerlo debería ser nuestra reivindicación actual” (Mercado, 2003: 21). En tal sentido, adueñarse de la capacidad de simbolizar y hacer uso de ella implica, en su caso, una toma de partido y una postura ante lo real que fractura los mandatos tradicionales y traza reivindicaciones desde su misma práctica. Escribir, poder escribir cuando el silencio histórico ha sido la nota privativa de la Historia patriarcal de Occidente, es de por sí un gesto de una radicalidad emancipatoria.

En el caso de Gorodischer, su libro *Cómo triunfar en la vida* (1998), que tematiza el delito femenino y donde las mujeres “toman las armas”, establece un coloquio con la retirada del estado neoliberal de todas sus funciones capitales en relación con el bienestar social (sobre todo la administración de justicia y, más aún, teniendo en cuenta la enorme corrupción imperante), repliegue que tuvo lugar hacia la década del noventa durante los sucesivos gobiernos menemistas, con notables acusaciones de corrupción. Durante esa década que repudia, Gorodischer reaccionó de modo contestatario produciendo textos donde el semema del delito aparecía fuertemente connotado. En el marco de este análisis, resulta provechoso analizar de qué modo en las novelas *Fábula de la virgen y el bombero* y *Prodigios*, publicadas en 1993 y 1994, respectivamente la detección de ciertos conflictos discursivos (Lois, 2001) a través del análisis de figuras femeninas fuertemente agonistas y antagonistas son la evidencia de un orden político ante el cual se manifiesta disidencia. En el caso de *Fábula de la virgen y el bombero*, Emi, la protagonista, lenta pero progresivamente (conviene ya adelantarla), a partir del gobierno de una madre despótica, comienza a establecer iniciativas propias y a comenzar a gobernar su destino como sujeto femenino. En el caso de *Prodigios*, las mujeres aparentemente triviales de la gran historia del Genio literario,

inician una lenta pero sistemática toma de poder del espacio y las iniciativas. El espacio del poeta, de la poesis, es asaltado por las prácticas de la intimidad y la domesticidad, que cobran prontamente protagonismo y entrelazan lazos solidarios de género. En efecto, delito, corrupción y clientelismo son articulados literariamente con una noción combativa del género que transversaliza toda la obra de Gorodischer.

Mala noche y parir hembra, libro publicado originariamente en 1983, redactado durante la dictadura militar de 1976/1983, narrativiza o transpone a un marco narrativo ciertas tensiones dentro de lo que, más genéricamente, podríamos denominar la reivindicaciones de los derechos de las mujeres en el marco de la inequidad histórica, tanto material cuanto simbólica. Al respecto, en dicho libro aparecen dos cuentos que funcionan como un espejo. Nos referimos a un orden especular en tanto en ambos las esposas son o bien ignoradas o bien degradadas a la condición de servidumbre por parte de sus maridos.

En efecto, en los dos textos se produce una fuga del hogar de las protagonistas, dejando al varón en una situación de perplejidad tanto como de falta. En el caso de “La perfecta casada”, se narra la vida de una mujer, Gertrudis, quien, a lo largo de su vida, ha sido inferiorizada y ninguneada por su fealdad y su falta de pretendientes. No obstante, logra finalmente conquistar a un hombre atractivo, darle muchos hijos y trabajar sin descanso para llevar la economía de ese hogar y la educación de sus hijos adelante. En 2009, María Victoria Menis, dirige, con guión de su autoría y de Alejandro Fernández Murray, la película “La cámara oscura”, basada en el cuento homónimo de Gorodischer y que dará título a su más reciente antología de cuentos, también editada en 2009. La transposición cinematográfica del cuento sitúa la acción en una colonia de Entre Ríos, hacia 1920, en el seno de la colectividad judía, inmigrantes llegados de Rusia. Algunos detalles y núcleos actanciales se ven hiperbolizados o bien amplificados

por nuevos detalles. Lo cierto es que en el *film* de María Victoria Menis, Gertrudis, la niña y más tarde joven nada dotada de belleza ni encanto, es permanentemente hostigada por su madre y por sus compañeros de colegio y obligada a mirar hacia abajo, hacia los zapatos, cuando es fotografiada. Cuando un pretendiente codiciado de la colectividad judía la corteja, ella acepta y la fiesta de casamiento dura varios días. Gertrudis lleva una vida activa, productiva, con el rol del ama de casa tradicional, pero manifestando una inclinación hacia la vida contemplativa (la emociona el espectáculo de la naturaleza, las puestas de sol y los amaneceres, el colorido de las flores, el gusto por la poesía, la escritura misma, en especial a través de la redacción de cartas de amor para peones iletrados hacia sus novias). Esta vida intelectual también fecunda a otros: estimula a sus hijos a estudiar y a asistir al espectáculo del universo con perplejidad. En tanto, lleva adelante las rutinarias e iterativas tareas del hogar.

Un día llega al pueblo de un fotógrafo sobreviviente de la Primera Guerra Mundial, de la cual ha recibido la secuela de una renguera, que no lo inhabilita pero sí lo margina de la vida regular de la considerada “normalidad”. Él comienza a detenerse amorosamente en la figura de Gertrudis, despreciada por todos, incluidos sus hijas e hijos. Ambos comparten el amor al arte, a la vida especulativa, al desinterés por la vida material. Las fotografías funcionan en la película (que contiene partes animadas y planos inmóviles de fotografías en primer plano), como un arte que compagina las relaciones entre los individuos, las formas de respeto, de inclusión y exclusión social y, en especial, familiar. La afinidad entre ambos subvierte una actividad instrumental para ganarse la vida del fotógrafo y la compagina con la de un ama de casa al servicio de la dominación patriarcal, la cual padece y de la cual es objeto de disidencia interna. Las fotografías, tal como decíamos, son rigurosamente supervisadas por el fotógrafo francés, quien además de disfrutar de los manjares y los festines organizados por doña

Gertrudis, de asistir a su laboriosidad, a sus principios morales y a su honestidad, terminan por cautivarlo. Finalmente, la noche en que el fotógrafo parte de la casa de la familia de doña Gertrudis, un plano cinematográfico se detiene en la partida y acentúa la nocturnidad y el silencio. Al amanecer del día siguiente, toda la familia, acostumbrada a encontrar la casa limpia y ordenada, convenientemente higienizada, con la comida para el desayuno, manifiesta su perplejidad ante lo sucedido. Doña Gertrudis se ha marchado o, más preciso sería decir, se ha fugado con el fotógrafo, devenido amante. La película termina con imágenes del fotógrafo y de doña Gertrudis tomando fotos el uno del otro, recíprocamente, vestidos en ropa íntima, y en escenas de una vitalidad y de un furor amoroso desatado. La escena de la película consiste en un fundido de doña Gertrudis en una discreta ropa interior, fotografiada acostada contra un árbol. Como vemos, el fotógrafo llega por casualidad a un pueblo, para cumplir su trabajo, pero se topa con la figura de una mujer virtuosa dispuesta, aunque en un principio parecía descabellado, a abandonar a su propia familia en aras del amor genuino. Lejos de tratarse de un *film* que ratifica un orden social patriarcal, el guión trabaja a partir de expectativas inesperadas respecto de los roles de género e incluye en el seno de los diálogos entre la familia y el fotógrafo informaciones o relatos relativos a la Primera Guerra Mundial (por él registrada y producto de la cual queda tullido), y del recuerdo oprobioso de los progroms a los cuales Gertrudis evoca como razón del exilio de su familia hacia la República Argentina. Se trata entonces de dos historias que se entrecruzan, que se entreveran pero donde la presencia del amor despierta en los protagonistas formas de inserción en el orden de lo real, saturado de opresión, y en las cuales, a través de la mediación de operaciones identificatorias y amorosas, la mujer rompe, como decíamos, con la rigidez y los mandatos de la asignación de los roles de género como un destino.

Paralelamente, “La resurrección de la carne” funciona como una modelización especular con “La cámara oscura” en un sentido complementario pero no idéntico. La protagonista, hastiada de la rutina con su pareja, asiste un día a la aparición en su jardín de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. El intertexto bíblico invita a repensar en situaciones y sememas de destrucción, reconstrucción y refundación del sistema de sexo/género. En este cuento, en cambio, la circunstancia de la tentación (también tópica en todo texto e intertexto bíblico por antonomasia) se pone en funcionamiento en a partir del deseo que un grupo de varones atractivos y virtuosos (posiblemente metáforas de un tipo de relación amorosa más recíproca y fogosa), y por añadidura de orden divino, provocan en una mujer de vida rutinaria. Una vez más, un marido cuya afición fundamental consiste en leer el diario y ni siquiera entablar un mínimo diálogo con su esposa, produce un hastío en ella que la hace optar por un amor genuino, en el cual sea considerada sujeto de deseo, sujeto deseante y no mero objeto indiferente. Ambos maridos de sendos cuentos, ambas familias, también, reaccionan a partir de la falta del sujeto mujer. Como si para que el sujeto mujer fuera percibido y autopercebido, construido y reconstruido como tal, fuera necesaria una situación de falta o ausencia.

En las distintas actitudes de las protagonistas de otros cuentos de las autoras se observan dos posturas frente a “lo real”: los personajes de Tununa Mercado se regodean en un anonadamiento frente a los objetos de la sensualidad y del orden del placer que los envuelve y los vuelve, a su vez, permeables al deseo y a su satisfacción. En este sentido, marcan una excepción, producto de una pasión (Sarlo, 2003), y una resistencia frente a una cultura de la represión que emana de la ideología patriarcal. También postulan una visión del orden del sensualismo en una cultura que sanciona fuertemente la satisfacción del cuerpo y que condena a aquellos que no siguen parámetros de

delgadez y belleza (conducta fuertemente visible en prácticas como la publicidad y la propaganda, las operaciones quirúrgicas y los tratamientos de embellecimiento).

Las protagonistas de Gorodischer, por el contrario, se vuelven agentes de una venganza o una compensación que el sistema no les brinda, sino a la que las confina. Limitadas en sus capacidades, en sus deseos, en su propio desenvolvimiento, transgreden la ley y los mandatos (también los mandamientos) de pasividad a través de la violencia física o simbólica. Muchas veces, esa violencia se ejerce sobre alguien que las usó como un medio; otras, simplemente, la violencia se justifica como una forma de vengar un crimen por parte de damnificadas laterales. Lo cierto es que en éstos, como en otros cuentos, las mujeres “toman las armas” y no perdonan sino que instauran una ética de la venganza, que compensa un hecho violento con otro similar, en una cadena que amenaza con no tener fin. En definitiva, no se trata de una propuesta superadora, sino iterativa, que opera por inversión. Lo que sí es destacable consiste en que se construyan y deconstruyan representaciones literarias en las cuales la mujer es capaz, reversiblemente, de oponerse agresivamente, como parece necesario, a los hechos violentos de los varones. Equitativamente, la mujer puede si quiere ser en potencia y en acto tan violenta como el varón, para defenderse o bien para hacer valer sus derechos en tanto que ser humano.

En síntesis, los cuerpos se politizan. El cuerpo de los personajes de Tununa Mercado se politiza porque en ellos anida el placer y la sensualidad en todas sus formas (el coito, la gestualidad genital, la comida, las texturas, los roces). El cuerpo de los personajes de Gorodischer, en cambio, se politiza porque engendran muerte contra quienes ejercieron la violencia sobre ellas y, en la mayoría de los casos, se trata del poder masculino que las ha martirizado. Existe una devolución de la violencia porque aparentemente no existe otra posibilidad que no sea la del ejercicio de la agresividad. O

bien porque en una cultura fuertemente denegatoria de la dimensión intelectual y creativa de la mujer, sus personajes construyen identidades alternativas. Así, las criaturas de Gorodischer hiperbólicamente exageran rasgos de una conducta hasta volverla agriamente intransigente, violenta (la violencia, ya de por sí, constituye un gesto hiperbólico); las de Tununa Mercado parecen rendirse, en cambio, a los encantos de la miniatura de las pequeñas sensaciones y objetos, en un goce rebelde que invita a ser emulado y a disfrutar de lo somático como fuente de dicha, perplejidad y extrañamiento, al detalle de lo imperceptible.

En el caso de Gorodischer, se trata de encontrar formas narratológicas para dar cabida a una forma del orden de la intelección, de la ideología social extraliteraria, de cobijar en el seno de la institución literaria un tipo de insurrección merced a la cual dicha forma de pensamiento sea inclusiva en su praxis de escritora y no de teórica del feminismo (pero sí propulsora). En este sentido, su manera de trabajar con la praxis feminista no consiste en una combatividad meramente del orden de la intervención pública en foros o ámbitos de debate de ideas sino, en cambio, de encontrar, en el terreno de la representación literaria, de dar cabida a formas representacionales que torsionen la escritura sexista que se evidencia en la mayoría de los géneros literarios. Si Tununa Mercado se repliega hacia la intimidad, la privacidad más irreductible en la cual es imposible que el varón pueda siquiera ingresar según una gramática o un léxico que lo expulsa; Gorodischer, en cambio, mediante una enunciación poderosa, imponente, saldrá al encuentro de formaciones discursivas, que por cierto anclan en una tradición literaria cuanto en otros proyectos creadores del presente, para insubordinar los signos y, moviéndose entre ellos, irrumpir sin permiso en un esfera pública inconsultamente, de modo propositivo pero que no admite derecho a réplica.

Ahora bien, si la obra de Gorodischer está atravesada transversalmente por la reflexión sobre el género, y cada categoría literaria resulta corroída por la de género, también es cierto que no es sino desde 1983, con la publicación del libro *Mala noche y parir hembra*, cuando Gorodischer abraza el feminismo como una causa personal. Se trata, en efecto, de un libro de cuentos heterogéneos, cuyos personajes protagónicos son en su mayoría mujeres, que por lo general se encuentran bajo la sujeción del poder masculino, poder del que, mediante estrategias diversas, logran liberarse. Todo el libro es una extensa, amarga reflexión sobre la condición femenina que apela en ocasiones, como no podía ser de otra manera en esta autora, a recursos de la ficción fantástica. Así, se proyecta en hipótesis futuras que ratifican sus intenciones por devolver a la mujer un estatuto mayoritariamente birlado por la dominación masculina.

En otros textos, en cambio (como “Retrato de la emperatriz”, en *Kalpa Imperial II*, 1984), la mujer logra acceder a altos cargos de poder, a una jerarquía políticamente marcada y, por ende, logra intervenir en la esfera de lo público definiendo sobre los destinos incluso de otros varones. Nuevamente podemos observar una inversión respecto de la tópica patriarcal, en cuyos relatos la mujer aparecía confinada en el orden de lo doméstico, incapacitada de dar órdenes o de gobernar algo más que no fuera su propio ámbito doméstico o donde los instructivos se restringían a las recetas de cocina y los manuales de manejo de aparatos de higiene. En un relato donde se subraya la sabiduría de la emperatriz (en *Kalpa Imperial*), también se la pondera y califica como “la más eficiente gobernante de todos cuantos haya tenido el imperio”. En este texto las mujeres ganan el reconocimiento por su labor eximia como dirigentes, sin renunciar por ello a su condición de esposas o madres.

Ahora bien: invisibilidad en el caso de las protagonistas de la novela *Prodigios*, alojadas en la domesticidad; hipervisibilidad en la esfera pública de figuras femeninas. Una vez más lo que interroga Gorodischer son las formas mediante las cuales entrando o saliendo de la mirada, de la visibilidad, el sujeto mujer o bien transgrede roles de género o bien cobra una densidad sémica que, pese a mantenerse en lo doméstico, cobra protagonismo mayúsculo.

En algunos textos breves (“Camino al sur”, 1994; “Las categorías vitales según el sistema de la naturaleza de Linneo”, 1994) Gorodischer une sus reivindicaciones feministas a las relativas a la ecología y el pacifismo. No resulta extraña esta confluencia en una autora que se reconoce como “feminista, ecologista y pacifista”. Lo cierto es que, en estos textos, el poder corruptor del androcentrismo se expande no sólo a la degradación de la mujer sino a la de toda la naturaleza, contaminándola o destruyéndola.

Es interesante traer a colación un texto antiguo de Gorodischer (1966), con el que obtiene el segundo premio del concurso organizado por Artes y Ciencias y Editorial Jorge Álvarez. Se trata de “Jano en Capri”, cuento especialmente sugerente para reflexionar sobre la dimensión económica al pensar una categoría como la del *gender*. La narración desenvuelve un contrapunto entre dos historias: la de una ama de casa abrumada por las tareas domésticas y las cargas de la maternidad y la de un condesa (Leda) de posición muy acomodada, que ha estado casada cuatro veces pero con ninguno de sus maridos ha tenido hijos ni ha sido feliz. Ese contraste o contrapunto (que remeda el cuento “Lejana” de Julio Cortázar) nos permite acceder a las fantasías más íntimas de una y otra mujer. Ambas desean la suerte de la otra. La fantasía de la condesa es narrada por ella misma:

En que yo no era yo, en eso pensaba. En que era otra, viviendo en una ciudad provinciana y mezquina, otra a quien le dolía la cabeza y odiaba un verano que no podía aprovechar. En que era feliz (...). En que era otra Leda, un ama de casa

atareada, de clase media, preocupada, un poco fastidiada y fastidiosa, rodeada de chicos y de cosas que hay que limpiar, en una casa chiquita (Gorodischer, 1966: 72).

Es evidente que ambas, por no realizar esas fantasías, las deforman, y de manera recíproca, se envidian, imaginariamente. En realidad lo que envidian no es la suerte de la otra, sino la imagen deformada que tienen de esa suerte. Gorodischer juega literariamente con los estereotipos que las mujeres manejan respecto de sí mismas, y las “imágenes de mujer” que los hombres construyen especularmente, en las cuales a ellas sólo les queda desear su propia alteridad.

En una novela como *La noche del inocente* (1996), nuestra autora toma como personaje literario a una figura teológica del panteón católico. La Virgen María o Nuestra Señora, largamente invocada y requerida por la literatura medieval y, en América Latina, virreynal, sobre todo en la tradición hispánica, vuelve a aparecer en la ficción como la mediadora entre el protagonista de la novela (Pisou), un novicio aspirante a sacerdote, que aspira a la virtud, y el mismísimo Paraíso. En el texto, la Virgen es la encargada de minimizar ante el novicio la severidad que le imponen sus superiores a partir de normas de sujeción y tortura, con toda la intención de introyectar en el sujeto una subjetividad sin rebeliones. Los prelados, justamente, no practican lo que predicán. Denuncia de la corrupción institucional eclesiástica, su verticalismo y su machismo, la jerarquía corrupta de la claustrofobia conventual, el texto rescata a la Virgen como la figura femenina por excelencia de la religión católica, vindicativa y gladiadora. Paralelamente, entre el novicio y la virgen se insinúa la sensualidad y el contacto físico, lo que queda sugerido merced a ciertas precisiones. De esta manera, la novela desmitifica a la Virgen María y le devuelve una corporalidad de la que los rituales del catolicismo la privaron. Al respecto, señalaba Simone de Beauvoir:

La virginidad de María, tiene sobre todo un valor negativo: aquella por la que la carne ha sido rescatada, ya no es carnal; no ha sido tocada ni poseída. (...) Si a María

se le niega su carácter de esposa, es para exaltar en ella más puramente a la Mujer-Madre” (de Beauvoir, Simone, 1945: 174).

Gorodischer restituirá la carnalidad a una mujer idealizada en tanto mediadora entre la Iglesia, los hombres y Dios. En este sentido, resulta sugerente cotejar este texto con el cuento “El derrumbamiento”, de la escritora uruguaya contemporánea Armonía Somers. El mismo, publicado originariamente en 1953, narra la historia de un negro que acaba de asesinar a un hombre blanco y, durante su huida, encuentra reparo en un refugio entre otros viajeros. En dicho refugio se encuentra la estatua que irradia luz de la Virgen María. El negro, acostado, huyendo de sus verdugos, en el suelo y desnudo para dormir, entabla un contacto en principio verbal y más tarde, sugestivamente carnal con la Virgen María. Mediante una escena donde lo sagrado y lo profano producen una fricción semántica altamente revulsiva, el negro y la Virgen terminan por copular. La Virgen está agradecida a ese hombre por haberle restituido una carnalidad birlada por la adoración de sus fieles, quienes creyendo mantenerla purificada, le habían birlado todo rastro de humanidad. Así, el negro purga su falta (el asesinato del blanco), en tanto la Virgen se encarna en una corporalidad femenina, feminización que el dogma católico había neutralizado aludiendo a la sagrada concepción, esto es, a la ausencia de rasgos sexualmente marcados su figura en tanto que sujeto. El cuento concluye con la desaparición evanescente de la Virgen y del derrumbamiento del edificio que funcionaba como refugio, al que acaban de arribar los perseguidores del negro. Cabe agregar que la Virgen le había prometido a su protegido que lo salvaría pero que eso no le garantizaría la vida ni la supervivencia. Lo más rico del texto consiste, precisamente, en que es la misma Virgen la que incita, en un *in crescendo*, la erotización y la copulación del negro. La figura deslumbrante de la divinidad en ningún momento pierde su fulgor, precisamente merced a una serie de metáforas y tropos que la autora

del cuento se sirve para que, de ese modo, no sean traicionados la esencia y el vigor de la religiosidad, la beatitud y la santidad³⁴. Entendemos que la Iglesia, en tanto que institución, consideraría a este texto como blasfemo y, posiblemente, lo incluyera en el Índice de los textos que no respetan la doctrina católica, al punto de su posible excomunión. Angélica Gorodischer, en declaraciones orales de tipo informal a quien esto escribe, refirió haberse inspirado para la diégesis de *La noche del inocente* en el cuento de Armonía Somers, que en este caso funciona como intertexto.

Ya en un texto de 1989, titulado “Si el fulgor de los mundos danza en la cabeza de un alfiler”, Gorodischer había escrito un cuento donde una mujer plagada de preocupaciones cotidianas y de conflictos laborales tenía un encuentro casual con la Virgen al volver de una salida nocturna. Este cuento es el antecedente literario inmediato o pre-texto del primero y demuestra que ya desde ese entonces Gorodischer había dedicado sus cavilaciones a este tema. El texto de Gorodischer debe ser leído en el contexto de un emprendimiento mayor, incluido en el volumen *Salirse de madre*³⁵, que forma parte de un proyecto en el cual una serie de diez escritoras argentinas redactan evocaciones, diálogos imaginarios, cartas ficticias, cuentos, a través de los cuales la relación entre madres e hijas es puesta en evidencia, desde distintas perspectivas y con diversa orientación emotiva, afectiva y social. Dicha variedad de registros es estudiada por Nora Domínguez, quien agrega que el libro comprende “fotos familiares (...) o dibujos”. El libro “da cuenta hacia el final, de manera abreviada, de sus biografías. Cada texto o conjunto de textos está

³⁴ Para una análisis desde la teoría de género de la obra de Armonía Somers, véase el artículo de María Luisa Femenías “Armonía Somers: la difícil andadura de una obra” (En: Revista *Orbis Tertius*. Revista de Teoría y Crítica literaria. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. U.N.L.P., Año VII. 2002-2003. p.p. 141-176). Femenías se centra específicamente en el libro *La mujer desnuda*, de la autora uruguaya. No obstante, realiza importantes aportes a los estudios sobre la obra de Armonía Somers.

³⁵ VVAA. *Salirse de Madre*. Bs. As., Croquiñol Ediciones, 1989. Tal como lo señala Domínguez, el proyecto involucra a autoras con mayor trayectoria en el oficio de la escritura (Angélica Gorodischer, Alicia Steinberg, Mirta Botta, Diana Raznovich), junto con otras que empiezan a dar sus primeros pasos en el oficio de escribir. Incluye asimismo a narradoras, poetisas y dramaturgas.

precedido por una identidad de género que deviene en una posición de política sexual (Domínguez, 2007: 43). Este emprendimiento colectivo, de autoras más consagradas o de otras que están dando sus primeros pasos en la escritura, “revisa las claves sociales y culturales de la maternidad” (Domínguez, 2007: 43). “Las narradoras, colocadas en general en un lugar intermedio, interceden entre las representaciones de sus propias madres y las de sus hijas, juega así con los relevos intergeneracionales” (Domínguez, 2007: 43). La publicación de este volumen, siempre según Nora Domínguez, “revela la entrada y asentamiento por esta época de un discurso y una consciencia política: el feminismo” (Domínguez, 2007: 44). Así, “la oposición ficcional avanza en algunos de sus imperativos: dar voz a las mujeres, reformular todas aquellas zonas que el patriarcado oscurece, recomponer sus quebradas genealogías, encontrar un discurso que construya un nuevo relato entre madres e hijas” (Domínguez, 2007: 44-45). Domínguez aprisiona algunos de los nudos que atraviesan la tensión de un asombroso haz de propuestas, dirigidas hacia un mismo objeto, y subraya los subtextos que circulan por debajo de las tramas de las narraciones y la iconografía que acompaña las narraciones y la iconografía.

Lo que confirman algunos de estos ejemplos, es que en tanto Gorodischer ejerce una torsión sobre la razón patriarcal y sobre sus formas de representación, desestabilizándolas, sus textos se erigen en instancias de politización del texto literario. La huella de esa disidencia y de esa disonancia se logra merced a un trabajo de problematización de la tradición literaria y de un socavamiento del “sentido común” encarnado en estereotipos. De este modo, los textos de Gorodischer se resisten a reproducir y perpetuar una tradición patriarcal, puesta de manifiesto en todos los órdenes del quehacer literario. Para ser exactos, nuestra autora se propone una reapropiación transgresora de la tradición en clave feminista.

Es por ello que la literatura de la escritora rosarina adopta matices críticos, militantes y de sesgo emancipatorio, en tanto se erige como un modo de réplica literaria ³⁶(Avellaneda, 1983) frente a las leyes y los discursos de la dominación masculina. Cuestionándolos en su inscripción en el orden de las representaciones sociales, Gorodischer los desnaturaliza y les confiere un estatuto contingente. En palabras de Judith Butler, la fuerza de su literatura radica en el “desafío radical que formula al *statu quo* cultural” (Butler, 1998: 21).

Mercado, como siempre más modesta, hurga en las tramas secretas de la vida social y expande dentro de esos resquicios la placentera sensación del disfrute, del cuerpo y de aquello que lo circunda. Desde aquellos visillos observa pavorosamente el sexismo pero no se propone grandes e histriónicos gestos rebeldes sino una introspección que se manifiesta en una revisión del espacio que, desde la casa hasta la calle, detenta o debería detentar el sexo femenino.

³⁶ Tomamos el concepto de “modo de réplica literaria” de Andrés Avellaneda, para quien éste consiste “en una muestra avanzada y muchas veces exclusiva, de determinadas respuestas culturales y parece depender de un previo equipamiento tanto ideológico como expresivo” (Avellaneda, 1983: 10).

CAPÍTULO 4

La percepción sensible: de la hiperpercepción a lo imperceptible

El punto del arroz, el punto de la carne, los puntos a los que se pretende llegar y que si son sobrepasados rompen con el equilibrio del universo, eran los puntos de mi obsesión. Y debo haber tenido sobre quien infringía la armonía de esos tiempos una actitud correctiva e impaciente.

Si los puntos eran algo así como el cierre de una forma, en cierto modo una completud transgredida una y otra vez por los demás que se obstinaban en sobrepasarla, si la gente violentaba los estados justos de la materia, se podía ver claramente que allí mi obsesión era reparar en lo que sobra, en lo que desborda y que, al ignorar un límite, arruina el alimento o echa a perder el estadio óptimo de un proceso, sin dejar la posibilidad de una rectificación: lo que pasó ya no puede ser regresado a su condición primigenia. No culminar, entonces, dejar a medias, dar las cosas el margen de maduración, incidir sólo en las etapas iniciales de la evolución de un elemento y luego dejarlo abandonado a su propia inercia, no precipitarlo ni cerrarlo, eran las leyes de esa obsesión que colmaba todas mis intenciones y definía todos mis deseos.

Tununa Mercado (1990)

“(…) Es característico de casi todas las doctrinas modernas y contemporáneas acerca de la percepción situarla siempre en el (...) territorio intermedio entre el puro pensar y el puro sentir, así como entre el sujeto y el objeto” (Ferrater Mora, 1970: 325). Dentro de las diversas corrientes filosóficas, los fenomenólogos conciben el objeto en cuanto que apariencia y consideran que el sujeto no ve o accede propiamente el objeto disponible. Esto equivale a decir que no se fían de los sentidos, sino que piensan la apropiación de “lo real” merced a una serie de representaciones privadas y sociales a la vez. Los realistas sostienen que cuando alguien contempla, se detiene y presta atención a un objeto, éste aparece sin que haya diferencias entre la apariencia y el objeto. Por último, los idealistas, postulan que existe una mediación entre el objeto y la apariencia que consiste en el “pensamiento” o la “reflexión”.

Por su parte, los neo-realistas hacen constar los actos de percepción como “acontecimientos percipientes”. “Algunos de ellos han considerado sus teorías como una ‘fenomenología de la percepción’ diferente de un simple examen de los datos psicológicos o neurofisiológicos sino también de una metafísica de la percepción”

(Ferrater Mora, 1970: 327). Husserl hablaba de una “percepción sensible” cuando el sujeto aprehende un objeto real y de una “percepción categorial”, cuando el sujeto aprehende un objeto ideal.

En general, fue típico de los racionalistas otorgar un lugar subordinado a la percepción sensible o sensación en la estructura del conocimiento, en tanto los empiristas destacaron subrayaron su importancia. Es natural que en doctrinas en la que primaba lo inteligible, lo no tangible, aquello que captaban los sentidos no fuera el centro de las discusiones ni el eje de las polémicas y fuera más bien desdeñado o minimizado.

La así llamada sensación es toda percepción sensible, que “abarca toda aprehensión que no sea de naturaleza intelectual” (Ferrater Mora, 1970: 371). Esta definición de Ferrater Mora resulta engañosa y supone la exclusión del acto intelectual como parte del proceso perceptivo. Ello, por cierto, como postura es discutible en vista de que, para que una percepción sea registrada, enunciada o incluso registrada por quien la ejerce o la padece, resulta claro que se pone en funcionamiento un engranaje de tipo intelectual. Cada percepción remite a una constelación de percepciones pasadas y a otras simultáneas. De modo que articular en una totalidad esa variedad de informaciones requiere, a nuestro juicio, de al menos algunos componentes de orden intelectual y, ante todo, de una capacidad de síntesis.

Los sentidos juegan un rol fundamental en la aprehensión directa de un objeto, pero también remiten no sólo a lo perceptivo en carácter de temporalidad presente, sino a su valor evocativo.

Para el filósofo alemán Edmund Husserl,

La estructuración intencional de un proceso perceptivo tiene su tipología esencial fija que tiene que realizarse necesariamente en toda su extraordinaria complejidad para que una cosa corpórea pueda ser simplemente percibida. Si la misma cosa es intuita de otros modos, por ejemplo por el modo del recuerdo de la fantasía, de la exhibición en imagen, entonces en cierta manera se repiten todos los contenidos intencionales de la

percepción, pero todos peculiarmente modificados en la forma correspondiente” (Husserl, 1992: 40).

En este caso, Husserl apunta a que la complejidad de un acto de percepción singulariza una serie de operaciones que se articulan, pero sólo en el caso de la participación intencional del sujeto. De otro modo, nos encontraríamos frente a otro tipo de percepciones no complejas: tipos de representaciones (sociales y privadas) que no supondrían necesariamente un proceso de construcción de significados. Más bien se trataría de formas de captación que nada tendrían que ver con la intencionalidad, sino con un discurrir en el que la captación del mundo se impone al sujeto y no a la inversa. Según Husserl, el sujeto va al encuentro del objeto, y ese tránsito afecta la relación entre mundo empírico e interiorización de “lo real” de modo deliberado. Esa sería la única vía de la percepción válida, esencial. Las formas esenciales invariantes, propias de la fenomenología eidética, son aquellas exclusivamente dirigidas u orientadas mediante una decisión.

Llamamos “fenomenología de la percepción” al conjunto de sistemas que hacen posible la percepción.

Por ejemplo, la fenomenología de la percepción de cuerpos no es un registro de las percepciones que ocurren fácticamente o que cabe esperar, sino la exhibición del sistema invariante de estructuras sin el cual serían impensables la percepción de un cuerpo y su multiplicidad sintéticamente concordante de percepciones como percepciones de uno y el mismo cuerpo” (Husserl, 1992: 46).

Conviene detenerse en las ideas de Merleau-Ponty respecto de las percepciones. El filósofo y pensador sostiene que, a diferencia de lo que el sentido común tiende a hacernos creer (que entiende que el universo sensible es el que mejor conocemos porque no se necesitan instrumentos ni cálculos para acceder a él), por el contrario,

esto no es más que una falsa apariencia (...). Hizo falta mucho tiempo, esfuerzos y cultura para ponerlo al desnudo, y que uno de los méritos del arte y el pensamiento

modernos (...) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar” (Merleau-Ponty, 2002: 9).

Así, la percepción del mundo no consiste en la más accesible de las operaciones humanas, fácilmente naturalizable, sino que está mediada por una serie de rasgos culturales, de formación e información cultural, merced a los cuales dicha percepción no es neutral. Se conecta, por el contrario, con formas de intelección y captación directamente vinculadas con sistemas significantes, con la cultura en su acepción antropológica, psiconalítica y sociológica. Percibir no es sólo captar el mundo sino captarlo de cierta manera, en ciertos espacios y en cierta cronología histórica. No consiste en una operación de mero trasvasamiento informativo, sino de procesamiento cultural. Por lo tanto,

las cosas no son meros objetos *neutros* que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los objetos que prefiere, en los paseos que hace (Merleau-Ponty, 2002: 30; subrayado del autor).

La percepción de un objeto suscita resonancias y ecos de otros acontecimientos. La percepción se configura por un “gusto” pero también por capacidades, hábitos, costumbres heredados y que son permanentemente resignificados. También por rasgos inherentes a una clase social, a grupos o subgrupos sociales y a la habilidad, en cada caso, para cuestionar o naturalizar lo que nos rodea o lo que hemos recibido como ideas formadas, como cadenas organizativas del pensamiento. “El contacto de nosotros mismos con nosotros mismos se hace a través de una cultura, por lo menos a través de un lenguaje que recibimos desde afuera y que nos orienta en el conocimiento de nosotros mismos” (Merleau-Ponty, 2002: 54). De modo que, parafraseando al mencionado autor, en este mundo resulta imposible separar las cosas de su manera de manifestarse. Al arte, claro está, le corresponde la inhabitual posibilidad de radicalizar,

mediante palabras, colores, siluetas, perspectivas, movimientos, sintaxis, dichas percepciones y dinamizar y movilizar lo familiar bajo la forma de “lo dado” en cada sujeto. Como veremos más adelante, similar idea sostiene Gilles Deleuze ejemplificando este punto con la obra y la poética de Marcel Proust.

Merleau-Ponty hará una distinción en el orden de la Historia del pensamiento. Los clásicos, el pensamiento clásico, dogmático, para el cual las cosas son en sí: el universo es incuestionable, unívoco y lineal. Y los modernos, capaces del recelo, de la duda, de la sospecha, que observan el mundo con permanente perplejidad, y lo ven con fisuras, cuñas, multineal y multifacetado.

El pensamiento moderno no sería dogmático sino que ofrecería un doble carácter de inconclusión y de ambigüedad, y no sólo se concibe como inconcluso sino como inacabado, al igual que el universo, siempre provisional. Por cierto que Merleau-Ponty se sitúa en ésta última corriente, pero deja sentado que es necesario recorrer el itinerario de todo el pensamiento, de la Historia y las distintas posturas frente al pensamiento, a su evolución, además de adherir al que resulta superador y el o los otros, que se consideran superados. Sus ideas son revisionistas en el sentido de que ,para este pensador, el nuevo pensamiento, el más coherente, el más cohesivo, el más innovador debió pasar antes por otros estadios, ahora desestabilizados o, el menos, cuestionados en su univocidad.

Al respecto, señala Gilles Deleuze en su conocido libro *Proust y los signos*³⁷, que en la obra de Marcel Proust, en la que memoria involuntaria, semiología y temporalidades se entrelazan de modo necesario,

los signos sensibles a menudo nos permiten recobrar el tiempo, nos lo devuelven en el seno del tiempo perdido. Los signos del arte nos dan un tiempo recobrado, tiempo original absoluto que incluye a todos los demás. Pero si cada signo tiene su dimensión temporal privilegiada, cabalga también sobre las otras líneas y participa de las restantes dimensiones del tiempo. El tiempo que perdemos se prolonga en el amor e incluso en los signos sensibles. El tiempo perdido aparece ya en la mundanidad y subsiste todavía en los signos de la sensibilidad. El tiempo que recobramos nos brinda reacciones a su

³⁷ Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Fundamentos, 1989. Traducción de Franciso Monge. En lo que hace a todas las citas, remitimos a la presente edición.

vez sobre el tiempo que perdemos y sobre el tiempo perdido. Y en el tiempo absoluto de la obra de arte todas las otras dimensiones se unen y encuentran la verdad que les corresponde” (Deleuze, 1989: 34-35).

He aquí cómo Deleuze da una vuelta de tuerca al problema de la semiología evocativa. Si una percepción sensible remite, merced a una operación cognoscitiva o cognoscente, a una organización mnemónica donde en el inconsciente descansaban “formas”, bajo la dimensión de residuos de experiencias, luego ese extracto de materia sensible que entra en contacto de forma renovada y renovadora con los sentidos, vuelve preconscientes primero y conscientes más tarde, zonas tópicas del psiquismo en él atesoradas. El giro deleuziano estriba en repensar las zonas de ese fenómeno del orden de “lo real” en el seno del arte, en su representación literaria.

Si Husserl y Merleau-Ponty enmarcaban su trabajo en el seno de la filosofía y hasta distinguían la pura percepción (voluntaria), de las de la fantasía o la proyección, Deleuze, en cambio, entenderá el arte como el centro de una función social compleja: la de ser la experiencia procesadora de las distintas instancias de la concepción del tiempo y las sustancias. Por ello, Deleuze habla del “tiempo absoluto” de la obra de arte, que alberga temporalidades simultáneas y, al mismo tiempo, convergentes y divergentes. A partir de estas cavilaciones de Deleuze, es posible inferir que la obra de arte es la única capaz de captar lo extratemporal, aquello que captura la esencia de las cosas, lo primordial en el sentido más estricto del término, aquello que determina la singularidad de un objeto o de una percepción, o acaso de un sentido. Y lo hace pervivir, lo perpetúa en un sistema de signos particularmente orquestados por el artista y más tarde decodificados según su experiencia por el lector.

En su pormenorizado estudio sobre Marcel Proust, y pese al lugar común que le atribuye una dirección orientada hacia lo pretérito, Deleuze señalará que se trata de un texto literario que no está enfocado hacia el pasado, sino hacia el futuro y los progresos

del aprendizaje. “Lo importante es que el protagonista no sabía al principio algunas cosas y las aprende progresivamente, hasta que al final recibe una revelación última” (Deleuze, 1989: 36). Otro giro de Deleuze operado sobre la crítica proustiana que lo precede. Si la brújula de *À la recherche du temps perdu* era, según el lugar común de la los especialistas, una novela más autobiográfica (en el sentido de referir la experiencia vivida), memorialística, más autofigurada que figurada, no obstante su registro fuera literario, Deleuze apuntará sagazmente que la presentificación de esas “escenas”, largamente incubadas, se proyectan hacia un futuro indecible pero posible. Ese futuro la torna más una novela de aprendizaje, una novela de viaje (por el tiempo), que una novela confusa en la que el pasado irrumpe en el presente o a la inversa.

En este punto, resulta tentador, a los ojos de la presente tesis, repensar los textos de Angélica Gorodischer, en especial a partir de sus narraciones de ciencia ficción por lo general distópicas, de utopías negativas, de ficciones míticas, donde el tiempo en tanto que dimensión queda obturado. También articula y desarticula las temporalidades en su obra a partir de parámetros en los cuales el tiempo en su progreso, en su detención o bien en su rememoración, muchas veces incurre en la posibilidad humana de experimentar internamente, pero luego a través del arte, una suerte de movimientos, de tropismos, que trazan desde la ficción narrativa zonas de aprendizaje (futuro) y de presente (a partir de la intervención de experiencias sensibles que se intersectan).

Proust divide los fenómenos de la memoria involuntaria en dos categorías: las reminiscencias y los “descubrimientos”. Las reminiscencias, a simple vista, consisten en un mecanismo asociativo. Por una parte, “semejanza entre una sensación presente y una sensación pasada; por el otro, la contigüidad de la sensación pasada con un conjunto que entonces no vivíamos, y que resucita bajo el efecto de la sensación presente” (Deleuze, 1989: 68). La memoria voluntaria va de un presente actual a un presente que “ha sido”.

Una vez más, siguiendo a Husserl, la decisión y la voluntad definen la captación del universo, así sea el artístico. La posibilidad usual de la memoria es la de relegar algo que ha sido presente, a algo que ya no lo es. La memoria involuntaria, puede o bien contrastivamente atraer al presente una experiencia vivida o bien pensar en que la experiencia que regresa no es la misma que la que se ha vivido en calidad de originaria.

Transida de presente, la memoria voluntaria no puede sino experimentar lo evidente. Lo inherente a la memoria involuntaria, según la concibe Proust, es “que no recomponemos el pasado con presentes, sino que de golpe nos situamos en el propio pasado” (Deleuze, 1989: 71).

Dirá Marcel Proust, respecto de la *memoire involuntaire*, que

Lo que nos facilita la inteligencia con el nombre de pasado no es tal. En realidad, como ocurre con las almas de difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde -o la sensación, ya que todo objeto es en relación a nosotros sensación- muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás³⁸ (Proust, 1993: 9).

Es aquí donde la teoría de Proust entabla un diálogo especular con el orden de los objetos. Es en los objetos donde queda atesorada la posibilidad de ser recuperada. El objeto *es* lo vivido. Proust parece inducir a pensar que parte de lo vivido quedará inextricablemente perdido y que forma parte del orden de lo azaroso el toparse con aquel objeto que nos posibilite reencontrarnos con experiencias vividas. Es más, observa que cada fugaz instante que pasa parece en el mismo objeto que lo aloja. Y que es el azar convertido en don lo que nos permite concebir lo fenecido. Rematará acometiendo contra la inteligencia una vez más: “No sólo la inteligencia no puede ayudarnos a esas recurrecciones, sino que incluso esas horas del pasado no van a guarecerse más que en objetos en donde la inteligencia no ha tratado de encarnarlos”

³⁸ Todas las citas de Marcel Proust están extraídas de su libro *La muerte de las catedrales*. Bogotá, Editorial Norma, Colección Cara y Cruz, 1993. Traducción directa del francés de José Cano Tembleque y Consuelo Berges. Selección de Eduardo Peláez Vallejo.

(Proust, 1993: 12). Denostador de la inteligencia por considerarla una especie de entierro, de tumba de las vivencias, Proust la considerará atentatoria contra la posibilidad eventual de una recuperación de las vivencias arriba citadas y antaño vividas.

Respecto de la *memoire involontaire*, Proust agrega que el objeto que permite recobrar la anécdota del pasado no necesariamente debe ser un objeto excelso. Puede tratarse de un objeto anodino para la cultura pero no para el sujeto, para quien lo apresa. Yace en él la atribución de una operación pero no la de una jerarquía. Agrega:

Puede suceder que una representación musical detestable de un teatro de provincias, un baile que las personas de gusto consideran ridículo, evoquen recuerdos en él, se relacionen con él dentro de un orden de ensueños y de inquietudes, más que una ejecución admirable en la *Ópera*, una velada de extraordinaria elegancia en el *faubourg Saint-Germain*. El nombre de las estaciones en una guía de ferrocarril, en donde gustaría imaginar que desciende del vagón en una tarde de otoño, cuando los árboles están ya desnudos de sus hojas y huelen intensamente en el aire fresco, un libro insípido para las gentes de gusto, lleno de nombres que no ha oído desde la infancia, pueden representar para él un valor distinto a los estupendos libros de filosofía, y llevan a decir a las gentes de gusto que para ser un hombre de talento, tiene gustos muy tontos (Proust, 1993: 15).

Como vemos, el objeto evocador puede no estar enaltecido por el prestigio del aura ni del lujo, ni tan siquiera del buen gusto o lo social o moralmente admitido. Está allí, listo para esperarnos; para él no valen las jerarquías alto/bajo, buen gusto/mal gusto, elegancia/tosquedad; refinamiento/bastedad, moral/inmoral.

Walter Benjamin, en un interesante ensayo sobre la obra de Proust, sostiene que lo verdaderamente inquietante de la obra del escritor francés estriba en que la *memoire involontaire* consiste en una serie de configuraciones que se presentan como imágenes aisladas, que

se hacen presentes de una manera enigmática. De ahí que para captar conscientemente las vibraciones más íntimas de esta creación literaria, es necesario introducirse en un estrato especial muy profundo de esa memoria involuntaria, en la cual los momentos recordados no nos dan noticias de la totalidad como imágenes aisladas conformadas, sino no en manera representativa y disforme, sin determinación ni opacamente, así como el peso de la redada hace saber al pescador cuál sea el resultado de su pesca (Benjamin, 1986: 251).

Las operaciones que metonímicamente menta la *memoire involontaire* remiten a operaciones indiscernibles y que interrogan mucho más que dar respuestas a quien

busca conceptos tranquilizadores y hallazgos en esa maraña o tejido de hebras que son las memoraciones, aún el tiempo transcurrido en el presente. Se trata de experiencias o episodios básicamente enigmáticos que ponen en entredicho o en cuestión las formas de familiarizarse convencionalmente con el mundo que nos rodea.

Los personajes de Tununa Mercado, como hemos visto, se demoran morosamente en las sensaciones, en los aromas, en los sabores, en los colores y las texturas, esto es, en los datos de los que informan los sentidos y que, en cierto modo, se oponen a la intelección pura (esto se verifica en *Canon de alcoba*, donde figuran relatos cuyos títulos son “Ver” y “Oír”, respectivamente, donde estos sentidos desempeñan funciones compositivas y cabales, además de gnoseológicas). Se demoran, cabría agregar, traspasados por una lógica del goce que los torna un camino hacia la búsqueda de la plenitud y la satisfacción.

Hemos visto cómo ello deviene una verdadera política en tanto remite a un universo utópico donde la culminación estaría dada por el placer y en el que el deber ser social, en tanto que represión social compulsiva, quedaría abolido. Existe una suerte de “trampa” en la que “los signos sensibles nos invitan a buscar su sentido en el objeto que los causa o los emite” (Deleuze, 1989: 42). Dicha trampa se llamaría “objetivismo” y desatendería el hecho de que los sentidos serían una mera ilusión (objetivista). Porque, según el autor de *Proust y los signos*, aún en el arte, aún de modo terco, aún creyendo que es preciso saber escuchar, mirar, describir, dirigirse al objeto, descomponerlo y trituirarlo para extraer de ello una verdad, resulta una suerte de imposible semántico, un intento vano y *a priori* fallido, por su modo mismo de formulación. De todos modos, casi ningún escritor renuncia a ese intento, porque renunciar a ello supone renunciar a narrar y narrarse y su procuración inviste al escritor de su propia vocación. El insistir en la búsqueda del significado en los objetos sería una especie de malentendido en el cual

se confunde al signo con lo que denota del signo que significa, ambas cosas distintas según los casos.

Es falaz por naturaleza -dirá Deleuze- una literatura que interpreta los signos relacionándolos con objetos designables (observación y descripción), que se rodea de las garantías pseudo-objetivas del testimonio y la comunicación (conversación, encuesta), que confunde el sentido con significados inteligibles, explícitos y formulados (grandes temas) (Deleuze, 1989: 43-44).

Este tipo de arte denunciado por Deleuze oscila entre la mala fe y lo *naïf*. Se trata de una poiesis imposible, en tanto que el realismo, el naturalismo y el objetivismo, que adscriben a este *modus operandi* semiológico, parten de la premisa semiológica propia del malentendido o de una estrechez.

Pero también en textos como *La madriguera* (1996), las percepciones remiten a imágenes ocultas o disimuladas en el pasado que vuelven a ser repasadas y requeridas, experimentadas a la luz de un detonante que las trae al presente. Esa capacidad de remover el pasado, de emanciparlo de su reducto, de remozarlo de modo que irrumpa en la actualidad una experiencia recóndita, remite a la construcción de una genealogía literaria (en la cual la de Mercado formaría parte de una serie) y que el mérito de su uso estético no es adjudicable a ella. Su literatura formaría sistema con aquel conjunto de poéticas en las que la operación humana de la memoria recobrada ya fue ejemplarizada. Entre ellos, claro está, que Proust sería el más relevante, pero en tanto que elemento compositivo no ha sido, según Deleuze, debidamente descifrado. Ni semiológicamente, tal como lo ha hecho Gilles Deleuze en las líneas arriba citadas, ni quizás empíricamente esta búsqueda por el signo que nombra el pasado ha sido todo lo explotado que podría haberlo sido. Vale mencionar otros casos de indagación sobre la percepción, parodiada (como Juan José Saer en su libro *La mayor*, 1976), y que otros llevaron al paroxismo (como el *nouveau roman* o el objetivismo francés, escuela o corriente literaria liderada por Nathalie Sarraute y Philip Sollers), pero que revela también un acierto para dotar a los textos autobiográficos (como es el caso de *En estado*

de memoria o *La madriguera*) de una fuerte valencia afectiva y connotada de un principio de realidad atento a revelar aristas prismáticas del orden de “lo real”. En todos los casos, una sensación o percepción sensible presente (un aroma, un perfume, un sabor, una observación, el perfil de una mirada) desencadena una avalancha de recuerdos o sintagmas vinculados con ella y que rodean, encapsulan desde una cadena asociativa a la sensación primordial que le dio origen. Al respecto señala Tununa Mercado:

Escribir lo mínimo es previamente haberlo atesorado, haberlo dejado en una latencia que se parece bastante a la maceración de los alimentos: un buen día, provocados por el acto de escribir, esos refugios se abren o transparentan sus muros y dejan ver una filigrana cuya existencia nunca se sospechó y cuya revelación de realce, rugosidad, volumen, se produce al excitar la superficie que la envolvía, como cuando se suscita en un cuerpo una cualidad material dormida u oculta (Mercado, 2003: 15).

Esta *ars poética* declarada por Mercado remite a una apelación a los sentidos como forma de desandar el camino de algo largamente custodiado por mecanismos de defensa o de acumulación por el sesgo memorialístico del sujeto, constituye también una forma de problematizar e interrogar el principio de realidad bajo la forma de una pregunta que circunscriba la captación humana de su cognoscibilidad. Captar una experiencia presente a través de un objeto supone excitar una zona adormilada que estalla y reverdece, no necesariamente atrayendo vivencias afectivamente positivas, luminosas o gratificantes.

Simultáneamente, Mercado encuentra en el orden de “lo real” y, particularmente, en el de los alimentos, un procedimiento constructivo de sus textos. También dichos “objetos” y dicha forma percipiente la faculta para establecer hipótesis, trazar significados, pensar en el amplio sentido del término. Josefina Ludmer ha aludido en un conocido texto, a la presencia en Sor Juana Inés de la Cruz de una “filosofía” que los guisados y la cocina encontraba. El comercio con la empiria conectaba a esta escritora (y a otros u otras escritoras) con el universo de lo intelectual. En efecto, Sor Juana

establecía con el guisar formas de pensar filosóficamente y encontraba un estímulo en tanto que motivación pero también como excusa de escritura para estos hallazgos y prácticas sociales. Como cuando apunta que si Aristóteles hubiera cocinado sus cavilaciones hubieran seguido un rumbo disímil y hubiera tenido ocurrencias de otro orden.

Pero hay una particular inflexión que Mercado hace observar respecto de sí misma, esto es, de su autopercepción. Nos referimos al propio registro de su “habitar el universo sensoperceptivo”, en el cual le ha tocado en suerte ocupar “el lugar del medio”, un “entre dos” ubicados en dos polos: dos hermanos, dos dimensiones, dos oficios, la espacialidad del terruño frente a la del exilio. Al respecto, señala en *La madriguera* (1996):

Con estas dos letras hice la mía. Estoy en el medio de tres hijos, oscilé entre una caligrafía seriada cuyas pequeñas bocas y miembros se alinearon sobre líneas imaginarias o reales o imaginarias buscando un equilibrio entre cuerpo y espíritu (...); compuse una estructura de supervivencia en un sitio donde el número segundón estaba condenado a subsumirme al cero, y ella consistió en decir lo menos para ser oída en lo más. (...). La devoración era de otro orden, y ahora que me he puesto a buscar a Sarmiento (...). El ruido de la pluma el olor de los secantes y las tintas la textura de los labrados sobre el papel el crujir de las hojas dentro de la piel de los libros se acumulan en mi mesa como para su gran festín (Mercado, 1996: 74- 75).

Como es posible observar en esta extensa cita de la novela, la autofiguración del sujeto autobiográfico y la narradora, mediante una operación de sobreimpresión, dan cuenta no sólo de una actitud perceptiva respecto del orden de lo empírico, sino de la delimitación de un espacio perceptivo. Dicho espacio no consiste en mera observancia ejemplar o paradigmática de un conjunto de percepciones que aluden a un sistema perceptivo sino que dicho sistema perceptivo, define un espacio de enunciación y, es más, una posicionalidad en el universo semiótico. Se trata de definir una relación con el lenguaje y con el principio de realidad en el cual la autopercepción del sujeto femenino evocando la infancia conjetura la génesis de su vigencia en la actual en múltiples aspectos de su vida presente. Simultáneamente, dicho sistema perceptivo demarca una suerte de

universo peculiar respecto de qué resulta perceptible para este sujeto femenino, qué resulta irrelevante para su presente y qué resulta determinante para inteligir su funcionamiento semiótico actual. A propósito de los sistemas de percepción afirma Gilles Deleuze que

relacionar el signo con el objeto que lo emite, atribuir al objeto el beneficio del signo, es la dirección natural de la percepción o de la representación. Pero también es la dirección de la memoria voluntaria, que se acuerda de las cosas y no de los signos: e incluso de la dirección del placer y de la actividad práctica, que conciernen a la posesión de las cosas o el consumo de los objetos (Deleuze, 1989: 39).

He aquí formulado entonces ya no la génesis y la índole del recuerdo involuntario sino la percepción inmediata, “pues la percepción cree que la realidad debe ser *vista, observada*; pero la inteligencia cree que la verdad debe ser *dicha y formulada*” (Deleuze, 1989: 39). La literatura, precisamente, viene para *decir*, y *formular*. Percepción, presente, presencia, se entrelazan con la escritura de modo diferente. Como apunta Deleuze, existe una suerte de disociación entre lo perceptivo y lo inteligible, y esos pares desplazan y dividen la relación entre mundo intersubjetivo y experiencia literaria. La experiencia literaria, la experiencia estética, son la cúspide de de la pirámide de lo que Deleuze llama “las esencias”, el sentido de “lo esencial”. Eso que sólo le es dado plasmar al arte en general y a la literatura en particular. Al respecto resulta interesante cotejar las teorías de Deleuze con las del formalista ruso Víktor Shklovski, quien sostiene en su artículo “El arte como artificio” que

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Quienes puedan recordar la sensación que sintieron al tomar el lápiz por primera vez con la mano o hablar por primera vez una lengua extranjera, y pueden comparar esta sensación con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las leyes de nuestro discurso prosaico, son sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización (Shklovski, 1970: 59).

Así, el autor alude a que todo proceso de aprehensión de un objeto a través de una percepción termina por ser naturalizado y automatizado, de modo tal que se pierde toda singularidad del acto y del objeto percibido. Agrega:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de la percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado” (Shklovski, 1970: 60).

Tanto Deleuze como el presente autor coinciden en conferir al arte la capacidad de captación de las esencias y de dotar al sujeto de una captación del universo menos mecanizada, menos reificada y más cabal.³⁹ El arte daría la posibilidad de que el horizonte de lo posible y lo imposible se aquilaten.

-Fenomenología, existencialismo francés y su vinculación con el género⁴⁰.

El existencialismo francés fue una de las corrientes filosóficas contemporáneas que más atendieran al problema de la percepción pero también a su abordaje desde la fenomenología, en tanto que corriente de ideas y abordaje teórico-conceptual de dicho problema. Según los pensadores de esta corriente especulativo-ideológica, el cuerpo es un en sí, pero atravesado por la temporalidad. Transido de desgaste, de deterioro, el cuerpo adopta en el existencialismo francés inflexiones que lo aproximan a una mirada catastrófica sobre la relación con el tiempo. Gran parte de las ficciones de esta

³⁹ Para finalizar su disertación, el investigador ruso agrega que “Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo” (Shklovski, 1970: 68). Este rasgo es predicable de la literatura en general, pero de ciertas poéticas en particular, en las cuales se pone de manifiesto de modo más exacerbado, por un uso idiolectal del idioma más radicalizado. Tal es el caso de la brasileña Clarice Lispector, Franz Kafka, el argentino Macedonio Fernández y Tununa Mercado, sobre todo en su última novela, la publicada en 2005. Tomo las citas de Shklovski de Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Bs. As., Editorial Signos, Colección Biblioteca del Pensamiento Crítico, 1970. Traducción de Ana María Nethol.

⁴⁰ Aludimos aquí a la noción de género en su acepción ligada al análisis cultural de la sexualidad.

prominente corriente de pensamiento abordaron el asunto de la corporalidad, con distintas matizaciones.

Planteadas así las cosas, varones y mujeres, cuerpos sexuados y géneros, construcciones sociales sobre los cuerpos, serían formas de inscribir en lo real un orden simbólico. El transcurso del tiempo, en tanto que habitantes del mundo, conduce a los sujetos a padecer de modo natural lentos e imperceptibles estadios en los cuales dicho cuerpo, claramente fecho, experimenta mutaciones (en ocasiones, prematuramente debido a enfermedades o patologías, accidentes o ataques de terceros), pero también lo hacen en virtud de cualquier tipo de atentado o crimen patrocinado sobre ellos o ellas. No resulta casual que el existencialismo sartreano, al que sumamos inclusivamente la figura complementaria de Simone de Beauvoir en función del sesgo que imprimió a las teorías sartreanas (en especial, al carácter socio-cultural que desentrañó como impresión sobre los somas), con su fuerte acento puesto en carácter descriptivo del “ser”, también haya estado atento más que nada al “ser en sociedad”.

El giro beauvoireano del existencialismo y su herencia más cabal estriba en haber visibilizado el carácter constructivo (y deconstructivo) de la femineidad y la masculinidad en Occidente. Su libro *La vejez* (y por ello retomamos su legado) estudia detalladamente mediante la estadística y la casuística, pero también mediante interpretaciones y especulaciones, la segregación y el destino que el varón y la hembra humanos ancianos padecerán. En el caso de la mujer anciana, una doble subalternidad: por ser “el segundo sexo” y por ser “la última edad”.

Respecto de la singularidad de Simone de Beauvoir a la hora de juzgar sus puntos de vista en relación con otros filósofos de la percepción arriba analizados, Teresa López Pardina traza un pormenorizado análisis comparatista entre los filósofos fenomenólogos y la figura de Simone de Beauvoir. Según Teresa López Pardina,

Merleau-Ponty es “el primer filósofo existencial (...), en el que el modo de ser de la conciencia no se se muestra ser el de una conciencia testigo, sino el de una conciencia involucrada en el mundo, hecha una con el cuerpo” (López Pardina, 2001:66). El cuerpo “es el vehículo del ser-en-el-mundo, y tener un cuerpo es, para un ser vivo, universo a un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse en ellos continuamente” (López Pardina, 2001: 66). Ahora bien, “no hay en Husserl en ningún momento de sus descripciones fenomenológicas ninguna consideración de la diferencia sexual. Cuando personaliza se refiere a ‘hombre’ o los ‘hombres’ usando el genérico para los dos sexos” (López Pardina, 2001: 68). En este sentido, el aporte de Simone de Beauvoir resulta para López Pardina decisivo, una suerte de zona de no retorno en cuanto a los avances teóricos en lo atinente a las conceptualizaciones sobre el tema. Al respecto se aclara: “Creo que la fenomenología de Beauvoir es una fenomenología sobre todo hegeliana y no al modo de Husserl y, desde luego, que sí se propone separar lo natural de lo cultural” (López Pardina, 2001: 69). Para de Beauvoir, el cuerpo no es una “cosa”, al igual que para Sartre, Heidegger y Merleau-Ponty, sino una “situación”.

Pero lo cierto es que en virtud del *handicap* negativo de su sexo, en la hembra humana es donde más se inscribe la marca de lo corporal, los indicios de su ser-en-el-mundo, desde la menstruación, el parto, el amamantamiento, la menopausia y, al igual que el varón, el coito, al menos en la pareja heterosexual. Para cerrar su reflexiones en torno de fenomenología y teoría de género, López Pardina concluye que

el cuerpo para Beauvoir es (...) instrumento de captación del mundo y situación -parte de la situación en el complejo libertad/situación- y es sexuado, siendo la sexualidad, como parte Sartre, Merleau-Ponty y el psicoanálisis existencial, una expresión de la existencia. Pero nuestros cuerpos nos condicionan a aprehender el mundo de maneras diferentes y sobre esas maneras diferentes se construyen social y culturalmente los géneros que son dos: masculino y femenino (López Pardina, 2001: 71).

Si el existencialismo sartreano insiste una y otra vez sobre los límites que circunscriben una vida humana (la muerte, el cuerpo, el deterioro, el prójimo bajo la

forma de mirada sancionadora o cuestionadora, de “infierno”), proyectada incluso hacia una dimensión colectiva o comunitaria, en contra de los lugares comunes y los detractores más burdos, es posible advertir una actitud muy opuesta, es más, contrapuesta: la de asumir las restricciones inherentes a la vida humana. No para regodearse de manera macabra en ellas, hurgar de forma morbosa en cadáveres o futuros mausoleos, tampoco para hacer pública y elevar una queja a un dios con el que no comulgan porque provienen del materialismo, que descarta figuras mesiánicas y providenciales, suprasensibles. Sino para que, advertidos de ese punto de partida y ese horizonte inescrutable, indiscernible pero que pautas una marca, el presente invita y en parte obliga a la acción, a la promoción de colectivos, a la militancia, a la reflexión orientada como una forma más de lucha, a la actividad, a comprometerse no ya con un ideario, sino con una causa inclusiva y estar dispuestos a arriesgar la vida en ello. El cuerpo, en todas estas propuestas, ocupa un lugar central tanto para su ejecución como punto de reflexión. Alojamiento del dolor, el deterioro, la depredación y la enfermedad, también el cuerpo lo es de la acción propositiva y real.

Hablar de la muerte no supone ni una mirada pesimista sobre la existencia, ni un énfasis en la dimensión corruptible o macabra de lo humano en su versión material. Por el contrario, resulta una actitud no menos genuina que esperanzada, mediante la cual se evoca una constelación de posibilidades y de imposibilidades y, paradójicamente, se otorga un valor afortunado, una suerte de misión orientada a la vida, a un proyecto sustentado en un conjunto de ideas puestas a prueba y compartidas. El pensamiento se encarna en un cuerpo, producto de la Historia. En el cuerpo se encarna la acción. En la acción, que precede a ser, se encarna la existencia. Dicha acción positiva confiere a la vida un valor orientado no hacia visiones elegíacas, nostálgicas, apocalípticas, sino hacia un futuro y a la convicción de que lo penoso puede devenir, puede mudar, puede,

en definitiva, ser revertido. Este principio, concebido a la luz de la noción de contingencia, alimentó a gran parte de los proyectos altruistas y combativos en el orden utópico del siglo XX. En definitiva, que aquello que nos sostiene en el mundo y nos permite la acción, lo somático o, si se prefiere, lo psicosomático o psicofísico, atiende a la dimensión material no al estilo marxista de situar en el orden de lo económico la sede y el origen de los males o los bienes de una sociedad, sino, por el contrario, el motor que, siendo falible, mortal y transitorio, inspira por tal motivo la sensación más intensa de vivir el presente, de actuar y de gozar de su tenencia o posesión saludable.

Aquello a lo que, a nuestro modo de ver, invita el existencialismo sartreano-beauvoireano, es a asumir, en toda la riqueza de sus matices y en todo el haz de sus limitaciones, nuestra condición humana, a no constituirnos en abstracciones sino en sujetos de la Historia, sujetos habilitados para actuar, intervenir, tomar partido y posicionarnos respecto de cuestiones polémicas tanto como neutrales, culturales y las así llamadas “naturales”, constructivas como deconstructivas (por más que de Beauvoir no utilice estas nociones, pero sí su praxis gnoseológica) de generar discusiones en torno de acontecimientos polémicos y de ideas naturalizadas, pero en cualquier caso a no permanecer indiferentes frente a nuestra capacidad de pensar, de actuar y de movilizar fuerzas, preferentemente colectivas, de orden creativo, crítico y de utilidad para los semejantes, especialmente quienes han sido desfavorecidos en sus condiciones de vida o aptitudes. Una posición alerta, no inane.

Pero hay también en ambas figuras líderes del existencialismo francés una intensa pasión por la vida, la capacidad y el deseo de integrarse en sucesivas formaciones, de producir conocimientos e innovación, de fundar y contribuir con publicaciones tanto librecas como periódicas, de radicalizar la figura del intelectual (tan opacada por la del docente universitario, confinado en las aulas, por más prestigiosas que fueran, pero

siempre en un claustro, el investigador “de gabinete”; como el del clero), del pensador y del escritor profesando una postura considerada irrelevante junto con una producción de conocimientos que se recluía en un incierto castillo inaccesible o torre de marfil para muchos. Precisamente, el gran salto que realizan ambos autores es la conquista de un espacio autónomo y crítico, una empresa intelectual que, mediante una ardua génesis, habilita y hace impetuosamente irrumpir en el seno de campo intelectual otras formas de concebir la vida intelectual y la de proceder a una lucha por la legitimidad social, siempre competitiva y en conflicto, con otras figuras y otras ideologías. Ello se transfiere mediante acciones concretas e incide en lo social a los efectos de modificar o suscitar experiencias e inhibir otras que estiman nocivas para el progresista desarrollo de una sociedad más igualitaria.

Si el cuerpo cobra una valencia de tal gravitación, no sólo en la medida en que nos inviste de un límite, de un elenco o repertorio de acciones tanto físicas como imaginarias, también es cierto que nos proyecta hacia una cantidad plural de acciones y prácticas sociales, tanto físicas como de simbolización: subrayar los efectos que la acción ejercida desde el discurso, desde las prácticas, incluso del pensamiento, entre otras facultades, tienen para incidir en nuestra propia existencia, la de otros y en el mundo que nos rodea y en el que estamos situados, esto es, inmersos, al que, como dijimos, “hemos sido arrojados”.

Lo cierto es que, adelantándonos a las conclusiones del estudio que nos hemos propuesto en la presente tesis, en ambas tanto el cuerpo como su experiencia son asociados con formas de alojar el pasado (que puede ser documentado y recuperado merced a complejas operaciones de suscitación) o bien, en el caso de Gorodischer, como una forma de desplazarse hacia un universo en el que el goce no provenga necesariamente del orden de lo corporal, del psiquismo y lo somático, sino también,

mediado por la escritura, de un tipo de percepción del lenguaje que suscite el placer. En el lenguaje, parece sostener Gorodischer, habita el goce, y es en él en el que deberíamos detenernos más que en el nombrar partes o zonas de la anatomía humana. Quizás el empleo de técnicas literarias que la asocian al neobarroco en algunas de sus obras, sitúen a su obra en una suerte de “jolgorio” del uso de la lengua en todos sus matices y en un erotismo producto de la sobreabundancia de significantes, al tiempo que son una postura frente al poder de decir, enfrentada al silencio al que la confinó a ella y a su sexo el discurso patriarcal.

Nos hemos referido a la filosofía existencialista en virtud de que Tununa Mercado ha señalado en una entrevista que le realizáramos (citada en la bibliografía de la presente tesis) el carácter afín que advierte entre su figura y la de Simone de Beauvoir, puesta de manifiesto no sólo en su obra teórica, como *El segundo sexo*, sino también en un libro que fue clave para la poética de Tununa Mercado, *Memorias de una joven formal*. Al respecto, señala que se trató de una lectura que fue un hito en su sistema de lecturas y que contribuyó fuertemente a determinar mediante el género autobiográfico, que más tarde cultivaría, el modo como en ese texto se produce la génesis de la figura del sujeto autobiográfico femenino. En otro sentido, Gorodischer se refiere a de Beauvoir como una figura clave en el pensamiento progresista, por cierto en el territorio feminista francés y occidental, en la medida en que ya adelantó, en la agenda del siglo XX, una serie de núcleos, conceptos y captación de acontecimientos a desentrañar que serían determinantes para la formación de una consciencia feminista y de sus debates en torno de qué es ser mujer en una sociedad patriarcal y, resulta evidente, revitalizó una corriente de ideas y un fermento intelectual según el cual vinculaba el cuerpo sexuado con contenidos socioculturales. Gorodischer, en una entrevista inédita que le realizáramos, considera que el libro de de Beauvoir constituye

un tratado sistemático que funciona como una suerte de plataforma a partir de la cual el movimiento feminista puede afianzarse porque fundamenta sus bases teórico-críticas al tiempo que, performativamente, impulsa una serie de acciones cívicas orientadas a la equidad y al combate por la igualdad de oportunidades. Además, afirma, de constituirse en una suerte de manifiesto contra la inequidad y la necesidad de posicionarse ante el orden de “lo real” injusto.

En dicho libro, la cuestión de la biología y la anatomía configuran y desfiguran uno de los puntos de su argumentación en tanto que *handicaps* negativos para el sujeto mujer. Finalmente, esta autora resulta decisiva para ambas en la medida en que configura un sujeto femenino a partir de representaciones literarias que contrarrestan la del sexismo e inauguran un tipo de ficción en la cual la mujer irrumpe en la escena pública desde su constitución como figura intelectual a la par del varón. Desmantelando formas literarias, fraguando otras, de Beauvoir funciona como una suerte de mentora de ambas escritoras desde espacios discursivos y genealogías distintas, en términos de Cèlia Amorós. El cuerpo, tanto en sus tratados como en sus ficciones, será siempre una zona de suma visibilidad. Para Mercado, en su construcción del género autobiográfico; para Gorodischer, como basamento segregador de ideología fuertemente antipatriarcal. En ambas, como la marca, posible pero no cierta, la huella, el rastro de que además de constituirnos en seres universales somos seres profundamente atravesados por la temporalidad.

Ambas autoras trabajan obsesivamente sobre los cuerpos sexuados, sobre la materialidad de los cuerpos; siguiendo a Butler, podríamos afirmar que se trata en sus obras de cuerpos, de una observancia de cuerpos lingüísticamente contruidos y deconstruidos mediante el lenguaje, literario en este caso, esto es, en su proyección estético-ideológica. En efecto, tal como señalan Rolando Casale y María Luisa

Femenías, en las modernas teorías feministas deconstruccionistas “no hay distinción entre sexo (natural) y género (cultural), sino que sexo-género es ya una suerte de modelo (macro) donde nos construimos de una cierta manera, que responde a su vez a variables. Tanto individuales como culturales de diverso alcance” (Casale y Femenías, 2009: 14-15). Lo beauvoireano en el caso de nuestras dos autoras, se reconoce en el sesgo sexuado y de construcción del sujeto en un sentido socio-cultural, con que ambas revisten toda resonancia somática, incluso psicosomática.

Los cuerpos, según la opción superadora de la teórica norteamericana Butler, muy ulterior a de Beauvoir, por cierto, son contruidos por el lenguaje, y en el lenguaje, narrativamente, y, por lo tanto, son pre-discursivos. Pero se trata de ficciones de la corporalidad y, por lo tanto, de representaciones y autorrepresentaciones donde lo discursivo pre-existe a lo material y lo modeliza. Así, tanto la obra de Mercado como la de Gorodischer, con su énfasis en el erotismo y los encuentros y desencuentros entre los cuerpos, admiten a la vez lecturas beauvoirianas (o pre-butlerianas) y butlerianas. En ambas, la femineidad consiste en una construcción y la masculinidad, de modo más complejo, se halla heterodesignada por subjetividades femeninas. En tanto que réplicas al sistema patriarcal, tanto Gorodischer como Mercado incitan a lecturas en las que la teoría feminista, tanto la más reciente como la de mediados del siglo XX, pueden verse implicadas.

No conviene perder de vista, por otro lado, que nos estamos refiriendo a represiones literarias, a figuraciones y tropos en el seno de la institucionalidad literaria, de índole siempre simbólica y discursiva. En tal sentido, un asedio a categorías del orden de “lo real” no resulta del todo pertinente. Más bien, corresponde rectificar los análisis relativos a la fenomenología, a los cuerpos sexuados o generizados y a las

narrativas del cuerpo teniendo en cuenta siempre el reparo de que también nos encontramos frente a un constructo ficcional (en este caso narrativo) del orden literario.

-La articulación percepción sensible/textualidad literaria

Todo el libro *La madriguera* alude implícita y explícitamente a un universo, a una constelación de percepciones y autopercepciones en la cual el sujeto mujer construye y circunscribe aquello que le es dado percibir y le es permitido percibir a una niña. El dato cronológico es explicitado: la década del cincuenta (es decir, el espacio epocal de su infancia) frente a la capacidad presente de remontarse a ese espacio como uno más restrictivo pero más libre al mismo tiempo. Si bien los “permisos” estaban pautados por un estricto protocolo de los adultos familiares y por sus amistades más cercanas, no menos relevante resulta el hecho de que esa niña devenida mujer adulta experimenta ese pasado retrospectivamente como un espacio enunciativo y evocativo de libertad y de cierta liberalidad de costumbres. Incluso libertario, en especial cuando describe las adhesiones políticas de sus padres, su hermana y otros parientes de su familia, así como la de los amigos que visitaban su casa infantil, o el recuerdo que de su casa infantil tiene. Mediante certeras pinceladas, Mercado pauta una organización de su psiquismo cuya disposición infantil ha segregado la subjetividad social que ahora la habilita para dar cuenta, mediante estrategias inherentes al oficio letrado, de un estadio preliminar a la propia escritura del presente libro. Luego de una captación privada de cierto sustrato elemental, logra utilizar los signos y deambular entre ellos de un modo socialmente reconocido como la literatura. Infancia y campo literario unifican la instancia temporal con las zonas tópicas del arte.

En la capacidad de autopercepción, en los mecanismos autoperceptibles, Tununa Mercado alude de forma elemental a la figura advocatoria de su profesor o maestro de inglés y que desarrolla su oficio intelectual desde una pedagogía fuertemente antiinstitucional. Esto es, construye una figura de docente en la cual el orden de transmisión “lo real” a través del lenguaje de una lengua extranjera (lo que permite a la niña abandonar el monolingüismo natal), a través de operaciones de mediación de orden didáctico, formulan una serie de desafíos al *statu quo* propios de dicha institución, fuertemente protocolar y plena de rituales y preceptivas como la de la educación. En este caso se trata de la educación no formal, pero varias de las premisas de la educación formal pueden ser capaces de ser transpuestas a ella. Una educación protolibertaria.

Lo cierto es que este profesor, llamado por su apellido -“Sarmiento” -y jamás por su nombre, resulta una figura de orden enigmático (tal como los efectos de la memoria involuntaria según los planteaba más arriba Walter Benjamin), aparentemente degradado por las autoridades del lugar en función de sus adhesiones políticas (y que, por ende, comulga con el padre de la narradora, quien auspicia este magisterio), es quien introduce a la niña una serie de prácticas sociales. Dichas prácticas exceden el mero uso de dispositivos educativos, como libros, cuadernos y manuales, conduciéndola por senderos inesperados, tales como salir a la vereda pisando las baldosas de la calle, en tanto que pronuncian una serie de rimas, canciones y frases en idioma inglés que desconciertan, atraen y perturban a la niña en el pasado narrativo. Niña, pero que “es narradora adulta en el presente de la enunciación literaria vigente al momento de la lectura”.

En especial, lo verdaderamente relevante en este caso, es que el maestro refiere en sus clases partes de la anatomía humana y ello remite claramente al universo

perceptivo de la narradora, aún en gestación, pero cuya gravitación resulta innovadora, cautivante, configuradora de su subjetividad ulterior. Citaré un ejemplo:

Las primeras clases que tenían lugar alrededor de la gran mesa del comedor estuvieron dedicadas a la persona humana, los sujetos y las identidades genéricas, el yo y el otro, el nosotros y el ellos; él insistió en las partes del cuerpo y cuando decía *my ears* tomaba sus pabellones y los despegaba de la cabeza, y cuando decía *the skin* levantaba con los dedos índice y pulgar de su mano derecha del dorso de su mano izquierda y esos forzamientos físicos de despegar y separar de sus implantaciones sus órganos me causaban impresión, pero las orejas eran pequeñas y las manos eran bellas y pronto recuperaba la tranquilidad (Mercado, 1996: 31).

Como resulta evidente, Sarmiento no es un mero maestro de una asignatura o una materia o acaso de una lengua, sino que también domina e imparte una forma de percibir y de aprender lúdicamente a entreverarse con el universo, de una relación con la física del mundo.

Simultáneamente, si bien la política está presente en este libro bajo sus formas más convencionales e institucionales, más naturalizadas por los discursos sociales, no menos importante resulta señalar que, al menos a nuestros ojos, el aspecto de mayor politización de *La madriguera* no estriba en consignas ni en episodios épicos (que los hay), sino en la irreductibilidad del texto. En su irreductibilidad a despojarse de lo idiolectal, en cuya praxis escrituraria, sin sucumbir a los esencialismos, permite afirmar que el trabajo psíquico se resiste a comunicar experiencias socialmente referidas a protocolos novelísticos. Muy por el contrario, a munirse de una radicalidad, de apelar a una privacidad reñida con toda forma de comunicación convencional, respecto del sistema de expectativas que rodean y anillan un texto autobiográfico mediante la autofiguración. Estriba allí, a nuestro juicio, su verdadera esencia insurreccional, su politización más enfática, aquella que invitaría cortésmente a rendirse a la coquetería (o a la superchería) de los significados sociales y el sistema de expectativas que rodean este tipo de construcciones de género literario.

En su libro posterior, *Narrar después* (2003), Mercado inicia el volumen con una suerte de ensayo sobre el sentido del gusto, en especial poniéndolo en una relación analógica con la escritura y con su saturación: la prodigalidad con que cierta narrativa latinoamericana ha abusado en sus tramas de la cocina como asunto y como memoria y acopio familiar, patrimonio de una etnia incluso o de una colonia de habitantes o forasteros. Frente a esta literatura, algo grosera, torpe e iterativa hasta llegar a la tara y el lugar común, Mercado se referirá al sentido del gusto como una secuencia:

La secuencia del gusto no se deja atrapar por ninguna escritura propia: no existen signos, como en la música, para registrarla; ninguna partitura podría dar cuenta de los grados de plenitud y frustración que un alimento segrega y, sin embargo, la perduración de esas oscilaciones en la memoria es proporcional a la fugacidad con que se precipitan las sensaciones hasta borrarse. Es tan entrañable y tan esquiva la marca que dejan, tan poderosa la capacidad de almacenamiento, que sus tributarios todavía no han terminado de percibir cómo se disuelve y desagrega la materia y cómo se difunden sus encantos que ya comienzan a añorarla, aunque cuando la sepan irrepetible (Mercado, 2003: 9).

En efecto, se trata de denunciar, jocosamente, risueñamente, que el engolosinamiento de los paladares sensibles, de sus papilas, no encuentran notaciones que den cuenta de ellos, de sus inflexiones, de sus cantidades o facetas. Respecto de dicha fugacidad (o de dicha “frugalidad”, para ser respetuosos del sentido en cuestión), Mercado agrega, líneas más adelante: “Es sobre todo la fugacidad de la sensación, que primero se ha insinuado en la boca para después extenderse hasta colmar el interior de persona, el atributo elegido para encerrar ese instante” (Mercado, 2003: 13). En este caso, la autora, detrás de una observación poética, encubre un tipo muy particular de duelo por esa suerte de dimensión efímera de las unidades del gusto, aquellas imposibles de disponer en una organización semiótica. Esa fugacidad, además, va acompañada del sentimiento de pérdida, de ablación, de duelo por aquello que no será retenido, que se esfumará.

En el caso de Angélica Gorodischer, las sensaciones están presentes básicamente no como algo que se ha perdido irremisiblemente (se podría mencionar, como

excepción, un cuento tardío, “Lo posible”, en *Menta*, 2000), sino en un presente que convoca las sensaciones desde el placer y el disfrute, el goce como principio, pero siempre según una temporalidad presente, actual, vigente. Esto es, según un paradigma donde lo libidinal adopta un fuerte rasgo subversivo, en tanto cuestiona la ley de una cultura normativa de la privación del goce que emanaba del patriarcado cuanto de otros sistemas de represión social provocadores de similar interdicción.

Los personajes de Gorodischer se caracterizan por todo lo que se permiten, por todo a lo que quedan habilitados a realizar, por una suerte de plenitud que no hace sino facultarlos para nuevas experiencias, nuevas oportunidades, “estrenos”, en lo cuales el mundo exterior es fuente, en la mayoría de los casos, de una articulación entre permisividad y transgresión a normas. Prueba de ello sería el caso de su novela *Querido amigo*, que según patrones convencionalmente aceptados por la teoría de los géneros literarios, bastante cuestionada en la actualidad, se encauzaría dentro de los parámetros de una ficción erótica. En la mencionada novela, publicada en 2006, estalla la hiperpercepción en medio del exotismo de la toponimia de un lejano país Oriental⁴¹, se produce un despertar de los sentidos, en especial ligados al gozo de experiencias libidinales. Así, el protagonista, mediante cartas sucesivas y espaciadas (desordenadamente) que envía a uno de sus amigos radicado en Londres, expresa en uno de los párrafos del texto: “Lo tomé en sentido figurado: el sol, el calor, el viento, el ondear de las ramas, todo excita los sentidos y los sentidos despiertan la vena poética que duerme en todo hombre” (Gorodischer, 1996: 22). Y he aquí que se define una vinculación estrecha entre la posibilidad de narrar, la necesidad de narrar y ser narrado por otros, de ser escuchado por un interlocutor, al estilo de *Las mil y una noches*, en la

⁴¹ Respecto del modo como Occidente ha dado cuenta de Oriente mediante operaciones mediatizadoras y representaciones sociales deformantes y simplistas, puede consultarse el libro de Edward Said *Orientalismo*. Barcelona, Editorial De Bolsillo, 2004. Traducción de María Luisa Fuentes. Presentación de Juan Goytisolo. Primera edición en inglés de 1997.

cual la prospección del relato obedece a mantener despierto (o atento) al amante para no perder la vida. Así, en esta novela la representación literaria del espacio liberal de Oriente, contrapuesta a la rígida de la cultura británica, introduce un contraste en el cual este descubrimiento de una nueva cultura está acompañada de una clase de “turismo”, de viaje o de *tour*, motivado por el exotismo primero, pero más tarde por una aculturación: seduce a su agente por senderos inesperados. La inmersión en una cultura en la cual la sensorialidad no está obturada y es, por el contrario, fomentada como forma de intercambio simbólico y material.

Este contraste se va produciendo de modo gradual y reviste la forma de un prodigio encantatorio merced a un proceso lento pero inexorable. Recordemos que el protagonista de la novela, Albert-George Ruthelmeyer, se traslada al mencionado país oriental (más producto de la imagen que Occidente construye de Oriente y su imantación, tal la tesis de Said) en funciones diplomáticas. Ello no hace sino acentuar y estilizar aún más la formalidad de sus modales con las nuevas costumbres adquiridas.

Entre otros momentos donde la sensorialidad se une al erotismo, la autora organiza narrativamente una escena de coito orgiástico, en el cual una mujer es “iniciada” por otro coro u harén de mujeres, una suerte de universo ginocéntrico. La escena que el narrador refiere es interesante porque circunscribe ciertos mecanismos funcionales orgánicos de la propia cultura en la cual el británico se halla sumido. La citaremos por estimar que instruye cabalmente al lector sobre la vinculación erotismo/percepción como contigüidades que narratológicamente se identifican:

No, claro que no me importaba. Era apasionante verla reaccionar a las caricias. Dos de las esclavas estaban boca abajo perpendiculares sus cuerpos al de ella sorbiéndole los pezones. Otra tenía sus dedos en su sexo, otra aun los suyos entre sus nalgas, y la quinta le lamía la boca. Y ella estaba bellísima, brillante toda de transpiración y saliva y sus propios jugos, temblando como las hojas del darras seco bajo el viento del desierto. Se oían los ruidos de la carne: la succión, el golpeteo, la lanzadera de los dedos, la boca diligente sobre la boca. No me cansaba de miraras, pero supe que tenía que interrumpirlas cuando estuviera lista para el rapto” (Gorodischer, 2006: 69).

He aquí un narrador testigo que contempla, comprometiéndose con lo mirado y la mirada, una gran bacanal femenina en la que no interviene pero con la que goza, escópicamente.

No obstante, Gorodischer escribirá una novela breve, titulada *Tres colores*, publicada en 2008, en la cual el sentido del gusto determina por completo la situación narrativa, hasta situarse en el centro de la poética que se infiere del texto. Entreverada con un enredo amoroso, una trama sentimental como transfondo, y otra comercial o transaccional, la novela enhebra una nómina y un relato de acciones sobre cómo ejecutar recetas y de nombres de platos, bebidas y comidas. Novela del gusto, del paladar en el sentido más amplio del término, en ella es recurrente la idea de que cocinar no consiste meramente en organizar de modo burdo elementos nutritivos atomizados en un recipiente, sino en un arte estudiado cuyas leyes es importante respetar para no incurrir en la desacralización de un ritual sagrado. Si el sentido del gusto está tan presente en la novela, por supuesto todo se organiza en torno de veladas, almuerzos, cenas, esto es, eventos sociales en los cuales comerciantes, socios, familiares y amigos comparten situaciones de socialización.

Respecto de la comida, Gorodischer menciona a través de un narrador en tercera persona que

La comida tiene eso de contradictorio, de riqueza de significados: puede ser una cuestión de vida o muerte en esas aldeas perdidas en los desiertos en las que conseguir el alimento es la principal preocupación de todos sus habitantes, ahí donde los chicos tienen pancitas infladas ojos grandotes y las mujeres no tienen leche en los pechos. Puede ser un lujo, como la que se iba a servir en los 'Leduc'⁴². Puede ser un festejo, como en una boda; un ritual, como en ciertos países en los que se come en la casa del muerto; una necesidad implacable cuando hay que comer algo a los apurones entre acto y acto; un pretexto para que dos personas se encuentren en la amistad, en el amor, en los negocios o en el distanciamiento. Puede ser un síntoma cuando los viejos muy viejos quieren morir y para eso dan vuelta hacia la pared y dejan de comer" (Gorodischer, 2008: 90).

⁴² La cadena de los restaurantes "Leduc" son el emprendimiento de uno de los protagonistas de la novela, que pretende instalar sucursales de esta casa de cocina en el resto de cinco ciudades europeas y de Asia.

Como es posible apreciar en esta larga cita, Gorodischer explicita las distintas ceremonias culturales de que se inviste socialmente al acto de cocinar, comer y compartir el alimento, remarcando que el comer no consiste en una adventicia mecánica fisiológica, sino que está organizado como ritual en tanto que ceremonia cultural. Cocinar es una manera de organizar sentidos, de organizar objetos en el tiempo y en el espacio, que a su vez se prolongan en episodios fisiológicos, e involucran fuertemente operaciones, como la de la preparación y en la consumición.

Más adelante, hacia el final de la novela, uno de los narradores agregará, como para ratificar estas primeras palabras:

-Cocinemos, entonces con amor y por amor -siguió don Leonel-, mastiquemos concienzudamente manjares y palabras, olores y texturas deshaciéndolos en la boca para formar con todo ello una pasta dulzona y suave, traguemos sin apuro, sin atragantarnos, tomemos un sorbo del mejor vino a nuestro alcance para que el trago rojizo o dorado nos lleve al estómago la sombra del sabor se nos ha quedado entre la lengua y el paladar; pensemos en los momentos felices y vayámonos a dormir o a hacer la siesta, preferiblemente con alguien que haya descorchado el vino y que sea capaz de festejar con risas las pequeñas torpezas cotidianas. Y que todo sea con el mayor placer posible (Gorodischer, 2008: 175).

Es perceptible el modo en que la autora pone ,en boca del personaje. una política hedonista basada en el compartir manjares y degustar bebidas, con la sola idea de un instante fugaz, pasajero, que tiene por sí mismo un valor absoluto, más allá de lo que lo prosiga. Este texto nos recuerda aquel otro de Isaak Dinesen en el cual una mujer gana una gran cantidad de dinero en un concurso y decide, en vez de gastarlo en su beneficio, organizar una fiesta para sus seres queridos (Llevada al cine con el título de “La fiesta de Babette”).

Existe un volumen colectivo misceláneo dentro de la producción de la autora, titulado *Locas por la cocina*⁴³ (en coautoría con Virginia Haurie, Elvira Ibargüen, Hilda Rais y Ana Sampaolesi), que las autoras denominan subtitulan “Libro de cocina feminista”. En él articulan teoría de género con el universo de lo culinario. En este

⁴³ Gorodischer, Angélica y Otras. *Locas por la cocina*. Bs. As., Editorial Biblos, 1998.

volumen conviven el discurso instruccional (recetas de cocina, memorias y evocaciones de reuerdos familiares sobre la cocina), con cuentos, poemas, historias de los ingredientes o las comidas a lo largo de su decurso en la Historia de la Humanidad. Las autoras se encubren detrás de seudónimos o alias y van tejiendo un texto plural en sus discursos que, por cierto, remite a intertextos y a subtextos internos. La Historia de la Humanidad se entrelaza con la vida doméstica y profundas reflexiones sobre los roles de género, el espacio simbólico de la cocina y las nuevas tecnologías al servicio de la vida de *chefs* y comensales no impiden contrastar lo perdido y lo ganado en ese decurso. El sentido del gusto, de los sabores está permanentemente presente, mediante referencias biográficas y autobiográficas, pero siempre en relación con el lugar al que ha sido confinada la mujer pero cuya actualidad reconcilia su vida profesional con la cocina “por placer”, para las ocasiones especiales. Los eventos sociales, las fiestas y las reuniones de trabajo son la excusa para desplegar espacios simbólicos y materiales en los cuales la cocina encuentra su valor social. Hay referencias a intertextos que más tarde darán título a otras obras de la autora, como el cabrito *trois-couleurs*, que será el fundamento de su novela *Tres colores*, arriba mencionada. Libro doméstico, paródico, libro de historia y libro de liberación, del humor más desatado, *Locas por la cocina* alude, ya desde su título, a la fascinación y la demencia que en un grupo de mujeres los rituales más convencionales pueden ser transgredidos y resignificados.

Pero hay una novela de Gorodischer, una novela sobre el pasado, sobre su pasado, en la que piensa desde el presente del futuro de la enunciación en una dirección prospectiva respecto de una hipótesis, hipótesis futura pero fácticamente posible o incluso probable:

Me preguntaba si alguna vez Ramiro, cuando sea grande, se va a acordar de las lucecitas de colores que bailaban en la pared junto a la puerta de entrada a casa. No, creo que no: es muy chiquito todavía. Pero yo me acuerdo del sombrero colorado de esa mujer que cruzaba la calle y probablemente se podría decir de mí que era muy chiquita todavía porque estaba en brazos de alguien junto a la ventana que daba a la calle Juncal,

y desde allá doblemente arriba, veía la calle gris. (...). Pero una mujer llevaba un sombrero colorado y al cruzar el filo del cuchillo y meterse en el sol, el color saltó en un instante de maravilla. Se fue, se perdió la mujer con su sombrero colorado y yo jamás la olvidé (Gorodischer, 2004: 11).

Unas líneas más adelante, refiriéndose en la siguiente entrada a su diario/autobiografía agrega: “Claro que tal vez (Ramiro) algún día también él sienta ese golpe frío en el medio del pecho y vea a raíz de vaya a saber qué recuerdo que le dicta el cuerpo, no a una mujer de sombrero colorado sino esas luces que bailan y oiga un tin-tín que ya no sepa de adónde viene” (Gorodischer, 2005:12). Es la idea de la memoria capaz de recordar episodios enterrados en el pasado, teorizada y reescrita por aparecer en la ficción de Gorodischer tardíamente, en una reflexión sobre su propio pasado, su estirpe y la genealogía que encabeza, pero para, en cualquier caso, trazar una línea divisoria entre su concepción del pasado y del presente, volviéndolos un espacio tópico sensible en el cual, a partir del objeto, se sustancia lo vivido y queda el registro de lo acontecido listo para aflorar. Especularmente, sobreimprime su experiencia de una percepción del pasado con una hipótesis de otra que podría experimentar uno de sus nietos.

Tanto en el caso de Gorodischer como en el de Tununa Mercado, que han escrito textos de literatura erótica (*Canon de alcoba*, en el caso de Tununa Mercado; *Querido amigo*, como ya queda referido) la sensación está asociada con el contacto del cuerpo en parejas o tríos que transitan el amor físico. Generalmente esa atracción no está vinculada con instituciones sociales como el matrimonio sino a meros encuentros, con raptos en los que amantes y amadas, amadas y amadas, se entreveran sólo en el presente, sin expectativas de ningún tipo. Más bien estos textos parecieran atentar contra las instituciones en tanto que formas organizadas de la sociedad.

Esta física de los cuerpos impone un tipo de relato fluido, fraguado básicamente a partir de sensaciones inferidas por un tipo de percepción proveniente del exterior

ligadas o bien con una praxis netamente coital o erógena bien con la del voyerismo (si bien existen escenas lésbicas), donde los amantes o un narrador heterodiegético da cuenta del cortejo, la consumación del acto sexual y las otras ceremonias, más implícitas del amor.

Asimismo, ambas autoras han cuestionado en sus textos la heterosexualidad compulsiva u obligatoria (Rich, 1999; Butler, 1999), institución que ha regido a Occidente heteronormativamente de manera radical y que en cierto modo expulsa como irrepresentables e inconcebibles, hacia la categoría de “lo abyecto”, en palabras de Judith Butler siguiendo a Julia Kristeva, otras formas de concepción de la identidad sexual o del objeto sobre el que recae el deseo. En efecto, Gorodischer ha pergeñado personajes hermafroditas (veáse *Kalpa Imperial*, 1983; reedición en Emecé, 2001) u homosexuales. También la androginia encuentra en su texto narrativo *Las repúblicas* un tipo de representación según el cual un personaje cambia de género y de sexo a voluntad. En cuentos de Tununa Mercado aparecen los triángulos amorosos, que vienen a hacer desmoronar la monogamia heterosexual y a la familia como célula social por excelencia de la estructura social patriarcal.

Quizás, lo que defina la diferencia entre las poéticas de ambas autoras consista en que Tununa Mercado se sustrae al uso de alardes y más bien omite detalles, los escatima, los nombra morosamente. Es más lo que sugiere, lo que deja entrever, que lo que efectivamente narra. Los inculca de modo más insinuante (pero no menos exhaustivo, en ocasiones apelando a enumeraciones anatómicas o a juicios sobre atributos de la genitalidad) y proyecta de este modo las fantasías del propio lector, utilizándolo productivamente, activamente, haciéndole producir multiplicidad de sentidos más implícitos que explícitos y, por ende, infunde en él una *performance* más comprometida con el orden de lo imaginario, susceptible de ser orientado hacia el orden

de las fantasías eróticas. Sus descripciones son esquivas pero precisas y, sobre todo, se detienen en una poética del detalle y de lo mínimo, más que en dar cuenta de grandes conmociones u objetos amorosos. Esta idea de la detención en el detalle surge, según su propio testimonio, a partir de haber contemplado ciertos objetos de arte mexicanos, constituidos a través de pequeñísimas filigranas y mosaicos de partes (Mercado, 1994: 71), lo que inspiraría una poética en la cual protuberancias, formas somáticas, relieves, texturas, contornos y contactos serían más formas de espiar, de sentirse espiado u observado que la de ejecutar un acto institucionalizado por la cultura, en especial por su función reproductiva y engendradora, inhibitoria más que desplazada hacia el orden de lo sensual. Precisamente, la sensualidad no es en Mercado una forma de exhibicionismo sino un plan que lo desintegra para construir una forma de percibir, de autoperibirse y de percibir a un tercero o cuarto sujeto percipiente como actantes de una teatralización en la cual el deseo, en la medida en que se dilata o se insinúa, resulta más satisfactorio que su propia consumación. Siempre se interviene, así sea con la mirada o el oído o la escucha, sobre el cuerpo o los movimientos del otro o la otra. Cerraduras y puertas o ventanas entreabiertas son la vía que permite la unión entre objeto percibido y sujeto percipiente. De lo material el texto se desplaza luego a lo imaginario y las fantasías.

Gorodischer, por su parte, narra desde lo hiperbólico, de un modo aumentativo. Son muy comunes en sus textos los catálogos o enumeraciones (en ocasiones, caóticas) que revisten a la sensualidad de una carga de significantes repleta hasta conducirla a la exageración, el hartazgo o el paroxismo. Voraces, compulsivos, ahítos de placer, los personajes de Gorodischer (y sus lectores, por extensión, cabría agregar) exhiben una sobrecarga de objetos y sensaciones que los desborda (tanto desde los sonidos abusivamente desplegados cuanto desde su abotagamiento en función de lo acumulativo). Al mismo tiempo, una vez más, los atonta, los abruma, subvirtiendo el

principio de la moderación y economía que imparten los buenos modales y la tradición que hegemonizó a Occidente históricamente en lo que atañe a la conducta de la mujer. A diferencia de Mercado, que es discretamente insinuante, Gorodischer ejecuta y exhibe la ceremonia del amor o del bocado sin censuras. En este sentido, parte de la prosa de Gorodischer puede ser filiada con el neobarroco donde los significantes proliferan y producen una indetenible subversión referencial en virtud de su funcionamiento literario enumerativo, de un procedimiento que deja a quien lo desentraña turbado por sensaciones y emocionalmente conmocionado.

Estas dos formas de recorrer la percepción del mundo (atendiendo de lo microscópico a lo macroscópico, del microscopio al telescopio, como dirá Deleuze de Proust, recordando sensaciones del pasado o experimentando de un modo que aturde las del presente) configura una textualidad diversa: diferentes temporalidades y causalidades, diferentes construcciones diegéticas, diferentes narradores o narradoras, múltiples o unívocos, así como puntos de vista. Era tarea de esta tesis intentar descifrar los mecanismos percipientes en los textos de ambas escritoras en tanto que componentes de las narraciones, y determinar sus supuestos en la postulación de sus respectivas poéticas. Así, rubricamos que las poéticas una vez más son hiperbólicas por aumento y por disminución, pero hiperbólicas al fin. Si en un caso se procede a una captación abigarrada, en el otro se procede a una captación que coquetea con lo imperceptible y el detallismo, el gesto microscópico.

Tal como lo postula la filosofía existencialista en su inflexión sartreana, la consciencia sólo existe en la medida en que se ha perdido, extraviado, entreverado y confundido con el mundo, esto es, comprometido, encarnado en un cuerpo y en una situación determinados. Esa suerte de inmersión en el orden de “lo real”, en la que el sujeto no tiene decisión porque de alguna manera es arrojado al mundo sin haberlo

solicitado, lo ubica en ámbitos de privilegio o de indigencia, con sus respectivos matices tanto simbólicos cuanto materiales. El hombre cobra el ser sólo cuando su voluntad y su decisión comienzan a actuar en el mundo sobre la base de proyectos positivos y acciones propositivas. Éstas poseen siempre un espesor temporal, un cronotopo que articula su vida según el lugar en el que nazca y se desarrolle en términos históricos, cronotópicos. Ligada entonces con la noción de encarnación se halla muy próxima la de cuerpo, corporalidad, y la de temporalidad, en la que dicho cuerpo despliega tanto como ejerce su historicidad, y que inextricablemente lo coloca frente a la idea de devenir, cambio, ya sea bajo la forma de crecimiento, plenitud, deterioro, depredación y degradación (en circunstancias de esclavitud o prisión, por ejemplo, pero también de amor físico o tortura), entre muchas otras formas en que el cuerpo se puede manifestar como un fenómeno en función de su situación particular, pero en el que una dimensión moral no le es ajena. Algunos psicoanalistas argentinos, muchos de ellos nutridos de teorías foráneas a las nativas, afirman, apreciando la realidad de sus semejantes en su país de origen, que el deterioro corporal resulta natural; lo que, en cambio, admite polémicamente ser revisado es que devenga degradación o depredación, esto es, cuando la dimensión de la inmoralidad o la explotación se apoderan de sus derechos y su dignidad. Campos de concentración, esto es, emprendimientos metodológicos de eliminación de sujetos por razones diversas, tanto como iniciativas privadas, tales como violaciones a mujeres o niñas, abusos sexuales a menores, asesinatos, en fin, crímenes penales o de lesa humanidad, ratifican que se inscriben sobre la dimensión perecedera y mutante del cuerpo. En ella, los verdugos administran y animan sobre la consciencia y su despliegue material un comportamiento destructivo y por supuesto infractor de la ley, tanto de la tribu como de la legislativamente organizada. Y este costado de eliminación

de subjetividades y de identidades, esta mutilación sobre los cuerpos, también aparece como figuración en la obra de ambas escritoras.

CAPÍTULO 5

La construcción de las imágenes de escritoras

“(...) tenía que explicarle a ese analista que cualquier situación de competencia provocaba en mí una necesidad imperiosa de huir y de no dar batalla; si esa confrontación sobre méritos, el impulso de borrar me del campo se convertía en un foco inextinguible de ansiedad, como si dirimir acerca de mis capacidades para ocupar un sitio pusiera a prueba toda mi existencia”.

Tununa Mercado (1990)

“Siempre creí que mi relación con la escritura y con la literatura en términos generales no era de entrega total; a decir verdad, no he pretendido vestirme con esa ropa ni pertenecer a ese vestuario de la literatura, aunque, paradójicamente, haya sido allí donde encontrara mi ganapán. Pero la realidad se ha encargado de desmentir esa aseveración: los libros que leo me chupan la médula y las emociones; en el momento en que los leo, el mundo que poco a poco se me revela se somete a sus leyes y se apodera de mí”.

Tununa Mercado (1990)

Según señala María Teresa Gramuglio en su conocido artículo de 1992 titulado “La construcción de la imagen”,

(...) los escritores con gran frecuencia construyen en sus textos figuras de escritor, y (...) esas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos (Gramuglio, 1992: 37).

Estas autofiguraciones representan en una dimensión imaginaria el lugar de los escritores en la literatura y su lugar en la sociedad, esto es, “la vinculación con aquellas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extraliterarias, funcionalmente ligadas a lo literario pero regidas por otras lógicas” (Gramuglio, 1992: 38). Las figuras de escritor remiten “a una subjetividad fechada y al estado del campo literario a que pertenece el escritor, a los conflictos presentes en ese campo, a las formas de acceso posible y al conjunto de condiciones cambiantes que regulan la práctica literaria” (Gramuglio, 1992: 39). La investigadora argentina marca tres hitos en la institución literaria y, por lo tanto, en el estado del campo: el siglo XIX (donde la literatura es

instrumental para la función política, en el seno de la esfera pública, a través de una frontalidad que no busca eufemismos, y en ocasiones suple la variante de la declamación en el ágora, suerte de articulación entre propaganda doctrinaria y sinuoso camino hacia el poder), la Argentina del Centenario (con el proceso de autonomización y el surgimiento del primer campo literario argentino, por cierto precario aún, sellado años antes por la heteronomía y su dependencia del campo del poder) y la crisis de 1930, con datos como la ampliación del público lector y “el ingreso de nuevos actores, entre ellos, de modo notorio, las mujeres” (Gramuglio, 1992: 44). A un estado avanzado y reciente, por no decir presente, de esta última etapa corresponden las imágenes de escritoras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado, emanadas de entrevistas, paratextos, textos periodísticos y conferencias o discursos públicos. Cabría agregar a todo ello que en los casos de las presentes autoras, no ocupa un lugar menor la cultura mediática que rodea de modo aurático no sólo al orden social sino también al espacio (escaso, retraído, circunscripto) en el que ella aloja a través de la cultura audiovisual y virtual a representaciones sociales de autores y autoras, así como imágenes de la tradición nacional y el campo intelectual y literario, entre otros tópicos. Dicho constante devenir y flujo de discursos e imágenes que las fija en la imaginación popular como emblemas de causas emancipatorias (el feminismo), ciertas doctrinas “progresistas”, algunas particularidades de identidad (el humor en Gorodischer, la timidez, la “seriedad” y el bajo perfil en Mercado). Fijar sentidos, instalar representaciones, proceder al borramiento de figuras o de agendas literarias, las fisuras y batallas semióticas que en ellos tienen lugar, son parte de las operaciones que los medios de comunicación asumen, más o menos premeditadamente, más o menos sesgadamente. Catapultan escritores noveles, saturan la pantalla de otros así llamados *best sellers*, rescatan de apolillados atillos figuras relegadas, ocultan o desocultan poéticas, en fin,

proceden a una suerte de neutralización de orden fuertemente ficcional que pretende pasar por casual o no programada. Narran poéticas a su modo, narran imágenes de autores y autoras, imbricando escenas o postales orientadas a una posteridad o a operaciones culturales tácticas.

La construcción de la imagen de escritoras que se desprende de la práctica escrituraria de ambas autoras resulta diametralmente opuesta. Gorodischer constituye el paradigma de la escritora profesional que se gana la vida con sus colaboraciones y sus publicaciones, que tiene conciencia del oficio y que lo cultiva hasta sus últimas consecuencias, cuya obra es traducida a múltiples idiomas y permanentemente reedita sus libros; defiende sus intereses gremiales y financieros, acepta ser entrevistada tanto en forma privada como pública con suma regularidad, participa activamente de viajes con fines literarios o docentes. En una breve autobiografía que redactó para la solapa de uno de sus libros, la autora menciona consignas políticas de los distintos gobiernos por los que transcurrió su vida. Todos ellos mutaron, salvo la facultad y la decisión por escribir que, como una invariante, ha sido preservada por ella frente a todos los avatares, las calamidades y los prejuicios sociales. Citemos en detalle dicha intervención:

Nací cuando caía Yrigoyen. Crecí con aquella crisis. Entré a la secundaria con la Segunda Guerra. Fui a la Facultad con Perón. Me casé cuando la quema de las iglesias. Bailé *fox-trots* con Benny Goodman, y tuve mi primer hijo cuando Lonardi decía 'ni vencedores ni vencidos'. Empecé a escribir profesionalmente con el Di Tella. Seguí escribiendo con los milicos. Tuve mis nietos con la democracia. Tengo un cuarto propio pero no quinientas libras al año (Gorodischer, solapa de su novela *La noche del inocente*, 1996).

Macroeventos históricos, temporalidades políticas, crisis culturales, praxis escrituraria, vida privada y relaciones familiares, íconos culturales y productos de la industria cultural fechados y condiciones de producción se articulan como una forma de dibujar un contorno que alude a la mutación y a la permanencia, al tiempo que enuncia los

rasgos de dependencia de los productores culturales y, en especial, las productoras culturales, en el seno del campo literario argentino, genéricamente marcado por un sesgo patriarcal, hacia fines del siglo XX y comienzos del XXI.

En otra solapa de uno de sus libros, *Mala noche y parir hembra* (reedición de 1997), la autora afirma:

Angélica Gorodischer nació en Buenos Aires por casualidad y desde los ocho años vive en Rosario, primero por conveniencia de sus padres y después por elección propia. Tiene quince libros publicados, un marido, dos hijos, una hija, dos nueras, cuatro nietos, un jardín y montones de amigos. Los libros son todos de narrativa. Le dieron, dice, ‘montones de premios’, el Emecé, por ejemplo, el Konex de platino, el Más Allá, el Gilgamesh y así por el estilo. Mención aparte por lo que significa, señala el Premio Dignidad otorgado por la A.P.D.H. por sus trabajos por los derechos de las mujeres. Dio conferencias, fue miembro de jurados, estuvo en cuanto congreso, encuentro y simposio se le puso a tiro. Obtuvo un par de becas Fulbright, coordinó grupos de reflexión sobre escritura; en fin, hizo todo lo que hacen todos los escritoras y los escritores (Gorodischer, 1997: solapa).

La cita, esta vez referida en tercera persona, una vez más, irradia luz sobre su condición profesional, su intimidad y la articulación entre ambas. También la toponimia dentro de la cual fijó su domicilio y dentro de la cual desarrolla su vocación: una ciudad relevante cultural e industrialmente pero en la periferia de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Rosario). Estas solapas son antisolapas, esto es, parodian el género mediante el cual la mayoría de los escritores tienden, “seriamente”, protocolarmente, a hablar de sí mismos o hacer hablar a terceros cavilosamente sobre su poética, el contenido de sus libros o su abultada trayectoria. Lo que en la mayoría de los escritores constituye una tipología textual narcisista, en Gorodischer es parodiada, siempre jocosa. En un mismo gesto, se aproxima, circunda y se distancia del resto de los escritores y escritoras. Marca y delimita un territorio común y enfatiza su diferencia.

Como vemos, en los distintos paratextos de sus libros, Gorodischer se define como escritora y, más específicamente, como narradora exclusivamente (se jacta de no haber escrito un verso en toda su vida) y a continuación enumera un catálogo de actividades y premios recibidos durante su ya largo oficio. Ello la sitúa en una pirámide, de los

géneros y de la coronación. La mención de sus premiaciones no puede leerse como una gestualidad inmodesta sino como un acto descarnado y honesto. También como una relativización del modo como se organiza el campo literario en origen a su sistema de consagraciones y coronaciones. Ese pudor modesto, pequeño burgués, que prescribe la idea de que los méritos jamás deben ser enunciados por quien de ellos se beneficia es derribado por Gorodischer pero, simultáneamente, citado desde una enunciación transgresora del género “solapa” o “contratapa”.

A Tununa Mercado, por el contrario, le resulta difícil encuadrarse bajo la designación de “escritora”. Más bien, le gusta definirse como “periodista”, tal como ha declarado en numerosas entrevistas. Su relación con la escritura es absolutamente libidinal: escribe “como en un raptó”, según declara en una entrevista que le realizáramos (Ferrero, 2001). Señala en una entrevista anterior que le hiciera Guillermo Saavedra: “El hecho de escribir es algo que siempre he vivido con gran pudor, como algo que no puedo tomarme demasiado en serio. Siempre tuve la sensación de que en el hecho de mostrarse públicamente como escritor hay algo de despojo, de oropel, una suerte de vanidad insulsa” (Saavedra, 1993: 33-34). Los paratextos de sus libros apenas mencionan unos pocos rasgos biográficos y muy prudentemente los premios recibidos, como si, divulgándolos, se fuera a cometer una infidencia o un atentado a la modestia. Mercado evita la presunción y el desliz de la figuración pública. Al respecto declara: “No podía disputar lugares, y si por obra de las circunstancias alguna vez era diferenciada valorativa o positivamente por alguien, esta evaluación nunca surgía de una contienda en la que yo hubiera podido ser elegida entre pares, sino después y al costado, como si sólo de manera retardada se descubrieran los méritos de mi persona” (“La enfermedad”; *En estado de memoria*, 1988: 21; el mismo tópico es desarrollado en su texto “*Curriculum*”, en el mismo libro).

La imagen de escritora que Tununa Mercado produce de sí misma en sus textos es, según señala Gramuglio en su citado artículo a propósito de Manuel Gálvez, la de la *amateur*, que “aparentemente desdeña el prestigio que las letras puedan conferirle a él (o ella, en este caso)” (Gramuglio, 1992: 48-49). “Pero con la figura del *amateur* el escritor corre el riesgo de quedar atrapado en una imagen que niega la base misma de su legitimación efectiva (...) y permanece en algunos casos sometido a actitudes y estrategias pre-modernas (en otros quedará alojado en un lugar antiinstitucional) (...) (Gramuglio, 1992: 49). “La figura del *amateur* se plantea de modo característico en las etapas de iniciación del escritor y en los campos literarios en formación (...)” (Gramuglio, 1992: 49). Hay, pues, en la imagen de escritora de Tununa Mercado un conflicto latente. Su *amateurismo* no aparece asociado con los comienzos de su carrera sino en su auge o, cabría agregar, en su misma esencia y en su culminación. Con la literatura como profesión (y, por lo tanto, como institución) que evidentemente ella no puede o no pretende resolver, su figuración de productora cultural se desdibuja, pese a haber arribado a la madurez de su oficio. También otra suerte de conflicto que estriba no ya entre la vacilación propia de los comienzos de una carrera y otra etapa de la misma ya consolidada, sino del propio fundamento de su ser, en este caso de su “ser escritora”. Se trata de un conflicto de su identidad en la medida en que cuestiona su propia práctica en tanto que función social. Según Roland Barthes, el o la *amateur* pone el acento

en la producción de la obra y no sobre la obra como producto. Ahora bien, estamos en una civilización del producto en la que llega a ser subversivo el hecho de que uno tenga placer en producir. (...). Pero el ‘buen sentido’ tiene una cierta compasión por el aficionado. Cuando no es una especie de miedo; el miedo que fabrica marginales y por lo tanto subversivos (Barthes, 2005: 269)

Y agrega:

La ventaja enorme de la situación de *amateur*, es que no implica ni imaginario ni narcisismo. Cuando se hace un dibujo o una pintura como *amateur*, uno no se preocupa por la *imago*, por la imagen que se va a dar de sí haciendo ese dibujo o esa pintura. Es, pues, una liberación; casi diría, una liberación de civilización” (Barthes, 2005: 186).

Los planteos de Barthes parecen apuntar en la dirección de que el *amateurismo* libera de los constreñimientos propios de toda producción social y serial compulsiva, además de mantener a su ejecutor o ejecutora bien lejos de un “deber ser” y, por lo tanto, “deber actuar” roles y géneros. Y hace hincapié en el proceso y no en su resultado. En este sentido, Mercado sería una escritora cuya concepción del oficio sería subversiva respecto de la lógica productiva neocapitalista en la cual están inmersos la mayoría de sus colegas. Constituiría el ejemplo paradigmático no de la escritora ajena a la imagen pública de su escritura, sino pendiente y abocada al mero ejercicio de escribir. Desdeñando las coronaciones y los disparates de la corporación de los escritores, de su “gremio”, Mercado toma prudente distancia de ella y ello constituye su marca y su autenticidad. Disolutoriamente, conduce a los extremos su propia esencia, el propio fundamento de su ser en tanto que definición no ya profesional sino incluso existencial. Ello no quiere decir que su escritura, más luego, no suscite una adhesión o un rechazo o que no sea vista como un producto más. Por su parte, Edward Said observa que la condición de *amateur* debiera ser la ideal para un intelectual o un escritor porque

un aficionado es alguien que considera que el hecho de ser un miembro pensante preocupado de una sociedad le habilita para plantear cuestiones morales que afectan al fondo mismo de la actividad desarrollada en su seno, incluso de la más técnica y profesionalizada, en la medida en que dicha actividad compromete al propio país, su poder, sus modos de interactuar con sus ciudadanos y con otras sociedades. Por otra parte, el espíritu del intelectual que actúa como un *amateur* puede penetrar y transformar la rutina meramente profesional con que nos comportamos la mayoría de nosotros en algo mucho más vivo y radical (Said, 1996: 90).

La práctica de Mercado en tanto que escritora puede adscribirse a esta tipología o subtipología. Interviene en eventos académicos, con ponencias de escritora (no de académica), es invitada a universidades nacionales o extranjeras para dictar conferencias o bien a mitines o reuniones públicas donde predica sus opiniones en el

seno de la esfera pública. En especial es elegida para presentar libros de pares o bien catálogos de artes plásticas. Asiste a los medios de comunicación cuando es convocada y escribe regularmente en la prensa. Pero no obstante, su trabajo no está organizado según un patrón de inteligibilidad en el que busque patrocinar una carrera al estilo de un académico o un profesor. Atenta a la burocratización del pensamiento y la labor intelectual, Mercado se mantiene al margen de esos atentados a sus principios y está atenta a los peligros de las alabanzas y a la galvanización naturalizada de la esencialización.

La condición “mínima” tanto de sus textos como de su visión del mundo constituye una verdadera ideología (Williams, 1980). Al respecto, aclara Tununa Mercado: “La letra de lo mínimo, me digo, no ha sido solamente un título que se extendiera de la observación de miniaturas mexicanas, sino un modelo para mí, cuyo reconocimiento me permite escribir ahora y ensamblar varias operaciones de mi persona, perfectamente concatenadas y unidas por hilos a la escritura misma” (Mercado, 2003: 17). Y, antes: “(...) aunque parezca paradójico, la confrontación con el vacío se hace con el arma de lo mínimo” (Mercado, 2003: 15). “Lo mínimo” es un gesto, pero es también una postura ante lo real, una postura textual y retórica que se percibe en el cuerpo de la literatura.

Lo que podríamos llamar la “simulación de una visibilidad” la vincula, conceptualmente con dominios del discurso donde, en palabras de la teórica Jean Franco referidas a Sor Juan Inés de la Cruz, algunas productoras culturales con frecuencia siguen “la común práctica femenina de declararse inferior para destacar su superioridad” (Franco, 2004 :71).

En el mismo sentido, y también refiriéndose, no por casualidad, a la figura relativamente secularizada de Sor Juana Inés de la Cruz, Josefina Ludmer alude a que en el caso de algunas escritoras se trata de un tipo de discordancia, el suyo donde “la

relación entre el espacio que esta mujer se da y ocupa, frente al que le otorga la institución y la palabra del otro: nos vemos también en el campo de las relaciones sociales y la producción de textos e ideas” (Ludmer, 1985: 47). La construcción de la imagen de escritora de Tununa Mercado, al igual que en el caso de Angélica Gorodischer, consta de una posicionalidad relativa, esto es, dependiente de que el poder del patriarcado y de la institución literaria pueden otorgar al sujeto mujer en tanto que productora cultural. Violar ese espacio, transgredirlo, supone un “salirse del campo”, “estar por fuera del campo literario” que en ninguno de ambos casos pareciera ser la opción ni la decisión a seguir. Si estar dentro del campo supone una institucionalización de la vida profesional (pero por sobre todo de la lógica de las prácticas sociales en general, al igual que su control y sus dominios; de una reificación del oficio y sus núcleos de producción), lo cierto es que nadie que escriba puede evadirse de cierta lógica inherente al campo sin ser considerado un *outsider* o bien un intruso apto para vivir sólo a la intemperie, fuera de la admisibilidad social. Quizás incluso un inepto o un advenedizo.

Por añadidura, se da en Tununa Mercado otro rasgo que la emparenta con, por ejemplo, Roberto Arlt. Son conocidas las chanzas que este escritor realizaba en sus aguafuertes en torno de sus nombres y sus apellidos, que constaba este último de tres consonantes y una vocal. Esta suerte de nominalización torsiona al nombre propio en tanto que lexema inteligible y definición de una identidad. Significante y significado deben coincidir para producir el referente apropiado a su función social que dicho nombre propio conmina a ejercer. En tal sentido, el dudoso y hasta ridículo apellido, sus nombres adventicios, el juego de autor con ellos en sus columnas, no hacen sino polarizar la relación significado/referente en tanto que el significante resulta dudoso y hasta risible, por no decir cómico. Arlt satiriza su apellido y sus nombres con el objeto

de, desde la autoridad autoral que confieren, proceder a neutralizarlas para producir un nuevo pacto de lectura. Tal es el caso, una vez más, de Tununa Mercado. Esta vez la incomodidad, la incongruencia y la duda provienen de los constantes interrogantes y equívocos a los que induce su nombre y, en ocasiones, su apellido. Al respecto señala Mercado:

Supé que el hombre de la plaza, mi principal hombre de la plaza, se llamaba Andrés. Le dije también mi nombre, que de manera sistemática él tergiversó a lo largo de las semanas, cambiando la primera *ene* de mi nombre por una *te*, sin que yo corrigiera el error; esos errores con mi nombre hace mucho que no los rectifico, ya no me impacientan ni me producen mal humor y creo, convencida, que se trata de un *lapsus* inofensivo de las personas. La *te* por la *ene*, una *i* sustituyendo a una *u*, una *o* en lugar de la primera *u*, etcétera, no me hacen mella como antes; ahora sé que ese es mi nombre, no hay dudas sobre la identidad que me confiere, pero no siempre fue así, hubo épocas en las que no sabía qué argumentar sobre él, obligada por insistentes reclamaciones de mis interlocutores que quieren saber cuál es su origen, cuál su significado, he llegado a tener verdaderos brotes de desconcierto al verme cercada por preguntas que no tienen respuesta (Mercado, 1990: 202-203; los subrayados de la autora).

Todas estas alusiones concretas a la nominalización, al nombre propio de la autora/narradora de *En estado de memoria* no hacen sino instalar, en palabras de Gramuglio, una “estrategia de sospecha”. Al respecto agrega Gramuglio: “Todos los juegos con el nombre colocan al escritor bajo el estatuto de la sospecha y lo convierten en una figura dudosa, en alguien a quien de antemano se le adjudica ‘cualquier barbaridad’, en alguien que, como los delincuentes, usaría alias y nombres falsos (Gramuglio, 1992: 59). No obstante, la referencia al nombre, cabría aclarar, en el caso de Mercado más que alertar sobre una posible identidad enmascarada o apócrifa, a cuyo régimen quedarían subsumidos sus textos, alude a un dilema de identidad, a una suerte de angustia producto de la alteridad que ese nombre convoca para otros. El “ser para otros lo que uno no es” podría condensar brevemente este conflicto. Pero, nos parece, no tiende a ser reveladora de problemas o núcleos relativos a sus textos (o sólo lateralmente) sino a formas de la intersubjetividad puestas de manifiesto en la socialización y los intercambios simbólicos. El nombre en Tununa Mercado funciona como un seudónimo en el sentido de que resulta tan falso ser nombrado de un modo

como de otro y, por añadidura, da lo mismo escuchar el propio nombre en boca de otro u otra de modo mutante. No es necesario dar explicaciones, quien explica señala una inseguridad asumida como seguridad, al menos aparente. El nombre se fragmenta en muchos nombres, formando napas hasta condensar una geología de la identidad, en la cual, por saturación, no hace falta identificarse.

Diera la impresión de que esta política de la identidad de escritora, en el caso de Mercado se manifiesta más en su relación con el lectorado, pero en menor medida, por sus pares, quienes suelen hacer referencia a su obra con admiración y recurrencia. De modo que, una vez más, la esfera pública es la que inhibiría su identidad de escritora, pero no su inserción entre sus en el campo literario desde el punto de vista horizontal.

Podemos corroborar, así, entre ambas escritoras una postura divergente ante su propio oficio y ante la manera de volverlo socialmente comunicable. Gorodischer apunta al humor, a lo anticonvencional, a la exageración, a concebir la literatura como una forma de “ganarse la vida”. Ello supone una apuesta y una decisión identitaria radical. Tununa Mercado hace lo propio apelando a la seriedad, al pudor y a la economía, esto es, a una poética de lo mínimo, pero al mismo tiempo su opción es por una autoimagen de lo imperceptible, del tono menor, lo propio de la modestia y la retracción social frente a los pares y los lectores.

También, estas dos actitudes pueden rastrearse en el monto numérico de la producción escrita de Mercado y Gorodischer. Tununa Mercado ha publicado siete libros, en tanto Gorodischer, en una verdadera actividad que no dudamos en calificar de febril, ha hecho lo propio con veinticuatro, entre cuentos y novelas, además de las antologías que ha compilado (que son cinco, hasta la fecha) y los volúmenes colectivos en los que ha intervenido, que son numerosísimos. También en las entrevistas que ha concedido y las colaboraciones incesantes que ha dado a la prensa diaria y periódica.

Sin embargo, hay una actitud compartida de no tomar, en ninguno de ambos casos, los protocolos del oficio muy en serio, al menos en lo más solemne y en el *snobismo* que él supone en muchos casos. Gorodischer, porque ríe, bromea, parodia, los lugares comunes con que los escritores tienden a situar sus *curricula* y, básicamente, de la racionalidad académica y sus imposturas y prejuicios. Paródica, en su autoimagen y en su representación social, Gorodischer sabe que quien enumera méritos ante todo miente, desfigura, es un estratega de la mitomanía, una verdadera “mascarada”. Entiende este gesto como mero oropel o ficción burguesa. Tununa Mercado, en cambio, porque le cuesta verse a sí misma como lo que es: una *femme de plume* en el seno de un gremio a cuyas leyes y a cuyo funcionamiento social se resiste a incorporarse en función del costo y la pérdida que suponen. Dicha resistencia insiste en la zona en que Mercado confina a la escritura: lo que ella denomina “la caja” o “su caja”, esto es, un espacio extremadamente privado, sin posibilidad de ser comunicado a otros, de acceder a la racionalidad instrumental, dentro de la cual se refugia de narcisismo. Esta zona de reticencia puede ser entendida, claro está, como otro aspecto de su reclusión en el orden de lo privado. Se sustrae de lo público y se retrotrae a la esfera de lo privado. Y lo privado conduce e induce, en su exacerbación, al extremo de una politización donde nada puede acceder a contaminar ni discontinuar un flujo libidinal permanente, imperecedero, pero propio no sólo de la escritura sino de la praxis vital misma, de la ideología, y de las tecnologías literarias tanto como sociales encarnadas en una subjetividad y en una subjetividad social.

En el caso de Mercado, citando las palabras de la crítica literaria y cultural Jean Franco referida a Sor Juana Inés de la Cruz, “quizás pueda decirse que su procedimiento era el de un *écart*: el de un alejamiento que producía una nueva clase de sujeto” (Franco, 1989: 61). Esta construcción de un nuevo sujeto se remonta en Mercado no

sólo a su imagen de escritora en relación con el campo literario sino también en cuanto al tipo de textos por ella producidos. No acatan las condiciones de “narrar una fábula”, zona de la argumentación a la que volvemos una y otra vez en esta tesis, una trama o una historia en el sentido convencional, sino más bien tienden a disolver dichas formas establecidas invistiendo a sus textos de un rasgo que les es inherente, ligados a su anomalía, su desvío, su unicidad, el hacer astillas la trama de sus narraciones y concentrarse en la enunciación disruptiva de un orden presente, aún sea éste evocativo.

Hay en ambas una concepción de la escritora o la intelectual como una figura según la cual

el artista o el intelectual independientes se cuentan entre las contadas personalidades que siguen estando equipados para ofrecer resistencia y combatir el proceso de estereotipación y la muerte consiguiente de las cosas dotadas de vida genuina. Percibir con frescura la realidad implica ahora la capacidad de desenmascarar continuamente y romper los estereotipos de visión y comprensión con los que las comunicaciones modernas (es decir, los modernos sistemas de representación) nos inundan (Said, 1996: 38; citando a C. Wright Mills. *Power, Politics and People: The Collected Essays of C. Wright Mills*, ed. Irving Luis Horowitz, p. 229).

Los textos de Mercado y Gorodischer (y en esto son unánimes, pese a la tensión de sus poéticas), lanzan al universo comunitario formas de representación y de autorrepresentación sociales que atentan contra los modos doxológicos de entender las relaciones de socialización y los intercambios simbólicos, según una moral de las formas particularmente propias de los siglos XX y XXI. Todo ello con la voluntad de no responder a pretenciones de meritocracia. Hay una toma de partido, política, literaria, estética, pero siempre cauta. Oponen, a su vez, mensajes que proponen formas de representación alternativas, desde la alteridad, cuestionando la subalternidad del sujeto mujer y del sujeto oprimido en general.

Tanto en Gorodischer como en Mercado, la postura frente al uso discreto e instrumental del conocimiento, aún del literario, se ve impugnada en aras de un tipo de relato de la ficción gnoseológica en la que tanto lo epistemológico como lo

hermenéutico es contemplado como un eje fundante del discurso académico y, por ende, repudiado por ambas, cada una a su manera. Gorodischer desde el humor, entendiendo por risibles los escalafones, el verticalismo y el exhibicionismo grotesco y la panlengua académica. Tununa Mercado, de modo inclusivo, en su escritura se reapropia de saberes académicos pero mediante un registro de los mismos que no los ratifica en su racionalidad instrumental, sino más bien los condensa y los hace renacer en algunas de sus conceptualizaciones. Se apodera de lo que le conviene de la sapiencia de las aulas y las cátedras, pero también asiste a ellas con recelo. También se manifiesta reacia a la idea de vanidad presuntuosa, de orden cuantitativo y acumulativo de la lógica de funcionamiento de la academia. El “saqueo” de Mercado es funcional a una poética crítica que le permita indagar en asuntos que pueden o no estar circundando la agenda académica.

En ambos casos existe una suerte de ridiculización (por rechazo, por supuesta ineptia) frente a la lógica académica. No obstante, ambas se definen identitariamente por oposición a dicha lógica, sin que podamos por ello afirmar que la corroboran. En todo caso ambas la delimitan como un ámbito ontológicamente posible pero inhóspitamente imposible de ser alojadas por él y en él. La distancia entre ambas estriba en que si en Mercado hay apropiación (pero no aprobación) desviada, en Gorodischer el discurso y la lógica académicos se organiza desde lo exógeno. Si opositoramente reniegan de zonas de ubicación vagamente afines, no dejan, propositivamente, de ratificar algún tipo de interrogantes, mediados por sus obras, sobre lo que supone el escribir por fuera de un sistema y por dentro de otro. Estos “atentados al protocolo” se tornan solidarios y las envuelven con pertinacia y son esenciales a su misma identidad de escritoras.

CAPÍTULO 6

La postura frente al Estado burocrático-autoritario⁴⁴ de 1976/1983

Tuve que explicarle que un contador de cuentos es algo más que un hombre que recrea episodios para placer e ilustración de los demás; tuve que decirle que un contador de cuentos acata ciertas reglas y acepta ciertas formas de vivir que no están especificadas en ningún tratado pero que son tan importantes, o quizás más, que las palabras con las que construye sus frases. Y le dije que ningún contador de cuentos se inclina jamás ante el poder y que yo tampoco lo haría.

Angélica Gorodischer. *Kalpa Imperial* (1984)

El exilio se me aparece como un enorme mural riveriano, con protagonistas y comparsas, líderes y bufones, vivos y muertos, enfermos y desposeídos, corroídos y corrompidos; el mural tiene un espeso color plomizo y sus trazos son gruesos. Hay un fuerte sinsabor en la evocación, me esfuerzo en este momento para separar del conjunto algún instante colectivo de felicidad, que los hubo, pero la melancolía lleva la delantera, nada se sustrae a la melancolía de un recuerdo gris, aunque muy intenso.

Tununa Mercado (1990)

(...) Hay un límite, un más acá de la palabra, del que no hay testimonio posible: nadie vuelve para contar su muerte.

Hugo Vezzetti. *Pasado y presente* (2003)

-El Golpe: las trizas en el sistema cultural

Si en situaciones de vigencia del estado de derecho, el Estado se enmascara en instrumentos de normalización social, como la educación y la ley, para marcar sus fronteras de orden y desorden, de lo normal y lo anormal; en vigencia del 'terrorismo de Estado', se anulan las mediaciones institucionales y el Estado, mediante las fuerzas represivas, fuera de la ley, opera directamente sobre los ciudadanos sin mediación alguna (de Diego, 2001: 16).

Esto es lo que una crítica y teórica literaria y cultural como Jean Franco ha denominado, en otras palabras, “desterritorialización de los sujetos”.

Desterritorialización de los cuerpos, de la integridad física de los sujetos sociales, de

⁴⁴ Tomamos la noción de “Estado burocrático- autoritario” de un clásico artículo publicado por Guillermo O'Donnell hacia 1979. El rasgo fundamental de estos sistemas es “la supresión de las tres mediaciones que conectan y comunican la sociedad civil con el Estado en una democracia: la nación, la ciudadanía y el pueblo o lo popular” (Maristany, 1999: 24). Asimismo, en su libro *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, el mismo José Javier Maristany realiza la novedosa operación de indagar en novelas opositoras al régimen imperante pero también la de aquellas que lo avalaron mediante la adhesión, esto es, lo legitimaron y lo ratificaron en un nivel simbólico.

inhibición, por cierto, de las subjetividades sociales; desterritorialización de esa zona difusa, pero concreta a la vez, bajo la cual las vidas privadas y el entorno cierto de los sujetos se mantienen por fuera de la injerencia del Estado y se hallan munidas de garantías elementales de expresión y circulación. También, de un sustrato de orden suprasensible e intersubjetivo de orden moral según el cual toda conducta humana resulta irreductible a acechanzas. Nos referimos a un espacio imaginario pero tangible a la vez, en el cual, pese a cierta internalización de parámetros y pautas regulativas, es posible encontrar insularmente zonas de una libertad condicionada. Dicha libertad se ve infringida y trágicamente comprometida por la impetuosa irrupción de un discurso generalista y brutal que pretende imponerse de modo absolutista, acompañado de prácticas de liquidación y de direccionalidad del curso del pensamiento de orden dominante. Si en vigencia del estado de derecho, tal como la frase antes citada así lo expresa, los ciudadanos gozan de una serie de beneficios, de espacios de enunciación, de garantías, de privilegios al menos sucintos y derechos de circulación “rectos” (y no “indirectos”) de ideologías sociales, (en el presente estudio, que se refiere a productoras culturales, se tratará, primordialmente, de ideologías sociales literarias), a la inversa, en el Estado autoritario, acontece entonces una muerte de dichos reductos de la libre expresión y libre circulación, que sucumbe al avasallamiento, a través de clivajes tanto en el universo semiológico de la palabra, en el caso de las escritoras, como de formas de socialización que permitan pertenecer a un colectivo. Si antes, como decíamos, el funcionamiento de la ley, previamente a ser neutralizada compulsivamente, gozaba de una suerte de adjudicación más o menos plena de la libertad de emisión y recepción de mensajes de las subjetividades sociales (sujeta, no obstante, a la normatividad institucionalada que todo sistema social supone), de legitimación y de algún tipo de organización colectiva que redundaba en beneficio de la realización social, individual y

supraindividual. Acontecerá, entonces, una suerte de retroceso a través de un “proceso” que se torna abrupto, en tanto que “golpe” (con todas las implicancias violentas que supone este lexema, tal como afirma la escritora chilena Diamela Eltit en su libro *Signos vitales*, 2008), en el cual tanto la censura como la autocensura comenzarán a surtir un efecto letal en el orbe cultural y, en este caso, de la cultura literaria. Si bien es sabido que toda comunidad y toda sociedad se organizan según modelos de normalización, moralización, pedagogía de masas (producto de instituciones educativas, medios de comunicación masiva, intervenciones de los grupos de poder, entre otros), mediante los cuales se entroniza una axiología que connota rasgos de una, al menos, relativa pero relevante libertad de los discursos y valores y se restringen o expulsan o inhiben otros, no menos cierto es que una exasperación de la eliminación de dichos derechos cívicos y expresivos conlleva una lesión severa al concepto de derechos humanos, lo que en el marco del ejercicio literario produce repercusiones incontestables. Un sistema político-social de estas características es sostenido y conducido básicamente por dos corporaciones: la de los militares y la de los tecnócratas “cuyo objetivo es la ‘normalización’ de la economía exigida por la alta burguesía, base social principal de estos procesos” (Maristany, 1999: 25).

Una obra literaria producida en este contexto llamativa o subrepticamente dará testimonio de sus mismas condiciones de subjetivación. También una imposibilidad de desenmascaramiento de acontecimientos, relaciones, vínculos, que se vivían como ostensiblemente injustos pero ante los cuales se debía callar o, a lo sumo, hablar de puertas adentro y entre susurros. Lesionada la libre expresión, agravada por la persecución de los productores culturales (mediante la detención, desaparición y eliminación de personas o bien esa forma eufemística de la muerte cultural, el desarraigo del exilio forzado en tanto que recurso autopreservativo), el *statu quo*

cultural propende a convertirse en una enorme maquinaria de iteración de discursos que no buscan sino una ratificación de una ideología social fijada en enunciados estables que no pueden ser infringidos a costa de la sanción, la exoneración, la ultimación. Así, escribir en un espacio de enunciación de franca persecución de ideologías sociales no funcionales a la organización política en vigencia, supone establecer una serie de operaciones de sublimación, enmascaramiento, replegamiento discursivo; de plantear conflictos urdidos de un modo latente y no de una exhibición plena y desembozada. Por el contrario, tanto consciente como inconscientemente los mecanismos represivos de las subjetividades sociales comienzan a activarse, a desordenar los sistemas de producción literaria, a atentar contra gremios culturales, sujetos y subjetividades sociales cuestionadoras de dicha obstrucción, de orden crítico respecto del quietismo cultural, quienes se verán afectados, como es natural, por información extraoficial pero creciente relativa a desapariciones o censuras de obras de sus colegas o de sus colegas mismos. Listas negras, trascendidos, noticias mediáticas de infracción y castigo, secretos y consejos que procuran, asistiendo a quienes son perseguidos, a preservarse en esa maraña de violencia envolvente, impetuosa y cruenta. Esa información obtenida de modo casi velado y clandestino, de versiones de allegados o de noticias de personas en cuyas existencias acaece y acontece todo el peso del terrorismo de Estado produce una sensación de paranoia social a la cual los productores culturales son particularmente sensibles, en virtud de que su obra segrega ideología y, por ende, no resulta neutral frente al universo semiótico de la sociedad en la que se encuentran inmersos. Su praxis no puede ser borrada sino, a lo sumo, enmascarada o, simplemente, interrumpida. Puede, en estas condiciones, ser tildada de “subversiva” por los secuaces de la persecución del orden imperante. Ello no hace sino inducir a un estado de pánico en el cual la autocensura, acompañada de la censura estatal oficial y el secuestro, requisa y

confiscación de obras o de listas de libros o autores prohibidos se traducen en escenas fantasmáticas y escenas temidas, en las cuales las de la escritura y la lectura quedan heridas y padecen un trauma. A la hora de tomar la pluma, entonces, los responsables de emitir dichos mensajes lo hacen atendiendo al cuidado severo (y algo perverso) de no incurrir en sememas que puedan ser interpretados como sospechosos por el régimen pero que, simultáneamente, puedan ser significativos a sus ojos y justifiquen el hacer circular la palabra, el emitir un texto o un conjunto de textos y no le resten el fundamento necesario para existir en tanto que tales. De modo que se producen, en virtud de estas encrucijadas, fuertes cuestionamientos sobre la motivación a la hora de escribir o leer, la de publicar o editar libros, la de ser juzgados por el entorno y las instituciones y la de ser autoevaluadas por los mismos productores culturales, con dubitativos debates internos en torno de su vehiculización. Estas condiciones perversas llevan en su origen la idea inicial a la que aludiéramos del terrorismo de Estado: desactivar toda fuente de procesamiento y producción de sentidos que puedan atentar contra su discurso monológico; desamparar al individuo y los gremios; organizar un patrón de evaluación de los discursos en términos de amenaza y, por lo tanto, de previsiones extremas de los productores culturales antes de publicar sus obras o de silenciarlas. No obstante, dicha suspicacia, si bien los limita, del mismo modo funciona como una maquinaria creativa donde la subversión de los patrones de la ficción convencional se ve traducida en un tipo de trabajo y de alquimia con el lenguaje literario enajenado pero ajeno a la vez a esa realidad social afligente, recursiva y autorreferente, atento a expandir sus significados sociales hacia espacios de enunciación antes inexplorados o en los cuales veladamente se mediatizan y procesan las experiencias aflictivas, persecutorias y, por cierto, paranoicas. Existe una pregunta sobre si vale la pena narrar, qué significa narrar en épocas de aflicción y donde el mismo acto

de la representación literaria es objeto de una autorreflexión, tal como lo ha señalado Beatriz Sarlo en su ensayo “Política, ideología y figuración literaria”⁴⁵. De manera que la acción del Estado burocrático-autoritario desata una serie de preguntas, implícitas o explícitas, sobre las condiciones bajo las cuales los sistemas de representación son ejercidos tanto habitualmente como en ese presente que desnaturaliza su accionar habitual. Si la censura supone un riesgo tanto para quien lo emite como para quien lo recibe y decodifica, también produce otros efectos colaterales que visibilizan maneras de intelección de las formas literarias, de las subjetividades sociales, de la interrogación sobre el orden de “lo real” tal como la literatura (pero también otros discursos sociales) da cuenta de ello. Si desde el Estado prima el relato conspirativo, reiterado y combatido bajo la acción de fuerzas policiales y parapoliciales que ejecutan órdenes emanadas de los altos mandos con vistas a inhibir a los supuestos infiltrados en el campo de la “pureza social e ideológica”, procediendo a una suerte de “higiene”, desde los perseguidos prima el relato del acoso y la inminente lesión a sus cuerpos o a la de sus allegados. Sin embargo, tanto textos como intertextos pueden y deben ser protegidos (para proteger a sus enunciadores) de rasgos que alimenten zonas miméticas de la ordenación del discurso.

Procedamos a una somera historización del fenómeno de la configuración del Estado burocrático-autoritario cuya crispación acontece hacia los años 1976 y 1983 (si bien desde algunos años antes ya podía percibirse en la sociedad argentina una espiralada violencia tanto sociosemiótica cuanto material que reconocía sus antecedentes durante los gobiernos de Juan Domingo Perón y, más tarde, el de su cónyuge, María Estela Martínez de Perón, con la intervención de la Triple A). Al respecto, señala Carlos

⁴⁵ En: VVAA. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987. p.p. 30-59

Altamirano, en un estudio preliminar a una compilación documental sobre el período que denomina *Bajo el imperio de las masas (1943-1973)*:

Pero más importante que, no sólo para la suerte del gobierno de Frondizi, sino para todo el curso posterior de la vida pública argentina fue el efecto del ejemplo cubano en las Fuerzas Armadas. Desde fines de los años cincuenta, la doctrina del Ejército estaba reordenándose, bajo la inspiración de asesores militares franceses en torno del concepto de guerra antirrevolucionaria o antisubversiva. Aunque no declarada, estaba en curso una guerra de nuevo tipo, la guerra anticomunista revolucionaria, donde el operador era un operador múltiple y omnipresente que en forma abierta o solapada actuaba en todos los órdenes de la vida nacional -en los partidos, en los sindicatos, en la universidad- redefiniendo las ideas de “fronteras” y de “frente” como línea o zona externa donde se instala el combate (Altamirano, 2001: 74-75)⁴⁶.

Como resulta evidente, este sustrato que había encontrado antecedentes recientes en la República Argentina, producto de su alineación con la Revolución Cubana, el de la guerrilla, la lucha armada y sus repercusiones a nivel continental e intercontinental, encuentra en esta suerte de organización precursora en el seno del Ejército una zona doctrinaria que será capital para su posterior radicalización hacia la década del setenta y los primeros años ochenta. Otros autores han señalado la impronta que grupos de entrenamiento antisubversivo de origen norteamericano imprimieron en la cultura militar argentina modelizaciones relativas a su comportamiento activo desde el espacio de actividades de ataque y de defensa.

Lo cierto es que no es posible dar cuenta de un estado de cosas como la violencia social y en especial la emanada del Estado, sin desconocer una suerte de precursión que tiende a radicalizarse y a coronarse con los sucesivos golpes de Estado y en el Proceso de Reorganización Nacional de la dictadura militar, que fuera el capítulo más cruento de los traumas sociales de la República Argentina. Asimismo, la violencia social, inherente

⁴⁶ Pablo Giussani organiza en su libro *Montoneros. La soberbia armada* (1984) una suerte de tipología entre el revolucionario, el político revolucionario y el rebelde. Si bien suelen existir zonas de contigüidad entre dichas tipologías, podríamos decir que el revolucionario trasciende el orden cívico para pasar a lucha armada, en tanto que el político revolucionario y el rebelde, constituyen personalidades que, oponiéndose al *statu quo* de la burguesía de sus padres o de la burguesía gobernante traman una praxis que no resigna la protesta pero sí reniega del uso de las armas o de la clandestinidad. Asimismo, Juan José Sebreli, en un capítulo dedicado al *Che* Guevara en su libro sobre los mitos argentinos, se refiere a la distinción entre el aventurero, el militante y el guerrillero, como formas de intervención en el orden de “lo real” que se fundamentan en relatos y concepciones o bien antagónicas o bien complementarias, pero no sinónimas.

a la condición humana, es cierto que desde la época de la Conquista en América Latina y, mucho más, en nuestro país durante el siglo XIX a través de instituciones como el caudillaje, el aniquilamiento del sustrato aborígen y las guerras civiles, no hace sino situarnos en un escenario fuertemente militarizado y de lógica del sojuzgamiento mediante el uso del dolor, de un ejercicio convocante de la fuerza en detrimento de las ideas, y en el cual las salidas del diálogo y los consensos escasean. Se procede, por el contrario, a una ejecución de medidas tendientes a neutralizar y eliminar al adversario devenido enemigo. También, al saqueo de bienes tanto simbólicos cuanto materiales.

Definiendo el caso específicamente argentino (a diferencia del fascismo o el nazismo), en nuestro país la dictadura gozó del apoyo popular y fue un movimiento de masas, lo que no significa que no gozara de apoyo en algunos círculos privados o institucionales. Al respecto, señala Hugo Vezzetti (Vezzetti, 2003), lo más destacado de la situación política argentina durante esos años consistió en que

las Fuerzas Armadas tomaron el control del Estado y gobernaron durante el equivalente a casi ocho años, y durante ese tiempo se propusieron una reconstrucción en profundidad en materia económica, sindical, educativa y de las relaciones exteriores; ilegalizaron a los partidos políticos, cerraron y reemplazaron al Parlamento por un engendro donde las tres fuerzas, como factores políticos, simulaban un ámbito legislativo, rehicieron el Poder Judicial, intervinieron sindicatos y universidades, se propusieron reformar planes de enseñanza, limpiar los planteles educativos y de la administración, ejercieron poderes de censura sobre los medios de comunicación, subordinaron y movilizaron las fuerzas de seguridad, redefinieron la política exterior (Vezzetti, 2003: 69-70).

La matanza colectiva forma parte de una zona de la planificación estatal del orden de “lo ominoso” de la cual la sanción a los opresores y ejecutores del mismo no ha sido legítimamente ejecutada o lo ha sido a medias. Si bien existen documentados y sólidos testimonios que sobradamente dan cuenta de este proceso de desintegración de los derechos humanos, no menos cierto es que la impunidad de las Juntas Militares, sus cúpulas y sus brazos ejecutores permanece aún como una asignatura pendiente, pese al Juicio a las Juntas Militares impulsado por el Dr. Raúl Alfonsín y otras iniciativas

judiciales propulsadas en contextos democráticos que recientemente han sido revisadas y ejecutadas mediante la punición y el encarcelamiento. Todo ello no hace sino incitar a un sentimiento de pasiones cuanto de zonas de la emocionalidad de los productores culturales cuyos rebotes y rebrotes se manifestarán en el presente a través de obras literarias que dramaticen y escenifiquen la tortura y la persecución masiva.

No obstante, el investigador Hugo Vezzetti se inclina por el vocablo “masacre” a la hora de definir categorialmente el tipo de comportamiento de la corporación militar y sus prácticas. De este modo, afirma, el término “masacre” o “exterminios planificados” “permiten destacar la significación *política* de la tragedia de los desaparecidos y evitar la figura del *genocidio*, que queda asimilada a la de un grupo identitario situado al margen de la lucha política” (Vezzetti, 2003:163; los subrayados son del autor). En efecto, en nuestro país las víctimas no formaban un grupo ni cultural ni políticamente homogéneo, aunque del lado de los verdugos podían quedar unificados bajo la figura exagerada y sin fundament, por supuesto, de “subversión”.

Ahora bien, ¿por qué nos centramos en el discurso literario y no en otros discursos sociales? La respuesta está y no está implícita en la pregunta, instando a indagar en lo previsible y en lo que se torna imprescindible desplegar desde el punto de vista de los sentidos, para alcanzar su plenitud. Tal como lo afirmáramos líneas más arriba, se procedería a una suerte de borramiento de la índole de los exterminados. Pero, simultáneamente, para hablar de “genocidio” son necesarias algunas condiciones que no se dan en el caso argentino.

En primer lugar debe existir la voluntad de *destrucción física* de un grupo o una parte considerable de él. Segundo, esa voluntad de exterminio debe ejercerse sobre individuos por su sola pertenencia a un grupo que posee un principio de unidad étnica, cultural o religiosa, o que es percibido de ese modo. (...) Tercero, esa ejecución *premeditada* debe emplear *recursos burocráticos y tecnología* (Vezzetti, 2003: 159); los subrayados, del autor).

Vezzetti fundamenta su argumentación en las definiciones del teórico Christian Delacampagne, quien excluye de la noción de “genocidio” las masacres por motivos de orden político. Así, Vezzetti resignifica un término que ha circulado de modo generalizado sin ser debidamente observado ni discutido en su semantización y lo resemantiza en el orden del caso argentino.

En cuanto a la actuación de los cuadros represivos y los actores sociales involucrados en la detención, secuestro y tortura, Vezzetti sostiene que en la Argentina, más que un “aparato disciplinario”, operó la noción de “patota”, en tanto que forma de amedrentar mediante la superioridad numérica a sujetos desvalidos, con vistas a la obtención de réditos informativos, económicos o sexuales.

Como regla general puede afirmarse que las matanzas organizadas en gran escala siempre requieren jefes y liderazgos visibles. En esas condiciones, las inhibiciones morales contra formas atroces de violencia tienden a diluirse en la medida en que se cumplan tres condiciones: que la violencia sea *autorizada* por órdenes reconocidas; que las prácticas violentas se conviertan en *rutinarias* y respondan a indicaciones y roles precisos; que las víctimas sean previamente *deshumanizadas* por definiciones ideológicas y prácticas de adoctrinamiento (Vezzetti, 2003:178; los subrayados del autor).

En lo que hace a las víctimas, no en todos los casos necesariamente se las eliminaba. En ocasiones, luego de someterlas a maltratos e interrogatorios, intimidaciones o torturas, quizás en función de la información que brindaran o el rango y la protección o investidura social que ostentaran (quizás también producto del mero capricho, el azar o la arbitrariedad) podían ser liberadas. Hubo una serie de “salvatajes” de líderes guerrilleros que, mediante influencias políticas o algún tipo de acercamiento al poder militar, pudieron ser rescatados y eventualmente escaparon del país.

Una revisión y abordaje del pasado reciente puede partir del análisis de diversas fuentes: testimonios orales o escritos, discursos políticos, publicitarios o documentos jurídicos, textos periodísticos y literarios, entre otros. La publicación del documento

testimonial *Nunca Más* introdujo un sistema de representaciones por completo reconfiguradora de la vigente hasta entonces, articulando el sistema de la memoria con el del presente. Si bien hizo alusión a la vida de las víctimas después y no antes de la cuña que significó su detención o reclusión en campos de detención clandestina, visibilizó una zona de prácticas que hasta la fecha sólo se mantenía en la experiencia del susurro, pero también de la de los movimientos de reivindicación de los derechos humanos. En cualquier caso, el *Nunca más*, así como el Juicio a las Juntas o cúpulas dirigentes, facilitó una articulación probatoria y colectiva de los sucesos en esa época acaecidos. El que podríamos llamar “archivo” de la Guerra Sucia, que dio cuenta en particular del accionar de las Fuerzas Armadas, constituyó, según Vezzetti, no sólo una forma de unificar, reconstruir y articular discursos, sino también de *rectificar* ese nebuloso y voluble pasado tan plagado de malentendidos deliberados, de manipulaciones estratégicas y de intereses encontrados en virtud de desandar las pistas que conducían a los atroces crímenes de lesa humanidad. En tanto constituyó una figura rectificadora, también funcionó como una operación clave para esclarecer accionares sistemáticos y neutralizar afanes exculpatorios.

Es cierto que la confrontación armada entre la guerrilla montonera y de izquierdas admitía la perfecta coartada de la intervención en la sociedad por parte de las Fuerzas Armadas; no menos cierto es que dicha intervención involucró a sujetos sociales no armados, cuya connivencia resulta incontestable, y que asimismo sirvió de consigna a la hora de reivindicar para sí una suerte de “retorno” al orden amenazado por dichas fuerzas militarizadas que atentaban contra el proyecto militar “de Reorganización Nacional”. De modo que la acción y la misma presencia de la guerrilla constituyen uno de los puntales más ciertos en que se apoyó la supuesta legitimidad estatal y paraestatal para su accionar.

Ahora bien, insistimos: ¿Por qué la elección del discurso literario producido y publicado en esa época o apenas unos pocos años más tarde? En principio, porque la mayoría de las fuentes o pruebas de la barbarie fueron eliminadas (los testigos y protagonistas asesinados o asesinados u obligados u obligados a exiliarse o, que en ocasiones, perdieron la razón debido al tipo de heridas y traumas de los que fueron víctimas; los registros e información de los Servicios de Inteligencia del Estado escondidos, destruidos o disimulados). En fin, quedan pocos objetos o fuentes que den cuenta de los episodios del terrorismo de Estado porque sus protagonistas, guiados por la lógica de la impunidad, y evitando la autoinculpación y la confesión, procedieron a un borramiento de las pruebas que los imputaban. Por otro lado, los testimonios reunidos en el conocido libro *Nunca Más* por la CONADEP (Comisión Nacional por la Desaparición de Personas), encabezada, entre otras personalidades, por la periodista y escritora Magdalena Ruiz Guiñazú y el escritor Ernesto Sábato, registran las declaraciones de protagonistas y familiares de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante ese período. Como lo ha estudiado Beatriz Sarlo, en su libro *Tiempo pasado* (2005), los testimonios, como todo discurso social construido a partir de la primera persona, han sido o deberían ser objeto de escrutinio y revisión por parte de los expertos e incluso de los lectores comunes, como el resto de las formas discursivas donde la primera persona está implicada como enunciativa (sustentables, cabría agregar, a partir de una tipología narratológica que reconstruye acontecimientos cuya facticidad en esa misma operación referida exaspera sus procesos de ficcionalización intrínsecos). No obstante, Sarlo (nos sumamos a este importantísimo reparo) agrega a esta sugerencia la nada desdeñable excepción de los testimonios de las víctimas de los totalitarismos, sin cuyas voces la oscura trama de violencia y silenciamiento que sobre ellos se ejerció sería sencillamente imposible de reconstruir o probar con vistas a instrumentar juicios,

castigos y sanciones a los verdugos: los culpables de la masacre de ciudadanos, como dijimos, se ocuparon muy bien de no dejar rastros ni huellas tras de sí que pudieran acusarlos en causas penales, corriendo un velo sobre su complot. Fundamento la elección del discurso literario por sobre otros discursos sociales (a los que considero de similar relevancia), en razón del siguiente motivo: la literatura, como todo discurso social no monológico, admite deambular por ella trazando múltiples y variados itinerarios. Abierta siempre a producir ambigüedad, ecos y resonancias por la misma riqueza de los lectos de grupo o sociolectos que pone en funcionamiento en su praxis (como ya lo han demostrado Mijaíl Bajtín, entre otros), la literatura, en su misma hechura, está construida a partir de muchas voces, fragmentos, textos e intertextos, para decirlo en palabras de Julia Kristeva. La literatura está llamada a trazar zonas de incertidumbre, fisuras, fracturas, cuando de buena literatura se trata, así como configuraciones de densidad semántica que desafían el *statu quo* cultural, como los demuestran la variedad de poéticas como las de Rodolfo Walsh, Juan Rulfo y Diamela Eltit, entre otros ejemplos, que no narran una “fábula”, como pretenden algunas historias de la literatura o ciertos suplementos literarios de los medios masivos, sino que proceden a una reformulación radical de las formas de dicción poética y a, por el contrario, desarticular formas de inteligibilidad social habitualmente tenidas por ciertas, en particular orientadas al universo de la política. En efecto, el discurso literario restituye a los lectores, bajo la forma de una invitación a descifrarla, esa complejidad que “lo real” porta pero que se resiste a asumir, sumidos en la naturalidad con que vivimos el día a día así como el flujo intenso y la avalancha mediática de mensajes e imágenes que nos abruma. Aturdidos por todo tipo de mensajes, la subjetividad, como señala la psicoanalista Silvia Bleichmar, se encuentra en riesgo. Y todo inspira la desubjetivación y conspira contra la subjetividad sana a que despliegue sus

posibilidades de realización. Desenmarañando ese tedio más hecho de repeticiones, iteraciones, ratificaciones, de citas ajenas y simulacros, la escritura literaria, leída a nuestro juicio en cierta clave, se vuelve reveladora de ideologías literarias y sociales (literarias y, por tanto, sociales), desenmascara en su trama, legible como texto e inteligible como ideología, una suma de núcleos de sentido presentes en el orden de lo que llamamos “lo real”. Por último, agregaré que todo recorte de un *corpus* supone ya una operación ideológica, la construcción de una postura frente a una totalidad, imprevisible y provisoria si aún las autoras están en actividad. La noción misma de totalidad debería ser revisada. Mediante esta operación visibilizo zonas del proyecto creador de las autoras y disimulo o encubro otras de otros autores igualmente singulares y relevantes.

Se trata en el presente caso de autoras argentinas que han realizado aportes significativos pero muy distintos al campo literario, produciendo textos que cuestionan la concepción tradicional pero aún vigente de la literatura, como sinónimo de “bellas letras”, caracterizada como antes lo afirmáramos, como señalan Noé Jitrik y Susana Cella, por una mirada aristocratizante que atiende al fenómeno literario como un privilegio para minorías cultas, cuyo poder de cifrar y descifrar debe ser defendido a ultranza del peligro de que se contamine de los saberes y las ideas “bajas”, como las variables socioeconómicas o políticas. Negada como un resultado colectivo, social, incluso de macro y microeconomía, de permanente revisión de significados y autocrítica, la literatura se entiende como un “legado valioso” cuyo prestigio es perentorio salvaguardar de toda contaminación con la esfera de lo material y de la amenaza de la popularización. Huelga decir que repudiamos esa mirada sobre las artes en general y la literatura en particular y esa ideología crítica que, como postulaba Roland Barthes, construye un verosímil crítico con el que, al igual que otros colegas,

polemizamos. Y que, además, tampoco adherimos, en tanto que críticos ideológicos del discurso literario, a una lectura escolar y mecanizada, donde la literatura sería un mero “reflejo” automático y fiel de las cuestiones sociales y ético/políticas que vive o experimenta el colectivo de una comunidad, en este caso, un Estado/Nación. Por el contrario, recelando de esas zonas de aparente certidumbre, entendemos que la lógica productiva de la literatura es voluble, de carácter complejo y no responde a una causalidad mecánica. No consiste en una mimesis insustancial, evanescente y superficial de los hechos “reales” transpuestos al orden de lo discursivo (muy conveniente para demostrar ciertas tesis y antítesis). La literatura, según nuestro modesto entender, consiste en la concepción y producción de significados sociales, por supuesto a partir de un procesamiento de experiencias previas o simultáneas (incluso la escritura misma constituye una experiencia y una práctica social), pero que siempre dan por resultado un “más allá”, que ningún escritor puede prever. Un “más allá” que se propaga más aún si tenemos en cuenta las lecturas a las que está sometido todo texto, tanto contemporáneamente como extemporáneamente. Lo que el lector o la lectora producen, a su vez está y no está previsto en el texto literario. A continuación, procederé a leer en cierta clave, esto es, de modo institucional y crítico, parte de la obra producida por las autoras sobre las que versa la presente tesis. Ese leer de cierto modo, ese deslizarse por la superficie de los textos y forzarlos, intimarlos a decir algo, consiste en una operación de violencia semiótica, lo que redundará en un tipo de juicio productivo y reductivo, a la vez. Algo que está y no está previsto. Algo que puede sorprender (para bien o para mal) incluso a quien lo ha escrito o a quien lo lee. Se trata de buscar y procurar encontrar en los textos ciertos núcleos problemáticos y de ensayar una escritura crítica atenta a su propia dicción crítica, alerta contra los peligros corporativos y naturalizadores que nos acechan a todos, y ante todo preocupada por sus propias discursividades. En la

búsqueda y no en el resultado estriba la complejidad del discurso literario, en su inagotable riqueza, para recurrir a un socorrido (pero proveniente del campo de la economía) lugar común.

-Escritoras y dictadura: escribir en tiempos del miedo

En tiempos de terror, la escritura no cesa de producirse y circular, aún desde el extranjero. Tampoco el pánico suspende las cavilaciones ni acaso la génesis de los escritores y escritoras. Por el contrario, esas búsquedas, desde otras tópicas, prosiguen su *work in progress*. Tanto desde la geografía como horror como desde la distancia, alejadas de los territorios de los cuales son oriundas, las escritoras se siguen pronunciando sobre el horror y sobre sus propias obsesiones. Ese horror afectará, qué duda cabe, la índole de las orientaciones de su atención y planteará nuevos dilemas por resolver en el centro de sus poéticas.

Dado que la incesancia de ese trabajo se produce a través de una fractura en el pacto entre Estado y cultura literaria, lo que afecta seriamente los mecanismos sociosemióticos de esta última, no cabe sino verificar que dichos pactos destrozados y devastados, supondrán una fuerte revisión sobre las formas de la representación literaria. Otro tanto ocurrirá en años ulteriores, cuando la dictadura sea evocada.

Tal es el caso de la novela de Angélica Gorodischer *Tumba de jaguares* (2005), en la cual, siguiendo una compleja estructura de cajas chinas, de historias dentro de historias que concluyen por unificarse, la protagonista de una de ellas es una perseguida, detenida desaparecida y torturada de esta etapa de la Historia argentina. Resulta interesante rastrear el modo retrospectivo según el cual personas que permanecieron en el país acosadas por la persistente amenaza de ser eliminadas, acuden al pasado como una

forma de ejercer la memoria y una suerte de justicia reparatoria que el presente judicial niega a las víctimas.

Los casos de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado resultan tanto paradigmáticos cuanto enigmáticos (planteando problemas, intrigas, núcleos, incitaciones, lecturas) para entender las relaciones entre poder, imaginación social y mediaciones institucionales durante un período de terrorismo de Estado.

En esta “desterritorialización”, los espacios en los cuales las normas inscriben los intercambios sociales, en términos de la sociología funcionalista, aquella distinción que separa la vida privada de la vida pública así como las garantías que esos espacios suponen, se desarticula. El Estado queda facultado de hecho para intervenir en los confines de la intimidad de los sujetos y a manipularlos según un criterio de autoridad y legitimidad arbitraria, invasiva, que atropella los derechos cívicos más elementales.

La violencia estatal invierte los predicados bajo la formulación retórica de su praxis como un oxímoron o paradoja: un Estado que liquida sus ciudadanos, un Estado que los tortura y los persigue. En estos términos, el predicado niega lo propio de un Estado de derecho: velar por sus ciudadanos, resguardar sus intereses y luchar por dar respuesta a sus necesidades. Lo cierto es que esta inversión se naturalizó al punto de que las “fuerzas del orden” se abandonaron no sólo a una praxis represiva y persecutoria de algunos de los sujetos o colectivos que a sus ojos revestían una amenaza al orden establecido, sino que también los pactos sociales a partir de los cuales se funda toda convivencia social, fueron o bien invertidos o bien violados, transgrediendo las más elementales normas de convivencia con lo diferente. Ante esta situación disruptiva, las respuestas fueron plurales: el repliegue, la negación, el acatamiento o la resistencia activa o pasiva, entre otras. ¿Cuál fue la de la literatura en general y la de nuestras autoras en particular? Ciertos pactos entre lectores y lecturas, entre saberes y sapientes,

entre los intelectuales y lo inteligible se vieron afectados. Sabemos que numerosos actores sociales pasaron a la praxis política, integrando grupos guerrilleros. Otros realizaron acciones de resistencia pacífica. Pero hubo otros grupos, en especial los productores y productoras culturales, cuyas formas de intervención respondieron a resistir no desde una denuncia explícita (camino que sí eligieron, entre otros, escritores y periodistas como Paco Urendo, Haroldo Conti o Rodolfo Walsh; otros fueron detenidos pero sobrevivieron mediante la presión sus colegas, como Antonio Di Benedetto) de las condiciones macabras en las que se vivía y según las cuales el Estado se había vuelto un criminal -como lo señaló Rodolfo Walsh no sólo en su conocida *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* sino también en sus textos previos de la así llamada no-ficción y en su vasta obra periodística-. En efecto, un grupo de productores culturales, en particular escritoras, forjaron respuestas acordes (contemporáneas o ulteriores a estos hechos) bajo la forma de textos que no dieron cuenta de modo mimético y directo de esas prácticas sociales, sino construyendo nuevos paradigmas desde donde narrar esa violencia para deslegitimarla y problematizando las formas literarias de representación de “lo real”. En particular, nos interesa detenernos en las autoras de las que se ocupa nuestra tesis: Angélica Gorodischer y Tununa Mercado. Resulta relevante, a los fines del presente trabajo, subrayar su condición de mujeres, en tanto entendemos que el género establece relaciones de inclusión y exclusión con las instituciones y los colectivos, así como una peculiar forma de inserción en el campo literario que condiciona la asignación de roles en el espacio de lo discursivo y lo extradiscursivo.

Ahora bien, existe una trama secreta, disimulada, entre Estado y derechos humanos de las mujeres, que un abordaje de la teoría política del feminismo procura desenmascarar. Al respecto, Catherine Mackinnon señala que

El feminismo no ha revisado, en sus propios términos, una relación entre el Estado y la sociedad dentro de una teoría de la determinación social específica del sexo. El resultado es que carece de jurisprudencia, es decir, de una teoría de la sustancia de la ley y de la relación entre ambas. Tal teoría abarcaría cómo funciona la ley en tanto que forma de poder estatal en un contexto social en el que el poder es genérico (Mackinnon, 1995: 283).

Agrega que el género es un sistema social que divide el poder. Por lo tanto, es un sistema político. Sistema político, entonces, y categoría de género no pueden mantenerse por fuera a la hora de concebir una teoría del Estado. “El Estado es masculino en el sentido feminista: la ley ve y trata a las mujeres como los hombres ven y tratan a las mujeres” (Mackinnon, 1995: 288-289). Mackinnon pone como ejemplo de Estados de existencia constatable el Estado liberal y el marxista. Ambos desconocen, por distintos motivos, la variable de sexo/género. El Estado liberal porque, según sus parámetros, los derechos universales son derechos masculinos transferidos mediante una violencia de la jurisprudencia a la mujer. El sistema marxista, porque sólo observa la variable de la clase social y la revolución política de las cuales el género queda invisibilizado. “El género como categoría de Estado se considera sencillamente sin existencia legal, se suprime dentro un orden social presuntamente preconstitucional a través de una estructura constitucional diseñada para no alcanzarlo” (Mackinnon, 1995: 292). La ley de la intimidad, agrega Mackinnon, trata la esfera privada “como esfera de la libertad personal. Para los hombres lo es. Para las mujeres, lo privado es la esfera clara de violación y el abuso íntimos, ni libre ni especialmente personal” (Mackinnon, 1995: 301). Esto queda particularmente puesto de manifiesto en los Estados totalitarios donde los hombres son torturados mediante métodos de intervención sobre los cuerpos pero, en términos generales, de un modo en que la variable sexual no incide en el tipo de maltrato en su índole (o en escasa medida). En cambio, en el caso de las mujeres,

amén de la tortura física y psíquica de tipo convencional, se suma a ello la tortura sexual, donde el capítulo perverso de la sexualidad del opresor queda en evidencia.

En lo que respecta al estudio de los sistemas políticos, es decir, de la Teoría política, Mackinnon subraya que el Estado, a través de la ley, “institucionaliza el poder masculino sobre las mujeres, institucionalizando en la ley el punto de vista masculino. Su primer acto de Estado es ver a las mujeres desde la perspectiva del dominio masculino; el siguiente es tratarlas de esa forma” (Mackinnon, 1995: 302). Si el Estado liberal y el Estado marxista son patriarcales, no contemplan la categoría de género a la hora de transversalizar su jurisprudencia, si ignoran la lucha que el feminismo desde la visibilización de los asuntos de la agenda de las mujeres y sus reivindicaciones, es singular el tipo de sistema político que se funda. Un Estado político sexista, en el cual la mujer es homologada con el varón a través de principios universalistas, pero al mismo tiempo ello no es sinónimo de igualdad de oportunidades, sino de jerarquización de la diferencia. Queda como asignatura pendiente una Teoría política del Estado argentino que contemple la variable de género bajo el estudio de las condiciones de las mujeres durante esa etapa de la Historia argentina: sus funciones, sus roles, la ausencia o presencia en la esfera pública, sus renunciaciones y sus batallas. Sabemos que el rol de las Madres de Plaza de Mayo constituiría un hito en esa hipotética Historia de la Teoría política del Estado y ello ha sido ampliamente abordado en múltiples estudios.

Las dictaduras que asolaron nuestro país dejaron marcas en las autoras que estudiamos, que se han cristalizado en diversas actitudes, registros residuales en sus reacciones frente a ellas. Las dos se han caracterizado por ser opositoras a dichos regímenes autoritarios. “La historia de la cultura, como señala Andrés Avellaneda, “es también una historia de la censura, un registro de negociaciones solapadas o explícitas entre los productos culturales y el control del Estado” (Avellaneda, 1986: 7).

Avellaneda sintetiza con esta intervención crítica el hecho de que si bien la censura se volvió compulsiva durante la dictadura, también en vigencia del Estado de derecho existen otro tipo de negociaciones que productores culturales y Estado realizan entre sí. Cabría agregar cierta reciprocidad al respecto. Si la censura opera sobre el arte, también el arte desconstruye el poder estatal. Se trata de un mecanismo cuya reciprocidad resulta innegable. Lo cierto es que, entre 1960 y 1983, aconteció un capítulo siniestro de la Historia de nuestro país durante el cual la censura acumuló primero su discurso y lo sistematizó luego “hasta llegar a un estadio represivo nunca antes experimentado” (Avellaneda, 1983: 8).

Si bien no hay cuñas frondosas en su producción (no podría haberlas en vista del traumatismo de la lejanía y de la presencia de la integridad amenazada), sí es posible en cambio percibir las resonancias con que la violencia de Estado es retomada por estas escritoras desde *locus* de enunciación diferentes, en parte señalados por su locación, en parte por su índole misma de autoras. Tununa Mercado sufrió, como ya lo señaláramos, dos exilios: uno más breve, en Besançon, Francia, de 1967 hasta 1970, durante la dictadura del General Onganía⁴⁷; otro más dilatado, en México, de trece años, desde donde regresó a la Argentina en 1986. Señala Edward Said respecto del exilio que

De hecho, para la mayoría de los exiliados, la dificultad no radica simplemente en verse obligados a vivir lejos del hogar, sino, más bien, teniendo en cuenta cómo es el mundo de hoy, en vivir rodeado de recuerdos de que estás en el exilio, que tu hogar no está de hecho tan alejado de ti, y que el trasiego normal de la vida diaria contemporánea te mantiene en contacto permanente, con el antiguo lugar. El exiliado existe, pues, en un sentido intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado por implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro (Said, 1996: 60)⁴⁸.

⁴⁷ Inmediatamente posterior al golpe de Estado comandado por el General Onganía, un conjunto de escritores e intelectuales realizaron una serie de actos de resistencia cultural, o bien se exiliaron. El caso paradigmático de Tununa Mercado puede contrastarse con el de la dramaturga y narradora Griselda Gambaro, quien en 1967 publica su obra de teatro *El campo*, con claras referencias al Holocausto judío, pero que metafóricamente dramatiza de modo descriptivo e ilustrativo la realidad nacional argentina.

⁴⁸ Para un desarrollo y deslinde tanto del término “exilio” como “exiliado” en su sentido literal y metafórico puede consultarse el artículo de José Luis de Diego. “Notas sobre exilio y literatura”. En:

Testimonio de esos años y de este sentimiento que describe Said es el libro, retrospectivo (ya que fue escrito de regreso en su patria) *En estado de memoria* (1990). Se trata de pequeños textos, la mayoría de ellos de sesgo autobiográfico, donde se relatan las sensaciones de desprotección, orfandad y desarraigo (hasta llegar incluso al desmayo o la enfermedad) propias de la experiencia del exilio o del relato de vivencias de sujetos cuyas historias de vida se enmarcan en la más completa marginalidad.

En otra clave admite ser leído *Canon de alcoba*, libro escrito fuera del país, pero publicado recién en 1988 en Buenos Aires (Primera edición en Bs. As., Ada Korn Editora; más tarde ampliamente reeditado y traducido al inglés y al francés). Aquí, los textos pueden ser entendidos en una apuesta al vitalismo como una verdadera liberación de sujeciones e interdicciones de las que imperaban por ese entonces en la Argentina y de las que los exiliados estaban muy al tanto, por ejemplo, a través de los desplazamientos espaciales y migraciones de los compatriotas como por el intercambio con otros exiliados o parientes y amigos, o bien las comunicaciones siempre intervenidas por el régimen y la censura de cartas, telegramas o llamados telefónicos. Frente al carácter fuertemente tanático propio de los regímenes dictatoriales, estos textos, cargados de intensas sensaciones corporales ligadas al Eros y al placer en todas sus formas, que desatan en su lectura toda suerte de efectos libidinales y que importan en especial un fuerte compromiso corporal, connotaban una opción que religaba a la autora con experiencias dadoras de goce y energía renovadora. En este sentido, *Canon de alcoba* es la contracara de la muerte, su faz fecundante, así como señala un repliegue de la esfera pública hacia la intimidad más absoluta, a actos cargados de valencias políticas pero que se ejecutan fuera de la mirada escrutadora del control oficial o estatal

Amícola, José y Speranza, Graciela. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario-La Plata, Editorial Beatriz Viterbo, 1998. pp.227-236.

en cualquiera de sus formas. Precisamente, las zonas de significación más marcadamente políticas de estos textos breves están constituidas por su reclusión del ágora, de lo público entendido en tanto que mirada y control de las acciones. Los cuerpos, recipientes cortejantes o cortejados, tienden hacia una zona de la espacialidad: los dormitorios, las alcobas, las recámaras, los almohadones, los colchones, los *toilettes*, las cocinas incluso, zonas todas ellas en las cuales las prácticas sociales quedan por fuera del sesgo ocular del prójimo, excepto del elegido en tanto que *partenaire* del deseo. Y no sólo esto, porque además las dictaduras militares se caracterizan por operar según una doble moral o moral hipócrita donde se enuncian mandatos de una fuerte carga axiológica, que connotan positivamente las virtudes, así como condenan explícitamente tanto las expresiones como las prácticas “procaces”, los “vicios”, pero por otro lado matan y asesinan seres humanos. Conocidas son las anécdotas relativas a “cortes” de escenas o frases o palabras en ciertos *films*, el escondite y la quema de libros, entre otras forma de respuesta social ante el terror. Esa moral bifronte, profundamente indecente, no hace sino revelar un doble discurso atento a preservar una imagen de decoro y pudor público temeroso de amenazas, pero sin embargo no dispuesto a asumir la pornografía de su violencia. Asimismo, como ya lo denuncia Simone de Beauvoir en su conocido tratado de 1949, *El segundo sexo*, el sexo estuvo asociado durante años a una ideología estatal reproductiva ligada con la necesidad de engendrar ciudadanos y guerreros para los distintos sistemas de gobierno, en tanto el sexo ligado con el mero goce (esto es, separado de la función reproductiva), era condenado y desaconsejado por la propaganda tanto política como religiosa. La cópula debía ser la excusa de la concepción. Si bien esta mirada fue relativizada con el descubrimiento de las modernas tecnologías anticonceptivas (de la píldora al condón, entre otros), también es cierto que no todos pudieron o pueden acceder a ellos y los

sectores más vulnerables socialmente siguen viviendo el sexo como fuente de placer pero también como una condena de ingente multinatalidad. También, como es sabido, el sexo es una fuente de ingreso para mujeres, hombres, niñas y niños que se prostituyen o son obligados a prostituirse por sus padres o tutores y también a vender los hijos e hijas que engendran para el comercio de la adopción o la prostitución. Asimismo, las políticas anticonceptivas estatales son frecuentemente censuradas por estar reñidas con la ideología católica, lo que no las promueve sino más bien las inhibe y las sanciona tanto en términos de instalación de un debate público como de eficacia operativa. En fin, parece una aporía de la cual se hace difícil salir, pese a que somos habitantes del siglo XXI.

En otro sentido, las interdicciones patriarcales acechan y acechaban en cualquier rincón de América Latina, en especial durante las dictaduras, donde las jerarquías militares, según un estricto y severo sistema de castas y verticalismo, protagonizan los hechos estatales y velan por una imagen pública de la mujer secundando ese accionar desde el hogar y nunca desde la praxis social o profesional. La mujer es la transmisora de los valores, la virtuosa portadora de las emociones y los sentimientos altruistas, el “alma del hogar”. Es lógico que Mercado fundara un modo de réplica literario (Avellaneda, 1983) frente a estas ideologías sociales produciendo textos con un fuerte énfasis en el Eros y en los que la subjetividad femenina encontrara un cauce discursivo y narrativo como modo de objetivar experiencias liberadoras, que en cierto modo cuestionaban las prácticas inhibitorias de la libertad sexual. En este libro aparecen no sólo la pareja heterosexual tradicional, sino también los triángulos amorosos (cuyos vértices conviven por cierto de modo nada apacible), que cuestionan la ficción burguesa del matrimonio monógamo como célula base de la sociedad occidental.

Así, en la subjetividad que impregna estos textos, pueden advertirse estrategias de resistencia cultural: por un lado, frente al poder autoritario patriarcal (Newman, 1991) de la dictadura militar de 1976/1983, donde una voz femenina elige narrar el placer que nace del encuentro entre los cuerpos; por el otro, el residuo y la marca que el dolor por la pérdida del territorio, las posesiones, los objetos preciados y las relaciones personales acarrea para los exiliados, para quienes se hace difícil sortear los momentos penosos del ostracismo y la diáspora culturales. Así, dice Tununa Mercado: “hay un fuerte sinsabor en la evocación; me esfuerzo en este momento para separar del conjunto algún instante colectivo de felicidad, que los hubo, pero la melancolía lleva la delantera, nada se sustrae a la melancolía de un recuerdo gris, aunque muy intenso” (Mercado, 1990). Intensidad y cromatismos ligados con lo fúnebre y la falta de vitalidad abundan en el testimonio de Mercado, para quien vivir en otro sitio significó no un viaje sino un destierro forzado.

Pero ya para Tununa Mercado había sido traumática la experiencia, durante su niñez, del peronismo, dado que sus padres eran opositores y sufrieron la persecución de este régimen, tal como lo observáramos en nuestro análisis de su novela autobiográfica *La madriguera* (1996). *La madriguera*, en efecto, vuelve legible como texto e inteligibles como ideologías sociales, una serie de experiencias que tenían lugar en la sociedad argentina y que en cierto modo tendieron a exacerbarse y llegar al paroxismo años más tarde con la Triple A e, inmediatamente, la dictadura militar. Quizás la dictadura de 1976 sea el punto más radical y revulsiva, espiralada en su expansión y difusión, de la violencia política que podemos reconocer en la historia argentina. No obstante, el sesgo absolutista ya se prefiguraba como uno de los componentes de la cultura política argentina y el autoritarismo y la persecución políticos ya eran palpables hacia la década de 1930, e incluso mucho antes, si pensamos en Esteban Echeverría, el Salón Literario,

los exilios y el rosismo, así como prácticas sociales como el patoterismo de los mazorqueros, la ejecución conocida como “refalosa”, particularmente sanguinaria, entre otras. Esa barbarie y ese antiintelectualismo son recordados una y otra vez por Mercado para ponerlo en relación de contigüidad con el de la dictadura militar que la expulsaría de su patria por segunda vez, pero también con el menemismo, que es el régimen que gobierna el país al momento de producir esa ficción.

También en *Narrar después* y antes en *Canon de alcoba* hay un conjunto de textos misceláneos (crónicas, recuerdos, reflexiones, impresiones) que tratan sobre el ocaso de ciertos líderes políticos carismáticos connotados negativamente, como Pinochet, Perón o torturadores (el general Menéndez), sin querer por ello homologar o uniformar de ningún modo sus respectivos gobiernos e ideologías políticas, y sobre cómo la escritura se hace cargo del dolor de la violencia ejercida sobre los cuerpos, del destino de los desterrados y del terror de “los que se quedaron”, resistiendo de múltiples maneras. Ya en un texto de 1994, en *La letra de lo mínimo* (1994), Tununa Mercado había incluido un texto-homenaje que en verdad fue un discurso pronunciado en Córdoba en ocasión de erigirse un monumento en memoria de un grupo de siete desaparecidos cordobeses consistente en la concertación de un grupo de grandes piedras como dólmenes formando una figura. Nora Domínguez (2005) ha estudiado cómo el libro *Narrar después* se hace cargo de vivencias de desprotección pero retrospectivamente, esto es, con posterioridad a los acontecimientos propiamente dichos, como si la réplica de Mercado aconteciera de modo siempre ulterior y necesitara de una distancia para procesar ese horror, para detonar la capacidad de nombrarlo. En este sentido, pareciera que la escritura de Mercado, la lógica de su producción de significados literarios, necesitara de un trabajo psíquico que se prolonga en el tiempo y de una elaboración lenta, interna que logra merced a la temporalidad, esto es, a la posibilidad de narrarse como pasado, pero que

llega, como un llamado de atención o como una reparación. Respecto de *Narrar después*, un libro, como ya lo apuntáramos, publicado en 2003 por una editorial de la ciudad de Rosario, Argentina, podríamos afirmar sin reparos que se trata de un volumen en el cual la política implosiona en el orden de lo poético y que además lo poético, a su vez, mediante estrategias diegéticas, extratextuales y metatextuales, incide en el orden de “lo real”, merced a una lectura de la agenda política tanto presente como pasada, ulterior y contemporánea a su publicación. En dicho libro, la urdimbre textual entrelaza dominios que podrían incurrir en el panfletarismo o la propaganda, cuando no la demagogia (en tanto manifiestan un fuerte compromiso con la toma de partido político), pero que, por el contrario, conjugan una delicada filigrana sintagmática y macrotextual que, indudablemente, no hace sino confirmar el talento de Mercado para condensar dominios que abarcan de la diatriba a la enjundia, pero a salvo de los lugares comunes de la literatura así llamada comprometida.

El libro es una suerte de mixtura de diferentes tipos de intervenciones públicas, pero rescatamos una que nos parece verdaderamente singular para la comprensión del lugar que este volumen trasunta en las cavilaciones de la autora. Un ensayo, titulado “Reapariciones”⁴⁹, da cuenta de una serie de operaciones de rescate de episodios de repudio de familiares y amigos de desaparecidos durante la dictadura. En este ensayo ese trabajo delinea una suerte de dibujo de lo que podríamos denominar un “género discursivo”: los epitafios y recordatorios de las víctimas. Al tiempo que Mercado se detiene en esa especie de material residual de la barbarie, también recorre una forma evocatoria y de registro fijado en el presente de figuras que el totalitarismo ha birlado: cuerpos, anécdotas, vivencias, lazos familiares. El símil al que acude Mercado para dar

⁴⁹ Se trata, originariamente, de una ponencia que la autora presentara en el Coloquio “Violencia social y derechos humanos”, que tuvo lugar en diciembre de 1996 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Más tarde, fue reescrito y ampliado para el coloquio “La desaparición: Memoria, arte y política”, que se llevó a cabo desde el 13 hasta el 22 de agosto de 1999 en el Centro Cultural Recoleta. En el libro *Narrar después*, su paginación es de las pp. 101 a 114.

cuenta de la experiencia de estos avisos fúnebres o recordatorios, en el marco de la tradición literaria, es el libro de poesía *Antología de Spoon River*, del autor norteamericano Edgar Lee Masters, en el cual la historia de un pueblo está diseminada en una serie de poemas-epitafios; merced a ellos, es posible reconstruir, mediante narraciones poemáticas, la convivencia particularmente erizada de conflictividad de ese poblado⁵⁰. Esto recordatorios llegan para reavivar existencias asfixiadas al tiempo que construyen una suerte de retrato arborescente, con distintas líneas de fuerza, en torno de un mismo suceso impetuoso, violento y envolvente acaecido sobre las subjetividades sociales.

Narrar después está titulado de ese modo en virtud de uno de los artículos o ensayos que incluye. ¿Es posible narrar después de la muerte de la Historia, del auge de la posmodernidad, de la disipación de las utopías, del “opacamiento” y la “grisura” (tales son las palabras empleadas por la autora) que pueblan el panorama en el cual le toca desenvolverse a la escritura, a los escritores y a la literatura en general? La respuesta no se hace esperar. Si se introduce como interrogante, se responde como una posibilidad y, es más, como una suerte de imperativo categórico. Es necesario, resulta imperioso seguir defendiendo a ultranza la capacidad de narrar como una forma de mantener el sentido en un mundo de sinsentidos y de urticantes injusticias y divorcio entre gobernantes, clase dirigente, operadores culturales, formaciones de intelectuales, lectorados y ciudadanos en general. Un utopismo radical se niega a ser sustraído a la praxis escrituraria y de la militancia.

⁵⁰ Tununa Mercado se refiere al libro de Edgar Lee Masters *Antología de Spoon River*. Selección, prólogo y notas de Alberto Girri. Buenos Aires, Ediciones Librería Fausto, abril, 1979. El libro se tituló originalmente en inglés como *Spoon River Anthology* (1915), y es una colección de breves poemas de verso libre que colectivamente describen la vida de un pequeño pueblo o aldea de orden ficcional, Spoon River, cuyo nombre se corresponde con el nombre originario en el cual se inspira el libro, un pueblo que distaba unos pocos kilómetros del pueblo real en el que residía Master. La colección incluye doscientos veinte personajes separados, todos quienes refieren doscientos cuarenta y cuatro episodios de su vida y sus muertes y pérdidas.

Narrar después, entonces, establece los fundamentos de una práctica, de la de escribir, y en la cual inscribirse. Una declaración de principios a partir de la cual se torna imperioso nombrar y brindar coherencia, inteligibilidad a la mala fe de los corruptos, a las veleidades de los inmorales, a la entronización de la amoralidad en la literatura, como si “todo valiera”, “todo diera lo mismo”, tanto en tiempos adversos como en tiempos de bonanza. Lo cierto es que, en estos casos, la moral termina convirtiéndose en una especie de ficción contrafáctica en la cual los mandatos que deberían regirla son abolidos. Si los grandes relatos de la Historia, si las grandes reivindicaciones que habían agitado a multitudes y alimentado los debates de los intelectuales, de las vanguardias, de la insurrección de los signos se han derrumbado, es posible y es por cierto imprescindible proseguir con esa práctica como si se tratara de un mandato.

Si pensamos que *Narrar después* fuera publicado luego de la crisis que asoló nuestro país entre los años 2001 y 2002, dejando cadáveres, improntas, víctimas y heridas irreparables en el tejido social, también ese “narrar después” puede ser interpretado, desde una lectura contextual, como una estrategia de vehemencia, de supervivencia de ideales y de una fe en el futuro pese a los traumas sociales más acuciantes. Aún luego de las catástrofes pueden seguir publicándose libros que a su vez den cuenta de los procesos sociales devenidos tragedias.

La tragedia, es sabido, era el género literario que en su *Poética* Aristóteles había señalado como el punto culminante de cuantas manifestaciones literarias existieran en su época. Evidentemente, sintetizaba para el filósofo una serie de atributos que la dotaban de completitud y de jerarquía literarias. Lo cierto es que, sin recurrir a esas mismas estrategias formales, sin apelar a la estructura constructiva de una tragedia clásica, el discurso dramatúrgico, Mercado organiza sus textos cargándolos de un

pathos que alcanza sus puntos culminantes en episodios ligados a reconocimientos, anagnórisis, bruscos arrebatos de la suerte, como las peripecias, y ello confirma que su literatura prosigue con una tradición tanto en lo atinente a sus temas como a su forma de plantear los asuntos, atenta a enfatizar las notas más difíciles de nombrar, de vivenciar, de organizar psíquicamente para su procesamiento y su intelección humanas, en tanto están cargadas de una valencia tan tanática cuanto infrecuentemente dolorosa, plena de padecimientos y aflicciones.

Respecto de su última novela, *Yo nunca te prometí la eternidad*, Mercado retoma un germen que había esbozado en su libro *En estado de memoria*. En efecto, se trata de la historia de un exiliado español radicado en México, de origen francés, en busca de una patria que le brinde albergue y cobijo de la persecución, el genocidio y la tortura. Lo cierto es que Tununa Mercado, en este relato titulado “Visita guiada”, comienza a destejer la historia y resulta la génesis de escritura de la que más tarde, como veremos oportunamente, será el eje y el origen de su novela más ambiciosa. Mercado, luego de haber mantenido una relación lenta pero progresivamente de mayor intimidad con Pedro, recibe de manos de este hombre el diario de viaje de su madre, manuscrito, en el cual se narra la huida de los nazis en la Europa ocupada y el extravío del por entonces niño, de su madre, cuando ella, en una de las paradas del camión de huida, desciende para proveerse de agua potable. El niño, cautivo de los nazis, pasa algún tiempo en un campo de concentración, luego de lo cual logra huir disimulado bajo el camión de una de las mujeres deportadas y luego liberadas. Pedro, que estaba a punto de ser eliminado mediante una cámara de gas por los nazis, logra huir de la barbarie y salvar su vida. Gracias a la buena voluntad de unos vecinos es recibido y alojado en una casa como huésped. Un tiempo más tarde logra reencontrarse con su madre, con quien en un viaje en barco llegan a México en calidad de refugiados. Mercado describe a Pedro como un

hombre solitario, obsesivo, tímido, pero apunta también su acercamiento al resto del grupo de los exiliados, en especial al que ella pertenece. Luego de mantener una conversación donde se interioriza sobre las circunstancias de su llegada a México, Tununa Mercado comienza a indagar y a interesarse cada vez más en la suerte de este hombre. Hasta que, años más tarde, recibe, casi como un mandato, el diario de viajes manuscrito de la madre de Pedro, que será el fundamento de su novela. El libro, *Yo nunca te prometí la eternidad*, entonces, está concebido con una base documental pero también despliega rasgos de su invención y la hipótesis de un encuentro con el crítico y escritor Walter Benjamin, nombrado en el diario de Sonia como WB, iniciales de un enigmático pero factible nombre y un apellidos que comienzan a figurar como una hipótesis literaria metafísica de una persona de existencia constatable. Así, Walter Benjamin es nominado con esas iniciales por haber padecido experiencias comunes a los personajes de la novela y por fundar una suerte de linaje y de paradigma del intelectual perseguido por sistemas absolutistas e intolerantes con la diversidad de puntos de vista. Como es sabido, también Benjamin huye de los nazis a través de Europa e intenta cruzar la frontera con España, hasta que se suicida con una valija con sus manuscritos inéditos antes de realizar un intento final por traspasar dicha frontera. Benjamin funciona en ese mecanismo como el intelectual innovador, crítico, emblema de quien sacrifica su propia vida, autoeliminándose, defendiendo una causa noble como la libertad y lo contestario a los regímenes totalitarios, frente a la iluminación del librepensamiento. La novela de Mercado no alude directamente a la dictadura militar argentina, ya distante varios lustros, pero, no obstante, las ideas de destierro, de exilio, de persecución constituyen todos sememas coincidentes con la realidad de ambos sistemas totalitarios que resultaron a la postre tan afines. Nombrar el antisemitismo, el totalitarismo, el imperialismo, en una novela datada en 2005 supone la experiencia fruto

del derrotero vital de Mercado, pero también una suerte de metaforización de vivencias sociales altamente connotadas de modo destructivo y negativo. Si la dictadura militar argentina detuvo, secuestró y eliminó sujetos disfuncionales a sus puntos de vista (en muchas oportunidades, ocasionales testigos o que no tenían nada que ver con la lucha armada ni con la resistencia, sino más bien por el puro azar de un “error” o un capricho), Mercado en esta novela da cuenta del correlato europeo de sistemas políticos que son solidarios en sus modos de funcionamiento político y social, así como en la formación de una suerte de tradición siniestra de la cual comienzan a formar parte.

Por su parte, Angélica Gorodischer, que residió en el país durante la dictadura arriba citada, elaboró estrategias de oposición y resistencia cultural más veladas, predominantemente textuales, intratextuales e intertextuales, pero no menos prominentes ni significativas⁵¹. Sus textos son más hiperbólicos que los de Mercado, quien recurre al relato de los vestigios y de las penurias del exilio y las aborda en términos retrospectivos. En este sentido, sus dos actitudes son de repudio pero antitéticas en el punto de vista a partir del cual eligen narrar: de una imaginación expansiva, la de Gorodischer, estrictamente contemporánea a la dictadura; de una reconstrucción del padecimiento y una condena del atropello, en el caso de Mercado. Una vez más, Mercado trabajaría a partir de la reminiscencia, de la memoria, operación típica de su escritura donde predominan los así llamados géneros autobiográficos y lo que recientemente se ha dado en llamar “escrituras del yo”, que alterna con una temporalidad orientada hacia lo vivido y recuperado. Gorodischer, por el contrario, reacciona frente a las atrocidades a través de desactivar la represión, ambición y prohibición cultural a pensar y a imaginar, propia de estos regímenes (Castoriadis,

⁵¹ Al respecto puede consultarse nuestro artículo “Cautelosas subversivas: modos de réplica literaria al Estado burocrático de 1976/1983”. En: *Hispanérica*. XXXII. Número 99. 2004. University of Maryland. U.S.A. p.p. 103-110. En 2005 se publicó una versión ampliada del mismo trabajo en formato digital en el sitio www.feminaria.com.ar en la sección Temas contemporáneos.

[1975]2003). Gorodischer enfatiza las operaciones creativas de la producción de significados a nivel de la imaginación social y reacciona así ante las ideologías sociales capitalistas represivas.

Gorodischer publicó sólo dos libros durante la dictadura militar: *Casta luna electrónica* (1977) y *Trafalgar* (1979). El primero de ellos es una antología de su obra previa e incluye algunos textos inéditos, además de una entrevista y un estudio preliminar. Asimismo, *Trafalgar* es un contario, esto es, un libro de cuentos protagonizados por un mismo personaje con relaciones intratextuales e intertextuales, que da cohesión a toda la obra como figura central de la diégesis. Estructurado bajo la forma de diálogos entre Trafalgar y un o una interlocutora, (con una coda breve pero impersonal) la narración fluye de modo dinámico. Se produce un contraste de modo radical entre los detalles de la cotidianeidad (lo que en términos de Roland Barthes, connotaría la categoría de “lo real”) frente al rango prodigioso de las anécdotas que transcurren en lugares distantes geográfica y temporalmente. En este libro, si bien no hay referencias desembozadas a los conflictos políticos y las persecuciones, hay un relato en particular del volumen, “El mejor día del año” (cuyo título hiperbólico no hace sino subrayar la ironía trágica que se busca imprimir a la narración), en el que en un extraño planeta, dos bandos de distinta orientación se enfrentan bélicamente por el poder. La autora menciona rangos militares, uniformes, armas, y ello resulta especialmente sugerente y resalta de modo eminente otro rastro del poder, si leemos este relato en clave contextual y extratextual. El protagonista del libro, Trafalgar Medrano, un viajero intergaláctico rosarino, es abordado por uno de estos bandos, detenido, interpelado, agraviado, golpeado y se le solicitan sus documentos de identidad. Esta escena, escena vista y temida por todo argentino de esa época, remite a un repertorio de conductas oficiales que respondían a una lógica de control y abuso de poder así como de

intervención sobre los cuerpos y la privacidad, que reconstruye zonas de incertidumbre de la subjetividad social ligadas con la experiencia de los años de la dictadura militar.

Dice Gorodischer en un pasaje de este cuento:

-Y, sí. Primero me molieron a palos y después me preguntaron quién era. Manoteé los documentos pero me pararon en seco y el que mandaba llamó a un soldado que me registró. Miraron todo, el pasaporte, el documento único y hasta el carnet de conductor y medio me sonrieron y el mandamás dijo desde arriba del camión que me fusilara en el acto (Gorodischer, 1979: 102).

Como vemos, no se trata sólo de una situación de control ilegítimo e ilegal, sino de un avasallamiento de la privacidad y la amenaza a la integridad física (primero se lo golpea, después se lo interroga, invirtiendo el orden natural de una pesquisa oficial) y la orden de asesinato, que, al igual que otras prácticas de prepotencia, ilustran el *modus operandi* de las Fuerzas Armadas durante los terribles años de la Guerra Sucia. Además, cotejando con los testimonios relatados y registrados por los y las sobrevivientes detenidos y detenidas de la última dictadura militar, las acciones de las fuerzas de seguridad narradas por Gorodischer no difieren mucho de las de las Fuerzas Armadas.

Asimismo, Gorodischer redactó silenciosamente (y los publicó en la posdictadura, en 1983 y 1984 respectivamente) un *corpus* de textos poderoso desde el punto de vista de la enunciación que después incluyó en dos libros (*Mala noche y parir hembra*, 1983 y *Kalpa Imperial*, 1983-1984), en los cuales mediante un proceso de metaforización y figuración literaria (Sarlo, 1987) logra transponer al orden de lo discursivo las prácticas autoritarias del así autoproclamado, de modo a mi juicio paradójico, “Proceso de Reorganización Nacional”, precisamente para oponerse a ellas y condenarlas, deslegitimándolas según un régimen de sentido literario que las denuncia en su arbitrariedad. Asimismo, elaborará modos de réplica literaria (Avellaneda, 1983) al

discurso monológico del Estado autoritario (Masiello, 1987), haciendo privilegiar en sus textos la polifonía de voces y el discurso dialógico.

Además de observar cómo este conjunto de ideologías y prácticas autoritarias de la dictadura militar de 1976/1983 es procesado en los textos de ambas autoras, nos proponemos ver de qué modo se reacciona frente al horror: ya sea registrando el efecto doloroso de rebote (y rebrote) que produce o creando mundos utópicos y distópicos donde ese mundo es aludido e impugnado desde la enunciación literaria y la construcción narrativa bajo la forma de ficciones que desautoricen la lógica de la opresión patriarcal/dictatorial, que en este caso tienden a superponerse como estrechamente funcionales a un mismo modelo sociopolítico.

Por último, y dado que el libro más relevante de Gorodischer producido durante este período es *Kalpa Imperial* (1983-1984), podríamos mencionar los complejos procesos de sociogénesis de escritura a través del cotejo que realizáramos con tres pre-textos éditos publicados en un volumen de cuentistas de la ciudad de Rosario⁵² (ciudad donde Gorodischer ha residido desde edad muy temprana y escrito lo más sustancial de su obra) y en dos revistas de circulación periódica (*El lagrimal trifurca*, en 1976 y *El péndulo*, de 1982, respectivamente), como veremos más adelante. Un breve relevamiento de estos pre-textos nos da la pauta de que *Kalpa Imperial* se caracterizaba por ser un texto de relativa independencia entre sus partes, articuladas más como episodios que, bajo la forma de capítulos autónomos, harían estallar la forma tradicional de la novela o del libro de cuentos independientes. El proceso de escritura de este volumen fue vacilante, avanzó a tientos (como es el caso de muchos otros libros), tal como lo prueba su génesis fragmentaria y dubitativa. Indagar en su génesis de escritura nos permite reconstruir algunos de los procesos mediante los cuales la producción social

⁵² Se trata del libro VV.AA. *Los cuentistas de Rosario*. Editorial El lagrimal Trifurca, Rosario, 1974. El relato de Gorodischer que figura en este libro es "Retrato del emperador". Entre otros autores colaboran en el volumen Elvio Gandolfo, Juan Martini y Jorge Riestra.

de significado se articula en las formaciones discursivas y divisar el itinerario creativo en su dimensión diacrónica. Señala respecto de *Kalpa Imperial* la escritora norteamericana Úrsula K. Le Guin (traductora del libro al idioma inglés), que se trata de un libro

de una enorme riqueza y complejidad, contundente, ferozmente imaginativo e imprevisible; tiene un talante visionario excepcional. Sus grandiosas imágenes sobre un imperio milenario se nutren de parte del legado europeo en el Nuevo Mundo, como sombras chinescas de fiereza pavorosa y poder irracional, decadencia y esplendor; corrupción y violencia y el intextinguible anhelo de libertad” (Le Guin, contratapa de la primera edición española de *Kalpa Imperial*, Alejo Cuervo Editor, Barcelona, 2000⁵³).

Como es sabido, las colecciones de libros de fantasía y ciencia ficción fueron las menos castigadas y requisadas por los censores, dado que la lectura lineal y literal de los fiscales no les permitía reconstruir la multiplicidad de significados latentes presentes en este tipo de ficciones. Al estar ambientadas en países o geografías fabulosos, lejanos en la cronología, hacía que estas colecciones fueran las menos sancionadas por las listas negras instauradas durante la censura, dado que no aceptaban una lectura “mimética”. No obstante, ello no impidió que un grupo de autores y autoras ligados con el género de la ciencia ficción y la fantasía elaboraran estrategias de resistencia cultural, al construir objetos estéticos insurrectos, cargados de una alta densidad connotativa, al tiempo que denunciaban las profundas arbitrariedades cometidas por el poder de un modo que no damnificara sus personas y les permitiera seguir escribiendo sin ser perseguidos o expulsados del país por el régimen y, en un orden intensamente más radical, denunciar la arbitrariedad semiótica de la cultura, cuya crítica a la referencialidad del signo realizaron con ferocidad.

⁵³ La contratapa de Úrsula K. Le Guin aparece en traducción al español sin figurar el traductor correspondiente, apenas bajo la forma de un comentario posiblemente aparecido en alguna entrevista o declaración pública respecto de su traducción al español de *Kalpa Imperial*.

Tanto en *Kalpa Imperial* como en *Mala noche y parir hembra*, de modo predominante emergen en la diégesis núcleos ligados con la violencia tanto simbólica como física (en especial, contra las mujeres), el miedo, las conspiraciones y, ante todo, el terror fundante ante la amenaza. Hay un *leitmotiv* en todo el libro: el de la inestabilidad y la transitoriedad de los gobiernos, amenazados todo el tiempo por focos sediciosos o bien conspiraciones de militares o de líderes rivales. ¿Cómo no leer estos sememas como una metaforización, en términos de Sarlo, trasladada a un tiempo mítico y, por lo tanto, más universal y menos literal, de la escritora sobre los sucesos acaecidos en su propia patria? En los distintos textos, esta situación a veces es descripta como inevitable e inherente a ese estado de cosas. En otras, en cambio, los personajes de la diégesis establecen alguna forma de rebelión contra la opresión o contra la agresión, incurriendo a veces incluso en la venganza, lo que no parece a nuestro juicio una opción superadora sino más bien circular, que refuerza la ilegitimidad de la violencia, así como retrotrae las sucesos a instancias premodernas, sin presencia de instituciones jurídicas reparadoras.

En síntesis, una revisión del *corpus* de estas autoras publicado durante la dictadura militar o gestado en esa etapa y publicado ulteriormente, nos permite verificar una actitud común de repudio a prácticas y discursos oficiales autoritarios, en particular de terrorismo de Estado, así como a la naturalización de la violencia como forma de intercambio legítimo entre los actores sociales en vigencia. Al mismo tiempo, podemos observar que la condena no parte (salvo algunas excepciones) de una denuncia frontal, esto es, de un modelo referencial, mimético, sino más bien sigue un recorrido sinuoso en el cual las experiencias dolorosas son procesadas y elaborados mediante complejas operaciones creativas, a nivel de cuestionar las representaciones literarias y sus convenciones, ya sea para convocar vivencias renovadoras o reparatorias, o bien para

que los residuos que esa violencia deja en la subjetividad social y privada sea recordada, para no repetirla, para que, en suma, no se diluya en la evanescencia de lo fenecido.

Por último, la condición patriarcal de la sociedad y en particular de las formaciones sociales presentes durante la dictadura militar de 1976-1983 permite leer cómo estas voces invierten los mandatos: la orden de replegarse en la esfera de lo privado es utilizada positivamente por Tununa Mercado para denunciar la moral hipócrita,seudovirtuosa y seudopudorosa de la dictadura, que por un lado condena el lenguaje procaz y, por el otro, lo pronuncia en la praxis y el lenguaje obsceno de las salas de tortura, escenificando un momento de oprobio que busca autojustificarse mediante artilugios y fundamentar una recurrente mitomanía pública, ligada en especial con los medios masivos y la propaganda oficial: en síntesis, a la producción de ficción política pública, esta vez de tipo mediático. Mercado narra el deseo en todas sus variantes, desplegando frente al lector la riqueza del amor físico y sus infinitas posibilidades. Gorodischer, construyendo universo utópicos y distópicos, burla a la censura, se preserva y preserva a los suyos como productora cultural, al tiempo que envía a la sociedad mensajes cargados de ambigüedad, donde promueve lecturas no lineales sino de una transversalidad producto de interpelar diversos saberes y discursos sociales de sus ficciones.

El caso de Gorodischer resulta profundamente relevante para entender una doble vertiente de su producción literaria tanto como de la producción literaria de esta etapa, en términos generales. Una, anclada de manera contemporánea en este período. Y otra, posterior, en la cual ese pasado es invocado en tanto que memoración y queja por la impunidad en vigencia del estado de derecho.

En segundo lugar, Gorodischer resulta un caso ejemplar de quienes no se exilian de su país y, en cambio, deciden permanecer en su patria, de manera que se verán

desterritorializados, en función de su oficio, su dicción poética; y, precisamente, sus poéticas sucumbirán a una tensión no siempre posible de advertir a primera vista, pero que no hace sino componer un lenguaje literario y una figuración literaria rica en polisemias, silencios para ser completados por un lector implícito concebido como alguien altamente activo. Ello en función de que se producirá mediante el aparato estatal y paraestatal un incremento del sistema de control discursivo que los productores culturales ejercen, así como se promoverá un tipo de producción literaria en la cual toda la conflictividad del orden de “lo real” no aparezca de modo manifiesto y desembozado sino latente, velado, a través de figuraciones o autofiguraciones alimentadas por ese clima de violencia sociosemiótica: sus textos del período contemporáneo a la dictadura apelan no a la evasión pero sí a una presencia casi obsesiva de escenas y relatos de la violencia tanto de género como enmarcados en la fantasía épica, en versiones de la ilegitimidad ejercida por los poderosos. También en la recurrente apelación a la escenificación de víctimas y victimarios en los entretelones del poder. Nos referimos, como hemos dicho, a sus obras *Kalpa Imperial* (1983, 1984) y *Mala noche y parir hembra* (1983), ambas escritas al calor de la dictadura. Así, escritoras y escritores situados en el inexistencia o exilio interior no renunciarán a ejercer una poética crítica, una dicción y predicción (tal el caso de Angélica Gorodischer, que tiene mucho que tributar a los utopistas de los siglos XVIII y XIX) renuente a rendirse y a sentirse avasallada, sin antes introducir, mediante modelos de elusión, textos que articulan conflictos pero enmascaran señalamientos al orden de los hechos de la contienda que divide las aguas de la sociedad argentina.

Resulta curioso (y temerario), para regresar al texto de 1979 de Gorodischer, asistir a la publicación de un tipo de texto literario, durante el terrorismo de Estado, en el cual escenas de fuerte contenido erótico y hasta por momentos “obsceno”, propias de dicho

volumen, hayan podido sortear la censura, sin que operara sobre el libro o su autora la prohibición, venciendo la misma tanto sus reparos y temores con la valentía de publicarlo como la efectividad de su circulación editorial. Un elemento no poco relevante consiste en que una suerte de nota al comienzo del libro reconstruye una breve biografía del protagonista del libro, en la cual están ficcionalizados la misma Gorodischer (al estilo del cuento de Jorge Luis Borges “Tlön Uqbar Orbis Tertius”) y numerosos personajes de existencia constatable habitantes de la ciudad de Rosario, así como elementos de su toponimia efectivos de dicha ciudad. En este sentido, *Trafalgar* aún elementos claramente futuristas, desplegando un verosímil que interpela el *nonsense* y las discronías, al tiempo que introduce anclajes en la vida y los espacios más cotidianos del mundo urbano y de un grupo de personas afines y de amistades.

Como es posible advertir, siguiendo un recorte de las obras de ambas autoras, hostiles a las ideologías y prácticas autoritarias de la dictadura militar de 1976-1983 (y antes aún, desde 1974), en ambos casos dicho horror es procesado en sus textos o bien registrando el dolor que produce de modo retroactivo dicha violencia, siguiendo una temporalidad retrospectiva y una subjetividad introspectiva, (Mercado) o bien (el caso de Gorodischer) creando mundos utópicos y distópicos que aluden al orden de cosas imperante impugnándolo desde la enunciación literaria. Gorodischer lo hará contraponiéndose a Mercado, no mediante la introspección sino mediante personajes con fuertes rasgos y escenas de socialización y reunión, al tiempo que concentrará su potencialidad literaria en fábulas que se orientan hacia el futuro y hacia la invención de imposibles semánticos, esos universos planetariamente desconocidos, comunicados conversacionalmente a los oyentes por parte de un viajero del espacio.

CAPÍTULO 7

Crítica genética y sociogénesis de escritura en las obras Angélica Gorodischer y Tununa Mercado: estudio de caso de pre-textos éditos y cotejo con los ulteriores definitivos.

Las producciones auténticas deben reproducir su propia producción. De lo engendrado nace el engendramiento.

Novalis. (1798)⁵⁴.

La hipótesis central que nos proponemos comprobar en este capítulo de la tesis consiste en poner en evidencia que tanto en el caso de Gorodischer como en el de Mercado, es posible rastrear en sus respectivas obras éditas algunos pre-textos asimismo éditos, dispersos en distintas publicaciones, no siempre contemporáneas, que terminarán siendo, o bien revisados y reformulados, o bien expandidos al punto de devenir de crónica a novela, de cuento en episodio de novela, hasta alcanzar el *status* de obras definitivas. Así, en ambos casos es posible postular un acrecentamiento tanto en volumen cuanto en espesor sémico de los pre-textos respecto de los textos definitivos.

El caso de Gorodischer es, siguiendo la hipótesis central de la tesis, más profuso en ejemplos. Entre los pre-textos éditos es posible rastrear un cuento publicado en la ciudad de Rosario, y contrastarlo con su versión final, por cierto muy diferente, que figura en el libro *Kalpa Imperial* (En: Primera parte. *La casa del poder*, 1983), como uno de los episodios de dicha novela. En segundo lugar, un libro como *Casta luna electrónica*, de 1977, que reúne todas las características de una antología personal, incluye una serie de paratextos y co-textos (notas aclaratorias, referencias y declaraciones sobre los cuentos publicados, un reportaje donde también se explyaya

⁵⁴ Citado en: Barrenechea, Ana María. *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1983. p.p. 13-14.

sobre las obras publicadas en el libro y sus proyectos editoriales en lo inmediato y lo mediato) y es rico en antecedentes de lo que serán los cuentos o novelas por ella emprendidos, primero, de modo primigenio, apenas esbozado, y más tarde, finalizados en una versión conclusiva. Este cotejo resulta altamente fecundo para quien investiga su obra en la medida en que es posible acceder al funcionamiento mismo de sus métodos de trabajo, sus preocupaciones, su ritmo, sus compases, el pulso de su pluma, el material que descarta y el que reelabora, entre otros hallazgos. También resalta el andar a tientas que todo proceso creativo supone, avanzando sin saber a ciencia cierta cuál será el destino final de ese viaje.

Recorrer un itinerario no supone ni direcciones únicas ni hallazgos definitivos. No sólo la redacción interviene en este caso, sino también la corrección (en sucesivos momentos de cada reedición incluso) de algunos textos similares en su título (o en otros) y en la mayoría de su texto, pero no en todos los detalles. Nos referimos al hecho de que, por ejemplo, el título compartido entre dos textos extemporáneos puede denotar dos discursos, tipologías textuales o paratextuales confrontadas y disímiles.

La obra de Mercado, por el contrario, es menos rica en pre-textos éditos y tan sólo es posible citar un caso de ellos, pero que resulta altamente determinante en cuanto a que conforma y articula la germinación de una simiente literaria, concisa y apretada, que luego se transformará en una frondosa novela, tal vez su obra más ambiciosa. Así, condensación y amplificación convergen en un tímido ademán que queda sentado en dos de sus libros: el que lo anuncia y el que lo ejecuta, el que lo antecede o precede y el que, ulterior, lo completa y complejiza, al tiempo que lo sofisticada. En este sentido, conviene tomar nota de que en los casos que analizaremos a continuación, los pre-textos éditos son reconfigurados hacia versiones más complejas y extensas, no hacia productos más simplistas. En el caso de Gorodischer, el pre-texto édito no sólo tendrá el mismo

título pero un espesor distinto, sino que de texto disperso se elevará a la categoría de episodio de un libro innovador y celebrado por la crítica especializada y los lectores y lectoras, así como traducido a otras lenguas y publicado en otros países. En el caso de Mercado, la anécdota de la crónica publicada en primer lugar (muy anterior a al ambicioso texto definitiva) aportará una apretada síntesis de lo que la novela desplegará, brindándole matices y recursos por completos diversos, tanto cuanto más radicales en sus funciones estéticas.

Como vemos, una vez más Gorodischer insiste en la profusión, en la exacerbación de un rasgo que en Mercado sólo se da de modo episódico pero no banal para su proyecto creador.

De este modo, otra vez los gestos y conductas escriturarias de ambas se rigen por la lógica de la hipérbole, por aumento o por disminución. El eje de la sociogénesis de escritura que a continuación procedemos a detallar esperamos dé consistente fundamento a la presente hipótesis.

-El “caso” Gorodischer

Dado que el libro más relevante de Gorodischer escrito (pero no publicado) durante período de 1976-1983 es *Kalpa Imperial* (en dos volúmenes inicialmente, 1983-1984 de modo respectivo), nos proponemos rastrear los procesos de sociogénesis de escritura a través de un pre-texto édito (“Retrato del emperador”), publicado independientemente en volumen en un libro de cuentistas de la ciudad de Rosario (1974), así como otros dos, afines, editados en dos revistas de circulación periódica (en 1976 y 1982, respectivamente). El proceso de escritura de este volumen fue vacilante: avanzó a tientas, e indagar en su génesis admite reconstruir algunos de los procesos

mediante los cuales la producción social de significados se articula con las formaciones discursivas. Antes de ellos daremos algunas precisiones sobre una aproximación hacia la noción de crítica genética, génesis de escritura y manuscritos éditos e inéditos.

-Algunas definiciones de la crítica genética y sus objetos

La crítica genética, se sabe, es una disciplina que, como un desprendimiento de los estudios filológicos, se acrecentó y consolidó (con sede especialmente en Francia y Alemania, si bien no de modo exclusivo) a partir de la década de los setenta, y en oposición al estructuralismo imperante como corriente floreciente en ese período en dichos países y en otros igualmente porosos a sus premisas. En efecto, a partir de un emprendimiento para el estudio de los manuscritos de Heinrich Heine, se constituye una rama de los estudios literarios que más tarde se unificará en algunos rasgos metodológicos y procedimientos de hermenéusis comunes. Este Centro de Estudios originales luego hará extensivo el estudio de manuscritos o pre-textos como los de Gustave Flaubert o Paul Valéry, sumados a una larga lista que se irá abigarrando con el paso del tiempo y de las elaboraciones teórico-metodológicas.

Almuth Grésillon, en su libro *Eléments de critique génétique* (Paris, Presses Universités de France, 1994) puntualiza que los manuscritos son “los documentos escritos, generalmente manuscritos que, agrupados en conjuntos coherentes, conforman la ‘prehistoria’ de un texto y constituyen el trazo visible de un mecanismo creativo” (Grésillon, 1994: 12; la traducción es nuestra).⁵⁵

Los estudios de crítica genética desarrollan dos tipos principales de emprendimientos intelectuales: las ediciones genéticas de textos modernos y la puesta

⁵⁵ “des documents écrits, généralement manuscrits, qui, groupés dans des ensemble cohérents, forment la ‘prehistoire’ d’un texte et constituent la trace visible d’un mécanisme créatif” (Grésillon, 1994: 12).

en acción de dispositivos hermenéuticos a partir de diversas orientaciones (lingüísticas, sociolingüísticas, psicoanalíticas, sociocríticas, temáticas, narratológicas), que serían, a nuestro juicio, eminentemente tributarias del análisis ideológico de los discursos sociales, pero siempre centrados en un fuerte componente de la literalidad y la materialidad de los dadores de sentido.

Con respecto a los documentos de los que se ocupan los estudios geneticistas, Louis Hay señala que “Como todo escrito, el manuscrito es a la vez un objeto material y un objeto intelectual, pero estos dos aspectos se cruzan en él de una manera particular” (Hay, 1994: 14)⁵⁶. En efecto, el abordaje de manuscritos nos pone frente a la mirada estrábica que atiende a una historia de las tecnologías de la escritura (soportes, tintas, grafías, trazos, tipografías, blancos, tachaduras, revisiones, dibujos), por un lado; por el otro, nos sitúa frente a dos “horizontes de expectativas” de la Historia cultural: el del escritor y el del hermeneuta que lo asedia. Ello mismo apunta la investigadora argentina Élide Lois al señalar que “la crítica genética desarrolla una metodología encaminada a enfocar tanto la materialidad, la forma y la modalidad de la escritura (...), como los procesos de simbolización” (Lois, 2001: 2).

Élide Lois puntualiza, más adelante, que “el objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos -por lo general, y preferiblemente, manuscritos- que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo” (Lois, 2001: 2). Las salvedades de “por lo general, y preferiblemente” permiten detenernos en otras instancias o “casos” posibles del análisis genético, esto es,

⁵⁶ Como suele acontecer en la teoría literaria, la teoría del texto o la crítica literaria, existen en el seno de la institución literaria textos y poéticas (cuentos, relatos, novelas, poemas) que o bien proceden por antelación, o bien como inspiración, o bien como ilustración de algunas de dichas teorías. Al respecto, la crítica genética tiene exponentes literarios en el sentido de establecer figuraciones literarias de ella en Edgar Allan Poe, en su *Filosofía de la composición*, en *Los papeles de Aspern*, de Henry James y en “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges (en *Ficciones*, 1956), abordando los tres textos distintos aspectos de teorías geneticistas que ulteriormente o bien de modo contemporáneo serán teorizados. Este breve catálogo me es sugerido por Almuth Grésillon en su artículo “Qué es la crítica genética” (Lois, Élide editora, 1994: 25-52).

no excluir de la exégesis crítica las distintas versiones editas de un mismo texto cuya trayectoria diacrónica acusa marcas de variantes en la textualización. A propósito, agrega Lois a continuación: “Además -si bien los geneticistas privilegian el trabajo sobre manuscritos, en algunos casos, las transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de un texto permiten seguir la génesis de una obra a través de variación edita” (Lois, 2001: 2). La diferencia entre el trabajo con un *corpus* de manuscritos y otro con textos editos evidentemente invisibiliza (al menos de forma aparente) -en el segundo caso- ciertas instancias de la génesis, al tiempo que nos pone frente a dos o más “estados finales” (incluso aún provisionales) yuxtapuestos de carácter más o menos definitivo al momento de ser publicados. La edición, como vemos, no se puede considerar el estadio final de un texto, en tanto que fijación de sentido, sino uno dinámico, transitorio aún, teniendo en cuenta que un autor puede “retocar” o enmendar un texto a lo largo de su vida y, en tal caso, muchas preguntas sobre la legitimidad de los textos sucesivos se le presentan al investigador: ¿cuál es el “verdadero texto”? ¿qué versión se constituye en la más autorizada? ¿o la valencia de cada una es tributaria de la interdependencia con las demás variantes? ¿hay un texto “final”, paradigmático, o bien la virtualidad propia de los cambios sufridos por el texto es lo que importa? Conocidas son las siempre “revisadas” versiones, o versiones “definitivas”, versiones “aumentadas”, lo que implica un desacuerdo del autor o autora con su escritura previa o, al menos, una necesidad de una revisión y una corrección. Entra aquí a funcionar un texto ideal o “ideal de texto” que va mutando según la cronología pero que el autor siempre tendría en mente, para sí, pero siempre en relación con un público o lectorado imaginario. Ese esquema inteligible funciona como un patrón que articula y desarticula sentidos y la experiencia de rectificarlos o ratificarlos, en parte o totalmente.

Ana María Barrenechea, por su parte, insiste en que habría dos posturas respecto de los pre-textos⁵⁷. Una postura anterior a dichos estudios, en la cual los anteriores eran juzgados en función de la obra terminada y, por lo tanto,

esto condicionaba la lectura de los borradores, presentándolos en términos de evolución y progreso hacia una meta: la forma que además de haber sido elegida por el autor para presentarla al público, es considerada definitiva en términos de perfección. El texto se vuelve así el primero en jerarquía, ‘informa’ a sus antecesores el hito que ellos tienden, el punto en que desembocan y en el que se detienen” (Barrenechea, 1983: 16-17).

La segunda postura emergería dentro de los estudios literarios con el nacimiento de la disciplina así llamada “crítica genética”, que cambiaría la perspectiva. “En general reconoce la validez de los pre-textos como textos verdaderos, (...) como dos poéticas divergentes y concomitantes que deban establecer coordinación sin borrar sus antagonismos” (Barrenechea, 1983: 17). Para finalizar, Barrenechea cita a Bellemín-Noël⁵⁸, que propone tratar primero pre-textos y textos por separado, luego confrontarlos “de manera que unos perturben a los otros, y finalmente integrarlos en una lectura totalizadora” (Barrenechea, 1983: 17).

También Barrenechea, respecto de los pre-textos que llegan a manos del crítico geneticista, acentúa la intrincada maraña de la índole de dichos materiales. Puede tratarse de pre-textos ficcionales (en cuyo caso, como señala, se conforma una peculiar relación entre autor-lector/narrador-narratario) o bien pre-textos no ficcionales, tales como notas aclaratorias, listados, dibujos, anotaciones, bocetos, planes, acotaciones. En tal caso, las operaciones críticas que desarrollaremos, tanto en el caso de Angélica Gorodischer como en el de Tununa Mercado, responden al primer tipo, esto es, a pre-textos ficcionales. Excepción hecha de algunas entrevistas donde alude a los pre-textos y textos inconclusos o a punto de ser editados, Gorodischer sí trabajaría a partir de pre-textos no ficcionales. El reportaje, entonces, deviene ya no sólo mera transcripción de la

⁵⁷ El término “pre-texto” es la traducción española del original francés correspondiente, el “avant-texte”.

⁵⁸ Bellemín-Noël afirma que “la genética libra de la pregunta del origen y el fin, pero reconoce que en el momento inicial, tal como los documentan los borradores, pre-existe un impulso a significar” (citado en Barrenechea, 1983: 18).

escena de un diálogo, para ser desplazado por la teatralización de un pre-texto proyectivo orientado a la futura publicación o a futuros proyectos en fermento.

En cualquier caso, la crítica genética transforma

el objeto-manuscrito en objeto de conocimiento, lo que no significa más que la reconstrucción de los momentos sucesivos de la génesis de escritura, constituye una forma de enriquecer la obra en la dimensión de su devenir a lo largo del tiempo, la de dotar de momentos el acto de la escritura, con toda la gama de sus posibilidades, tanto con sus alternativas no resueltas como con aquellas de las que está esclarecidamente fijadas (Grésillon, 1994: 35; la traducción es nuestra).⁵⁹

-Desandando los senderos de *Kalpa Imperial*

De 1983, como decíamos, data *Kalpa Imperial. Libro I. La casa del poder*, que incluye cinco episodios cuya unidad está dada desde la diégesis por la presencia de un personaje que da coherencia a todas las historias: el narrador. En segundo lugar, cada episodio -que bien puede ser leído y valorado en forma autónoma- alude a un Imperio que sucesivamente se destruye y vuelve a ser edificado y renace por nuevas generaciones de gobernantes y de conspiradores, traidores o truhanes que a sus espaldas tramam *complots*. Estos ciclos en el poder se corresponden con una inestabilidad institucional esencial que, como veremos más tarde, reescribe simbólicamente en el subcódigo literario el contexto socio-político de la última dictadura militar argentina.

Hacia 1984, Gorodischer da a conocer, como quedara señalado, la segunda parte de *Kalpa Imperial, Libro II: El imperio más vasto*, que incluye seis nuevos episodios. El lexema “kalpa” significa en sánscrito “duración de un universo” y fue esa una palabra que Gorodischer leyó en un texto literario oriental traducido al francés y que guardó y

⁵⁹ “transformer l’objet manuscrit en objet de connaissance, ce n’est en fin de compte rien d’autre que la reconstruction des moments succesifs de la genèse écrite, c’est enrichir l’oeuvre de la dimension de son devenir dans le temps, c’est la doter de l’épaisseur de l’acte de l’écriture, avec toute la gamme de possibles, avec ses alternatives non résolues comme avec ses fourvoiements”.

atesoró durante muchos años hasta que llegó el momento de utilizarla como parte del título de uno de los libros que la consagraron definitivamente en sus aportes al sistema literario argentino, al tiempo que las ediciones en España y Estados Unidos la ponían en contacto con otros públicos y otros horizontes de lectura.

Los sucesivos episodios de *Kalpa Imperial* publicados en forma aislada, sobre todo, en revistas culturales (como *El lagrimal trifurca*, de Rosario, en 1976 o *El péndulo*, de Buenos Aires, en 1981), sumados a la publicación ,en 1975, en un volumen colectivo de narradores rosarinos, de un texto que suspicazmente se titula “Retrato del Emperador” (título homónimo de uno de los episodios de *Kalpa Imperial*, pero notablemente diferente en el tenor de su escritura y de su diégesis) nos permiten verificar que la génesis de esta obra sufrió diversos avatares hasta hallar su sustancia definitiva. Ese itinerario es pasible de ser historiado merced al cotejo de esos fragmentos y de algunas declaraciones de la autora en torno de la trayectoria que acrecentó el manuscrito que más tarde se transformaría en libro.

Como un abordaje geneticista de toda la novela hubiera demandado un tiempo, una extensión y una entrega para su esclarecimiento y exposición que supera en mucho las intenciones de la presente tesis, hemos decidido, en cambio, centrarnos en los dos textos homónimos, titulados “Retrato del Emperador”, uno de 1975, y el otro perteneciente a la edición príncipe de *Kalpa Imperial*, publicada en 1983. No obstante la invariancia del título, los textos son, tal como lo señaláramos, absolutamente disímiles y la hipótesis que procuraremos demostrar en este apartado de la investigación consiste en que , para el proceso de construcción de ambas narraciones, fue decisivo su contexto de producción y que ello determinó su textualidad, contaminando tanto la lexis cuanto la diégesis. Nos referimos, claro está, a que la primera versión de “Retrato del Emperador” fue concebida antes de los traumáticos acontecimientos desencadenados en el país

después de que fuera depuesto el gobierno de Isabel Martínez de Perón por parte de la Junta Militar, en tanto la segunda versión de dicho texto fue escrito en un período en el que el país estaba inmerso en los efectos del terrorismo de Estado, por un lado y, por el otro, su publicación coincide con un período en el que volvían a respirarse aires más libertarios.

Como señala Pierre Bourdieu citando a Paul Valéry, hay obras que tienden a crear un público y otras que son el producto de un público determinado. En ese sentido, los textos de Gorodischer son proclives a desafiar el “gusto” del mercado y a instalarse en las antípodas de los *best-sellers*. Crear un público no supone la mera tarea de mágicamente “inventarlo”, a la manera de un prestigeador, sino la, más ardua, de crear las condiciones estéticas para una adopción de puntos de vista y de principios estético-ideológicos. También la de emplazar al público lector a aceptar que no sólo los productos literarios en este caso que circulan por el mercado son los exclusivos para su circulación y su adquisición. No obstante, lo sabemos, es imposible que el proyecto creador de un escritor o escritora permanezca ajeno a los condicionamientos producto de las devoluciones (bajo la forma de representaciones sociales) que tanto el público como las instituciones propiamente culturales (la crítica literaria y cultural, las academias, las universidades, el sistema escolar, la prensa, los premios y concursos literarios, las ediciones del bolsillo, las traducciones a otras lenguas, etc.) formulan al escritor. Es así como el proyecto creador de los productores culturales “es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde afuera” (Bourdieu, 2004 [1966]: 22). Es por ello que el proyecto se presenta ante todo como un lugar de conflicto, de depuración, de paradojas, de contiendas y de evolución.

Todo campo intelectual es un campo de relaciones simbólicas de fuerza, de “relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural” (Bourdieu, 2004 [1966]: 15). Es así que todo proyecto creador se define por el lugar que ocupa en el campo y, por ende, por las relaciones que establece con los demás proyectos creadores de productores culturales tanto contemporáneos cuanto de los que le precedieron en la Historia literaria y que conforman un mapa cultural bajo la forma de un legado.

Ahora bien, la aparición del intelectual autónomo, según Pierre Bourdieu, se apoya en la progresiva emancipación del arte de instancias ligadas al campo del poder, esto es, la emergencia de instancias de consagración propiamente culturales y, por ende, que dotan al campo intelectual de una autonomía relativa.

Resulta posible observar cómo el cuento “Retrato del Emperador” ya testimonia en su trama simbólica la reflexión sobre las jerarquías, la interpelación a las instancias del poder y la dificultad de los subordinados para alcanzar una comunicación fluida con la autoridad. De esta suerte, el verticalismo que cunde en la novela diseña un sistema de relaciones no horizontales y, por lo tanto, ciertamente absolutistas en la medida en que no son democráticas ni fruto de consenso social. En este sentido, el texto permite trazar lazos de parentesco con el universo ficcional kafkiano, que pone en escena la persecución y hostigamiento, el encierro y el pánico, de los sujetos por parte de instancias burocráticas superiores anónimas cuya motivación nunca se esclarece pero sí se premedita. Ininteligible para los sujetos, la paranoia se apodera de su subjetividad y lo paraliza. Si bien en el cuento citado no se produce una persecución explícita hacia su protagonista, sí, en cambio, aparece caracterizada la figura de los líderes como figuras anónimas, temidas, ignotas y de difícil acceso a su identidad, a quienes se debe reverencia y veneración, pero cuyo acceso al poder o cuyo denegamiento del mismo es

absolutamente arbitrario. En el cuento de 1975, el aspirante al cargo de menor jerarquía en el palacio termina por reemplazar al supuesto monarca y esa operación se realiza de modo completamente aleatorio. Nos parece que Angélica Gorodischer está pretendiendo subrayar como subtexto la idea de que la identidad de quienes nos gobiernan es absolutamente eventual y que el poder es uno solo en tanto quienes lo ocupan o acaparan son múltiples y quedan cautivos de ese supuesto don o privilegio a través de una trama que los devora. ¿Es el poder un verdadero privilegio o una maldición que especularmente perjudica a quien lo ejerce? ¿Es un tormento o una bendición? ¿Dónde estriba el poder? ¿Qué es lo que inviste a alguien como poderoso? ¿Es el poder un espacio cerrado del cual el mismo poderoso no puede sortear ni quitarse de su propia lógica? Se trata de preguntas que, entendemos, el texto propone, pero cuya respuesta no necesariamente satisface, como es de desear en todo texto literario, siempre polisémico.

Con respecto a la trayectoria escrituraria de *Kalpa Imperial*, en general, y de “Retrato del Emperador”, en particular, nos explica Angélica Gorodischer en una entrevista inédita que le realizáramos en 2001:

ADRIÁN FERRERO: Vos escribiste “Retrato del Emperador” en 1975, pero era un texto que no tenía mucho que ver con la otra versión, la definitiva, que apareció finalmente en *Kalpa Imperial* en 1983. ¿Cómo fue esa búsqueda hasta encontrar lo que querías?

ANGÉLICA GORODISCHER: Lo que pasó fue que yo escribí ese cuento, el primero, el de 1975, porque se me ocurrió el título. A veces me pasan esas cosas. Se me ocurre un título y tengo que escribir un cuento para ese título pero de movida no sé qué cuento es. Me sucedió lo mismo con “La lucha de la familia González por un mundo mejor. No me digas que no es un título excelente, como para merecer un cuento. Tenía ese título, “Retrato del Emperador”, y pensé en el Imperio Austrohúngaro, una casa, una familia, el retrato del Emperador colgado en la pared de la sala. No daba para mucho. Escribí otra cosa, que tampoco fue la definitiva. Cuando escribí *Kalpa Imperial*, hice primero los cuentos más cortos y cuando ya estaba escribiendo los otros se me ocurrió que tenía que incluir “Retrato del Emperador”. Claro que esta segunda versión, la definitiva, no tiene nada que ver con la primera. Estábamos en pleno Proceso y entonces yo escribía sobre generales ambiciosos, policías crueles, usurpadores y todo eso y me dije que el primer cuento tendría que ser el del retrato del Emperador, así como el cuento

central es el del retrato de la Emperatriz. En “Retrato del Emperador” se narra la muerte y la resurrección del Imperio así como en “Retrato de la Emperatriz” se narra un apogeo, no el único, en la vida del Imperio. Que es lo que pasa con los países: mueren varias veces y resucitan varias veces. Y aquí estábamos en plena muerte. Era la muerte. Era la muerte del país y yo contaba la muerte y la vida de un Imperio.

A.F.: Asociado a este universo de *Kalpa Imperial* -que tiene que ver con Tolkien, con Andersen, con *Las Ciudades Invisibles* de Italo Calvino- que da lugar a una cosmogonía de mundos que aluden a éste pero que al mismo tiempo lo metamorfosean hasta un punto en el que ya no parece reconocible, ¿cómo encontraste el ‘tono’ adecuado?

GORODISCHER: Tanto Andersen como Calvino y Tolkien son inventores de mundos, mundos, mundos completos. En el caso de Tolkien bien detallados, descritos, explicados. En los casos de Andersen y Calvino, pasados y repasados detalle a detalle en cada libro hasta formar el mundo completo. Yo no puedo inventar mundos pero sospecho que una se debe sentir como Dios si puede inventar uno de esos mundos de palabras. Tolkien debe haber sentido que podía hacer cualquier cosa, a partir de la Tierra Media. Andersen también; claro que Andersen es de una crueldad inmensa. Calvino es otra cosa, italiano él, más luminoso y dicharachero. A mí, de Calvino me basta con *Las Cosmicómicas* y con *Las Ciudades Invisibles*. Pero a los tres los he leído de adelante para atrás y de atrás para adelante. Y una a todo eso lo internaliza. Es como si se lo comiera. Yo digo que me quiero comer el mundo. Por eso soy capaz de comer cualquier cosa. Y tengo una amiga que dice “Por la boca también se aprende” que es una verdad como un templo. Me quiero comer el mundo y asimilarlo y vomitar otro mundo, porque hay que comerse todo lo que está al alcance de la mano para poder después dar eso mismo de otra manera. Eso es lo que siento con esto de inventar mundos. Por eso yo creía que con *Kalpa Imperial* estaba escribiendo *Las Mil y Una Noches* occidentales. Que no era así pero yo me lo creí. Por eso me salió el tono adecuado. Empezó ¿cuándo? Hay un cuento mío que vos conocerás que se llama ‘La resurrección de la carne’. ¿Te acordás que al final una voz dice ‘-Dijo el narrador:’? Esa es la primera vez en la que aparece un narrador como personaje. Y cuando empecé a escribir *Kalpa Imperial* lo primero que se me ocurrió fue lo del narrador. Que otro contara por mí. Una (un) Scherezahada profesional si así se lo puede llamar.

A.F.: Es como un artificio.

GORODISCHER: Lo es. Yo delego en el narrador la tarea de contar los cuentos de ese libro. Hay gente que cree que el narrador es siempre el mismo, a lo largo de todo el libro. Pero no: todos los narradores son distintos. Porque el narrador de ‘Historia Natural de los Hurones’ es un tipo muy cascarrabias. Está siempre enojado y les dice cosas terribles a quienes lo escuchan. Y no es, claro, el narrador que fue amante de la Emperatriz y que es un tipo dulce y comprensivo y hasta tímido. Y el último cuento no tiene narrador, el de El Gato y el cine. Ese y ‘Así es el Sur’ son mis dos cuentos preferidos (Ferrero, 2001).

Estas declaraciones de la autora nos permiten llegar a algunas conclusiones provisionarias. Primero, reconstruir el sistema de lecturas que alimenta *Kalpa Imperial* desde la intertextualidad y la inscripción en una genealogía, desde la selección y la invención de una tradición literaria. El texto de 1983 de *Kalpa Imperial* dice en la primera página:

“RECONOCIMIENTO:

Agradezco profundamente el estímulo que me brindaron Hans Christian Andersen, J.R.R. Tolkien e Italo Calvino, sin cuyas palabras de aliento este libro no se hubiera escrito” (Gorodischer, 1983: 9).⁶⁰

A partir de este paratexto, podemos comprobar que la autora se inscribe dentro de la gran tradición del *fantasy* en el sentido que Rosemary Jackson le otorga a este término crítico, que

se aplicó en forma indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan ‘otros’ territorios diferentes del humano” (Jackson, 1986 [1981]: 11-12).

Esta investigadora entiende que en la matriz del *fantasy* late una intencionalidad netamente subversiva en tanto en este tipo de ficción

⁶⁰ Estas declaraciones, vertidas en la mencionada entrevista, son reveladoras de un sistema de lecturas ávido por absorber géneros, materiales y temas e inscribirse en tradiciones literarias asociadas con la épica fantástica y la literatura fantástica o *fantasy*, según la nomenclatura anglosajona. La obra de Calvino (en especial *Las ciudades invisibles*, pero también de otras de sus novelas y cuentos), *El hobbit* y la saga del *Lord of the Rings* de J. R.R. Tolkien, los cuentos de Hans Christian Andersen marcan un horizonte, un humus creativo, una tradición selectiva, en palabras de Raymond Williams, en la cual la autora se inserta, se impregna de mecanismos ideológico/formales, así como un intertexto a partir del cual elaborar su propia poética fantástica, un verosímil y una mimesis no realista, como estrategia de escritora tanto como sujeto mujer en el seno de un tradición de índole patriarcal. También, retrospectivamente, admiten la posibilidad de leer *Kalpa Imperial* como uno de los avatares de esa tradición, de los cuales no necesariamente sería un desprendimiento sino apenas una inspiración. Nos referimos, claro está, al sistema de lecturas explicitado por la autora, por cierto no necesariamente el exclusivo que dio lugar a su “opus magna”.

a partir de fines del siglo XVIII en adelante, muchos *fantasy* intentan socavar el orden filosófico y epistemológico dominante. Subvierten e interrogan las unidades de tiempo, espacio y personaje, y también cuestionan la posibilidad, o la honestidad, de la representación ficcional de esas unidades. (...) (...) el fantástico puede entenderse como un arte de distanciamiento, que resiste el encierro, que abre las estructuras que categorizar la experiencia en nombre de la ‘realidad humana’ (Jackson, 1986 [1981]: 183).

Asimismo, este carácter transgresor del *fantasy* que Jackson observa se refiere a que este tipo de texto plantea imposibles semánticos y, por lo tanto, cuestiona universos cerrados y unidades discretas que la cultura tiende a categorizar de este modo en virtud de su tendencia centrípeta a normalizar y disciplinar para perpetuar su organización simbólica y material. Dichas categorías cerradas organizan un sistema institucional disciplinador y represivo en el cual los sujetos forman parte de relatos previamente derivados de la estructura del poder, parafraseando a Michel Foucault.

En lo que atañe a los géneros literarios, el cuento “Retrato de Emperador” no entraría dentro de esta categoría, por lo que no se constituiría en un texto transgresor en la producción de sentido. Por el contrario, el texto homónimo de 1983 sí es claramente un exponente del *fantasy* y es por ello que estamos en condiciones de afirmar que se erige en un cuento con un alto grado de politización, en tanto “irracionaliza marcos de referencia” (Amorós, 2000), cuales serían los parámetros de la representación realista y el discurso literario patriarcal, entre otros.

La crítica genética realiza una “operación metodológica básica que consiste en yuxtaponer un estado textual con otro ante la convicción -largamente comprobada ya- de que algún dato significativo tiene que emerger de la observación de las diferencias” (Lois, 2001: 3). Al respecto, José Amícola⁶¹ agrega que

⁶¹ José Amícola (compilador) *Materiales iniciales para “La Traición de Rita Hayworth”*. La Plata, Publicación Especial N° 1 de la revista *Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. Para otros resultados, también relativos a la poética de Puig en dicha línea de investigación, remito a las respectivas ponencias de José Amícola, Julia Romero y Graciela Goldchluk en el volumen compilado por José Amícola y Graciela Speranza. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario-La Plata, Beatriz Viterbo Editora, 1998. Apartado titulado 2.Genética Textual. pp. 29-58.

mientras la postura tradicional de la crítica durante muchos siglos fue prestarle atención solamente al producto terminado, porque se estaba convencido de que la tarea del artista era un secreto inexpugnable que debía ser ocultado para que apareciera a la luz tan sólo lo más excelso como resultado de la inspiración dionisiaca e irracional, ese paradigma ha cambiado de modo tan violento, que hoy en día se ha instalado en el espacio crítico una corriente nueva que reclama para sí el derecho al estudio de los materiales póstumos, no sólo para corregir los errores posibles de aquello que ha sido editado, como hacía la vieja Filología, sino para perseguir las huellas del proceso creativo. Los manuscritos de un autor son, entre otras cosas, un rico documento sobre las normas estéticas que ese autor ha incorporado. En este sentido, una corrección en los manuscritos puede servir para sostener la tesis de una nueva lectura o colaborar a apuntalar interpretaciones ya realizadas en el discurso receptivo” (Amícola, 1996: 18).

En el caso de Gorodischer, a la luz del presente análisis, el cuento y su relación con el ulterior dinamitan la mirada terminante de la obra como un muro erigido de modo monumental y rígido, armado con ladrillos que serían sus páginas, bajo la forma de pequeños nudos sémicos y léxicos, y solicita para el lector y la lectora, o acaso más específicamente, los investigadores e investigadoras, esa idea de texto mutante que se desarticula en la medida en que se lo desanda a través de sus rastros.

Graciela Goldchluk (2003), agrega que

en ocasiones los escritores ensayaron la destrucción de sus papeles, menos para evitar la fetichización que para resguardar su propia autoridad. Un libro terminado habla de un sujeto lo suficientemente estable como para organizar los materiales y crear, a través de ese orden, un sentido. Por más que se reniegue de la originalidad, el libro publicado mostrará algunas influencias y ocultará otras, podría exhibir los retazos con los que se organiza la escritura, pero incorporados a un texto que se presenta como acabado y propio. El gesto de destruir intencionalmente los manuscritos resguarda esa propiedad y remite a la jerarquización del producto sobre la producción; con este gesto los papeles que atestiguan el proceso de escritura *pasan*, el acto de destrucción los lleva al pasado y asegura la organización de un tiempo irreversible y lineal. Con una fecha en el pie de imprenta, el libro publicado puede entrar en la historia de la literatura como objeto único, producto de la creación de quien lo firma y del momento a que remite esa fecha, también única y fechada para siempre (Goldchluk, 2003; el subrayado es de la autora).

En el caso de Gorodischer, no se produjo una destrucción de los dos textos dispersos homónimos, pero sí una suerte de alambicamiento en el cual la última versión del mismo aparece más elaborada y con una unidad de tono.

Goldchluk, en la cita arriba invocada, no hace sino agudamente desenmascarar una atribución que tiene todo autor sobre su obra y sus manuscritos, con la idea de que

la inexistencia de algunos de sus productos culturales originales hagan estallar, por un lado, su prestigio, y postula ante los demás, por el otro, una posición en el campo intelectual y una construcción de autor o de intelectual lo suficientemente fiable como para ser indiscutida e incuestionable, pero no infalible a la hora de juzgarlo como escritor o escritora. Los pre-textos, entonces, y siguiendo a Amícola, no sólo permitirían acceder a un proceso donde la poiesis quede en evidencia, sino también sería una manera de desnudar ciertas normas de época, de espacialidad artística (un campo literario) y de horizontes de expectativas propios de una constelación de significantes culturales.

Como vemos, tanto Amícola como Goldchluk confirman tanto las motivaciones para la observancia del método genético, como sus límites, en especial los relativos a la manipulación. Golchluk insiste en las reticencias y las relaciones conflictivas que los escritores entablan consigo mismos respecto de sus propios materiales. Cuando peligra una autoimagen devenida imagen pública que podría ante la posteridad desfavorecerlos, la relación con sus manuscritos se “tensa”, se vuelve “sospechosa” y quienes escriben ante todo establecen una relación dubitativa y, en ocasiones, brutal, hacia su producción manuscrita.

Veamos, entonces, la postura de Gorodischer frente a ambos asuntos. Frente a la reticencia de la gran mayoría de los autores a reconstruir mediante una descripción los procesos creativos de sus obras, Gorodischer actúa de modo absolutamente contrario, más semejante al seguido por Edgar Allan Poe, esto es, no tiene reparos en difundir sus experiencias de escritura ni exhibir sus pre-textos. Señala en el Prólogo a *Técnicas de supervivencia* (cuentos, 1994): “Es que me encanta hablar de lo que escribo. No decir las cosas dos veces en el texto, eso de decir que una va a decir algo y después decir lo que se dijo, sino charlar con la gente amiga” (Gorodischer, 1994: 17). Y se extiende un

poco más adelante: “(...) qué suerte no ser un señor importante. Porque yo soy una bocona y me siento a la mesa del café (sábados a la mañana, plena peatonal) y bocino todo lo que estoy escribiendo, por qué, cómo y a qué horas. Y créase o no, eso ayuda” (Gorodischer, 1994: 18). En efecto, Gorodischer no sólo admite que no tiene ningún tipo de represión a la hora de explayarse sobre sus proyectos escriturarios o editoriales, sino que atribuye a ello una función importante dentro del proceso creativo. La “escucha” del interlocutor, su palabra y la metanarración de la autora, bordan un tapiz que dibuja los contornos de lo que vendrá, y esas operaciones cumplen, a sus ojos, una función constructiva para la posterior escena de la escritura.

Tampoco Gorodischer tiene escrúpulos a la hora de inhibir la supuesta coherencia de una obra que está creciendo lentamente. Al respecto, pareciera coincidir con el escritor norteamericano E. A. Poe, quien en la ya citada “Filosofía de la composición” afirma, previo a reconstruir cómo escribió, paso a paso, su poema “El cuervo”:

Muchas veces he pensado cuán interesante sería un artículo de revista donde un autor quisiera –o, mejor dicho, pudiera– detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus composiciones llegó a completarse (...). La mayoría de los escritores –y los poetas en especial– prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse (...); en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, la escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que, en el noventa y nueve de los casos constituyen la utilería del histrión literario (...). Por otra parte, tengo plena conciencia de que no es frecuente que el escritor esté en condiciones de volver sobre sus pasos y mostrar cómo llegó a sus conclusiones. En general las sugerencias se presentan confusamente al espíritu, y en la misma forma se las sigue y se las olvida. Por mi parte, no comparto la repugnancia a que he aludido antes, y jamás he tenido la menor dificultad en rememorar los sucesivos pasos de cualquiera de mis obras (...). (Poe, 1952: 224-225).

De este modo, entendemos que es beneficioso para un abordaje geneticista de los presentes textos, comprender sus regímenes de producción de sentido, bajo la forma de confesiones de sus autores sobre cómo escribieron y reescribieron sus obras.

Es posible entonces, a partir del cotejo de algunos párrafos que o bien se reproducen o bien se omiten, recrear zonas de la *inventio* inherente a una firma. O bien de atender a las variaciones de títulos, planes, contextos en los que aparecen dichos textos (previos o ulteriores). Proceder de este modo consiste en identificar ciertos rasgos constructivos de los textos cotejados, que tienden a repetirse de modo obsesivo.

Por la presencia, en *Kalpa Imperial*, del narrador anónimo que aparece, tal como lo señaláramos, articula como hilo conductor de todas las historias del libro, excepto una.

La primera referencia a este personaje (que también se constituye en la asunción narrativa de una forma de discurso directo), es la de su aparición en el cuento “La resurrección de la carne” (publicado originariamente en el libro *Mala noche y parir hembra*, de 1983, reeditado con modificaciones en 1997; sin embargo, la fechación del texto debe ser bastante anterior a la de su publicación, dado que si contaminó e inspiró el “estilo” de las formas de apertura y cierre de “Retrato del Emperador” su composición debe de haber sido previa), tal como nos lo confiesa la misma Angélica Gorodischer. El último párrafo de ese cuento concluye:

“-Moraleja-dijo el narrador-: la locura es una flor en llamas. O, en otras palabras, es imposible inflamar las cenizas muertas, frías, viscosas, inútiles y pecaminosas de la sensatez” (Gorodischer, 1983: 91).

La presencia de este personaje que enuncia moralejas (por cierto jamás “sensatas”, según el así llamado “sentido común”), dice sus verdades y remata o inicia los textos, mediador entre distintos sucesos, referente que como un *leitmotiv* atraviesa todo *Kalpa Imperial*, constituye una excusa para iniciar un proceso de cierre o apertura de un discurrir narratológico. Ello plantea repercusiones tanto desde la lexis cuanto desde la diégesis. Porque el personaje del narrador está asociado con una forma de

discurso (el discurso directo con *verba dicendi* anunciativo), al tiempo que se constituye en agente narrativo dentro de la fábula del cuento, en particular, y de la novela, en general. Precisamente, el cuento titulado “Retrato del Emperador”, en su versión de 1975 comienza del siguiente modo:

Dijo el narrador:

-Hoy me siento inclinado a contar un cuento con moraleja.

Y siguió:

-Hubo una vez un hombre joven que se perdió en los corredores, las salas y los jardines del palacio del emperador, lo cual no es nada extraño si se considera que iba solo y que el palacio es tan antiguo, tan complicado y tan extenso (...)” (Gorodischer, 1975: 57)

Y el cuento de 1983 con el que, justamente, se abre la novela, tiene, en cambio, el siguiente inicio:

Dijo el narrador:-Ahora que soplan buenos vientos, ahora que se han terminado los días de incertidumbre y las noches de terror, ahora que no hay delaciones ni persecuciones ni ejecuciones secretas, ahora que el capricho y la locura han desaparecido del corazón del Imperio, ahora que no vivimos nosotros y nuestros hijos sujetos a la ceguera del poder; ahora que un hombre justo se sienta en el trono de oro (...) (Gorodischer, 1983: 14).

Simultáneamente, el narrador, además de ser un personaje, resulta en la narratología una categoría en la cual se delega la información y el punto de vista desde el cual toda acción o reflexión es comunicada a los lectores. Así, que el narrador sea un personaje, el personaje central que va hilando los episodios, no hace sino establecer una relación *en abyme* del proceso de la comunicación literaria. La incumbencia de un narrador es fundamentalmente comunicativa, pero también primordialmente constructiva, en tanto diseña la arquitectura y los modos de recepción de un texto.

Como vemos, en los mencionados pre-textos se pueden detectar mecanismos enunciativos comunes, tales como el recurso del discurso directo referido por la figura del narrador, así como la mención compartida por ciertos personajes como el del monarca o Emperador. No obstante, también es posible verificar que el texto de 1983

parece una suerte de procesamiento simbólico de la recientemente transcurrida vivencia del Proceso Militar, con claras remisiones a “ejecuciones secretas”, “locura”, y “noches de terror”, sintagmas y lexemas todos ellos que remiten a una experiencia socialmente traumática para los actores sociales y a un universo plagado de fantasías persecutorias.

Además de las diferencias textuales arriba señaladas entre los dos textos homónimos de Gorodischer, el de 1975 acusa una distribución paratextual absolutamente compleja y bipartita. A la izquierda de la página está escrito el texto principal, donde se narran las acciones del protagonista de la historia, un aspirante al cargo de Ayudante de tercera categoría del Cuidador Imperial Mayor de Granos y Semillas. A la derecha, bajo la fisonomía de aclaraciones parentéticas y con una tipografía distinta y más pequeña, se narran las vivencias interiores del personaje, referidas en estilo indirecto libre. Esta estrategia paratextual no aparece en el texto definitivo de 1983 y, menos aún, en ningún otro de los episodios de *Kalpa Imperial*.

La homonimia del título de dos cuentos de Angélica Gorodischer, así como algunas semejanzas diegéticas y discursivas, autorizan a trazar una cierta comunión de núcleos de sentido entre ambos y a considerarlos como dos hitos continuos y no discontinuos en el mismo itinerario de escritura que desembocaría en su obra capital *Kalpa Imperial*, de 1983/1984.

Ambos textos son producidos en dos momentos radicalmente distintos de la Historia argentina. Los textos acusan sus contextos y especularmente los reenvían a sus lectores bajo la forma de representaciones sociales.

Las declaraciones de la misma Gorodischer vienen a nutrir el análisis sociogenético con nuevas revelaciones en torno de los procesos escriturarios, su cronología y los estadios o fases de su evolución. En tal sentido, la construcción de *Kalpa Imperial* se presenta a los ojos del investigador desde una perspectiva compleja,

dubitativa para el proyecto creador sin duda constreñido por factores contextuales y en momentos en los que debe definir los rumbos de su poética. Es importante dejar sentado que Angélica Gorodischer es una de las pocas escritoras que ha cultivado en forma sistemática la ciencia ficción o, más genéricamente, el *fantasy* (ya que también su producción se proyecta hacia el fantástico, el gótico y los cuentos maravillosos).

Si bien el primer texto ya se manifiesta como una intervención literaria en la que nuestra autora da cuenta de las relaciones de poder y las consecuencias que tienen tanto para quien las padece como para quien las ejerce, no es sino hasta el cuento de 1983 cuando las remisiones a sememas, tales como los de la persecución y las ejecuciones secretas, el ejercicio de la prepotencia y lo sanguinario, y otras formas de conspiración política y violencia material por parte de oscuros agentes quedarán visibilizadas en la textualización. En tal sentido, el espesor discursivo de ambos cuentos remite a experiencias sociales y privadas diversas: el primero a una instancia donde las jerarquías no son todavía lesivas para los sujetos pero merecen una reflexión y una flexión narrativa, acaso también una evaluación sin concesiones del intelectual; el segundo, a una disolutoria donde el poder se vive como una verdadera amenaza y actúa inmoderadamente.

Por todo lo expuesto hasta aquí consideramos que queda absolutamente claro que el sistema de textos reenvía automáticamente a diferentes contextos que, por lo tanto, permiten hacer emerger en la trama discursiva nuevos núcleos de sentido que demandan una nueva voz y un nuevo tono para ser fraseados. Asimismo, entendemos que cada uno de ellos constituye un estadio en la dilatada trayectoria en la que queda testimoniada la génesis de escritura de un mismo proyecto, jalonado por las repercusiones que en los productores culturales tiene la debilidad institucional de nuestro país. Por último, ambas formaciones discursivas remiten a formaciones sociales

distintas, lo que con Foucault nos permite cavilar sobre los vínculos entre poder, discurso y sociedad.

Otro capítulo de los pre-textos de la génesis de escritura de *Kalpa Imperial*, lo constituye la publicación, en 1982 (pero fechado por la autora en 1981), por añadidura, en la revista de circulación periódica *El péndulo*⁶², del cuento “Primeras armas”. El mismo constituye literalmente uno de los episodios que más tarde, hacia 1984, se corresponde con el que editará, como capítulo noveno, en *Kalpa Imperial* de modo reproducido y bajo una forma similar. Es así que este texto permite corroborar hasta qué punto el itinerante sendero compositivo de dicha obra aconteció durante el Proceso de Reorganización Nacional y, temerariamente, Gorodischer, mediante su antelación, dio a conocer en un medio de circulación masiva un fragmento de lo que más tarde sería una obra definitiva.

Andrés Avellaneda, que ha estudiado en detalle las respuestas de los sectores medios y medios ilustrados así como la clase patricia a la irrupción de los “cabecitas negras” (semantizado por Germán Rozenmacher en su conocido libro y acepción de los “grasitas” utilizada en sus discursos por Eva Perón) señala que la literatura producida durante esta etapa de la Argentina

no enuncia su posición política en la superficie de los signos; es más bien una literatura que exige un tipo de lector competente en un específico discurso previo de confrontación cultural, cuyo conocimiento le permite hacer funcionar las retóricas de sustitución e implicación que le presenta el texto, actualizando así los códigos positivos ausentes (o no *dichos*) a partir de códigos negativos que sí están presentes y *dichos* en el texto (Avellaneda, 2006: 113).

Transponiendo estas conceptualizaciones (con sus respectivas inflexiones propias de periodizaciones socio-históricas peculiares y menos exacerbadas en el

⁶² Nos referimos a la publicación mensual *El péndulo*. Segunda época. Bs. As., Ediciones de la Urraca, 1982. pp. 69-76. Ilustraciones de Sanyu. Revista dirigida por Andrés Cascioli y cuyo jefe de redacción era Marcial Souto, ambos expertos en el tema y cultores y autores del género.

sentido de la violencia en curso por entonces), estamos en condiciones de afirmar que la retórica de lo indecible se articula con la de lo no dicho, y a su vez con la de lo creado y recreado mediante sustituciones, metaforizaciones, esto es, mediante una articulación entre discurso histórico, orden real, discursividades, estética literaria y una posicionalidad ideológica que no sucumbe ante el semema de la amenaza, el de la censura y el de la persecución de la integridad de los productores culturales.

Si en Tununa Mercado, como veremos más adelante, es posible advertir las marcas de la necesidad de una partida externa e interna, una suerte de alejamiento de lo que se es y de lo que se tiene para poder sobrevivir ante la posibilidad de la agresión mortal, en el caso de Gorodischer, paradójicamente, la protección de la propia tierra se produce en virtud de que “quien no huye es porque no tiene nada de qué temer”, pese a que pueda resultar sospechoso a los ojos del sistema. Quien continúa con una vida consuetudinaria no tiene nada que ocultar a los censores ni menos aun a las autoridades. Esta teatralización de la vida cotidiana enmascara en Gorodischer prácticas “subversivas” cuyo clivaje se da en la cartografía de la escritura literaria.

Prospección en el relato, en el caso de Gorodischer; retrospección, en el de Mercado, no hacen sino inducir a una aparente confusión: no se trata de dos direcciones contrapuestas sino de una misma forma de posicionarse frente a la temporalidad imaginaria. Se evade el presente, se lo sitúa en otra zona cronológica discrónica. El peligro yace, subyace en el presente y la solución, tanto en el exilio como en el inexistencia, consiste en dirigir la orientación del discurso y de la diégesis hacia una zona de la experiencia que no peligre ni haga peligrar a sus actores. Si los posibles atentados están sucediendo, la opción más clara es abandonarlos para no sucumbir a ellos. Hacia adelante o hacia atrás, la máquina del tiempo es la que está funcionando y no hace sino diseñar un cronograma en el cual las citas siempre se sitúan en un momento que no es

simultáneo: o ya lo fue, o deberá serlo. Como vemos, ese principio de fuga por la supervivencia, sea desde la seguridad relativa de habitar en el exterior como la peligrosa de estar inmersa en el foco de la incertidumbre y el riesgo, lleva a ambas autoras al ademán común de no poder narrar sincrónica sino asincrónicamente lo que tienen para decir. En verdad se trata de lo que tienen para recordar o de lo que recordarán una vez la pesadilla haya acontecido. Veremos a continuación parte de ese movimiento interno y externo, de esos tropismos.

-Casta luna electrónica como antología de pre-textos éditos reveladores de la génesis de escritura de una poiesis.

Frente a la reticencia de la gran mayoría de los autores a reconstruir mediante una descripción los procesos creativos de sus obras, Gorodischer actúa de modo absolutamente antagónico. De manera casi entusiasta, Gorodischer desviste los contenidos que hacen a su producción presente y futura, sin pudores ni temores.

Casta luna electrónica, volumen publicado en Buenos Aires en 1977 por editorial Andrómeda, constituye un hito en la consideración pública del proyecto creador de Angélica Gorodischer y los vaivenes de sus objetivos narrativos, en tanto es revelador de una serie de “primicias” de lo que vendrá, así como funciona como una suerte de engranaje para atar los vectores que se articulan para centralizar su obra. Fechado en plena dictadura militar (pero reproduciendo algunos textos redactados durante el Onganiato y el gobierno de María Estela Martínez de Perón), el libro consta de un prólogo o estudio preliminar de Elvio Gandolfo, donde aborda y repasa la producción literaria de Gorodischer hasta el momento de la antología que le toca presentar; una serie de cuentos (por lo general, breves) escritos por la autora y fechados

al final de cada uno de ellos (oscilan entre los años 1964 a 1977, es decir que abarcan más de una década de la conflictiva Historia argentina); un reportaje a la autora elaborada por el ya citado Gandolfo; una bibliografía que sigue un estricto orden cronológico de textos tanto éditos como inéditos (muchos de los cuales devendrán libros y serán publicación con posterioridad, y otros de los cuales se diluirán en una suerte de plan fallido o abandonado). Gandolfo contribuye a contruir la “imagen de escritora” de Gorodischer en el seno del campo literario contemporáneo, en tanto le adjudica autenticidad y continuidad a su proyecto.

Podríamos agregar como dato curioso a esta suerte de “plataforma de lanzamiento” de la carrera de Gorodischer, como cuña que visibiliza gran parte de su proyecto creador, que antecede a cada cuento un comentario paratextual de la autora, de orden explicativo respecto de la fecha y las circunstancias en que fuera escrito, o bien sobre su origen o el lugar que ocupa dentro de su producción o que estima ocupará como parte de proyectos más ambiciosos.

El libro pareciera deberse más al mérito, el impulso crítico y a la iniciativa de un colega amistoso, afín a sus preocupaciones estéticas (Gandolfo también residía en Rosario en ese entonces y escribía -y escribe y traduce, aún hasta ahora- ciencia ficción, además de publicar en medios y antologías literarios comunes a la autora) que de la autora misma. Asimismo, tanto Gandolfo como su padre editaban la publicación periódica *El Lagrimal Trifurca*, en el cual Gorodischer había dado a conocer textos narrativos. Si bien Gorodischer resulta sumamente colaborativa, reveladora y continuadora de esta gran invitación a difundir su obra por parte de Gandolfo, lo cierto es que no se trata de un libro que naciera de su propia iniciativa. No obstante ello, es sumamente útil a la hora de vaticinar la consecución de obras futuras, su concreción y

sus procesos creativos, así como la de exhibir que se trata de una escritora que se vuelve acreedora y merecedora de una antología exclusiva sobre su obra.

Casta luna electrónica, título de volumen, fue en su origen -refiere la autora en el reportaje- un cuento que en su momento fue por ella descartado y retomado once años después (al pie del cuento de la antología figuran dos fechas: la del primer cuento que dio origen al segundo; las fechas son: 1966, 1977). El cuento, el último incluido en la antología, se titula “A la luz de la casta luna electrónica”. Se trata de una ficción científica protagonizada por el ya mencionado Trafalgar Medrano, un viajero imaginario, que deambula por universos tópicos y distópicos, amigo del *alter ego* de la autora (quien se torna en este caso autora/narradora, a partir de un principio de identidad y de un pacto autorreferencial) y que figura por vez primera en un libro de Gorodischer. En una de las notas que anteceden al cuento, Gorodischer anuncia que este cuento formará una serie que ya logra entrever y que probablemente vea la luz en un futuro próximo. La frase resulta premonitoria: en 1979, Gorodischer publica *Trafalgar*, el ya citado en la génesis de escritura del pre-texto de 1977. La lógica del libro y su estructura son estrictamente respetadas según el modo como el adelanto de Gorodischer lo había prefigurado.

Otro tanto sucede con un libro en preparación que la escritora cita en el reportaje de Elvio Gandolfo. Titulado *Orden de lo Que Es* o *Canon de Las Apariencias*, suerte de Aleph borgiano en el cual se aloja todo lo que es fue y será en el universo. Esta construcción sémica o de tópico, de espacio o de objeto ininteligible, será retomado por Gorodischer en algunos de los cuentos de *Bajo las jubeas en flor*, un volumen de cuentos ulterior, altamente celebrado por la crítica especializada y por los cultores de la ciencia ficción, en particular. También uno de los cuentos de ese futuro libro es publicado en *Casta luna electrónica*, bajo el título homónimo de “Bajo las jubeas en

flor” (fechado en Rosario en 1972). Al respecto aclara la autora en la nota que precede al texto de la antología:

En 1972 leí en una revista un artículo sobre la vida cotidiana de los presos en una cárcel no precisamente modelo, pero tampoco excepcionalmente sórdida. Había una foto de hombres desencajados cocinando en latas sobre fogones improvisados en un patio de tierra. Quise escribir la historia de uno de esos hombres acucillados pero no sirvo para eso que se llama didácticamente y quizás adecuadamente, aunque lo dudo, realismo. (...). De modo que escribí *Bajo las jubeas en flor* (Gorodischer, 1977: 55).

El cuento en cuestión, tal como figura en la antología y tal como figurará más tarde en el libro homónimo, consiste en un texto de similares características al posterior. Lo que sí podríamos hacer observar es que en él se menciona como un libro a *El Ordenamiento de Lo Que Es O Canon De Las Apariencias* pero no es retomado de forma total (salvo en tres de los cuentos) en otros textos del libro *Bajo las jubeas en flor* ni tampoco en otros libros de Gorodischer. De esta manera, asistimos a las vacilaciones, las cavilaciones, movimientos y los temblores de su escritura, entre lo que declara que hará y lo que finalmente se concretará al tener la perspectiva de su obra finalizada o al menos hasta la fecha editada. En este caso, se trata del descarte de un plan inicial, no de la prosecución de uno anunciado.

Entre otros cuentos que Gorodischer no publicará en volumen (“En verano, a la siesta y con Martina”, “Seis días con Max”, y “Haber ganado el mundo entero”), sí figura uno que será determinante para una de sus obras más celebradas. Se trata de uno de los episodios de lo que más tarde será *Kalpa Imperial* (1983/1984, publicado originalmente en dos partes). El cuento, que promedia el libro editado por Gandolfo, se titula “Las dos manos” y, hasta el momento de su publicación en este volumen, Gorodischer se manifiesta dubitativa respecto de su destino o su futuro inmediato. Evidentemente algo lograba sospechar, porque en la nota introductoria que redacta se

refiere a él como fragmento de una totalidad mayor, de una suerte de libro que narra los avatares de un imperio milenario. Precisamente en ello se convertirá, junto con otros episodios, “Las dos manos”, con ligeras variantes en sus redacciones. En efecto, “Las dos manos” será el segundo episodio de la versión definitiva del libro más consagratorio de Gorodischer, entre otros once más, *Kalpa Imperial*, el que más cavilaciones y desvelos le había causado.

No obstante, el segundo cuento de *Casta luna electrónica*, titulado “Abecedario del Rif”, datado en la antología en el año 1968, fue publicado un tiempo después en el libro *Las pelucas*, también de 1968. Lo curioso es que el cuento narra una suerte de universo cerrado, donde quienes lo habitan lo hacen con una mordaza a su libertad de expresión, vagamente situados en un hospital psiquiátrico o cárcel, deliberadamente ambiguo en su locación y su índole. Lo que caracteriza a este cuento narrado en primera persona por uno de los personajes de la trama, consiste en esa suerte de contigüidad en la que una lectura se superpone sobre otra posible. Ese sería el rasgo inherente al discurso literario, lo que este cuento evidencia. La coincidencia de la ubicación del presente texto en segundo lugar en orden cronológico y de ordenación del índice, da la pauta de que para Gorodischer se trataba de un texto cuya situación en un libro debía ser deliberadamente preliminar.

Si tenemos en cuenta el rasgo humorístico de gran parte de la obra de Gorodischer, el presente texto viene a desmoronar dicho axioma, en la medida en que mediante la representación literaria escenifica una temporalidad incierta y un universo persecutorio, claustrofóbico, donde salud, delito o persecución política inducen a pensar que se trata de una nueva dimensión en su obra. Serio y hasta dramático, “Abecedario del Rif” se convierte en una narración “de comienzos”, en la que el encierro de quienes

están cautivos en una institución, no impide, simultáneamente, la solidaridad entre pares.

Fundamentalmente *Casta luna electrónica* permite absorber parte del proceso mediante el cual, a tientas pero con hallazgos y consejos de colegas, Gorodischer logra concluir una de sus obras maestras.

En el reportaje final del libro compilado y antologado por Gandolfo, e interrogada por éste respecto de cuáles son sus planes o proyectos literarios, Gorodischer se mostrará, una vez más, bastante “indiscreta”, en el sentido de que manifestará sin ningún tipo de reparos cuáles son sus objetivos más inmediatos en lo que hace a la escritura de futuros libros. Al respecto declara:

Kalpa Imperial es la historia del Imperio. Ya explico en el libro que yo tampoco sé, aunque empiezo a sospecharlo, qué imperio es, y espero que el lector se dé un buen susto cuando lo descubra. El *Ordenamiento De Lo Que Es Y Canon De Las Apariencias* es ese texto que aparece y desaparece, que se escribe y se reescribe durante gran parte de todos mis cuentos. Además es otra cosa, es un viaje, pero eso no sé si es importante. El viaje es la parte de honor que yo les rindo al padre Stendhal y al padre Balzac. Trafalgar es un personaje, un personaje que yo encontré y que es tan poderoso que sé que me voy a topar con él en cualquier momento por la calle y me va a invitar a tomar un café. Además de eso se ha metido en un montón de cuentos y Trafalgar Medrano está quizás él escribiendo ese libro que se llama *Trafalgar* (Gorodischer, 1977: 184).

Como vemos, nada de lo que Gorodischer parece revelar en la cosmovisión de su obra futura parece ser tan diferente de lo que efectivamente ha acontecido. Ello le otorga a la autora una suerte de capacidad de vaticinio, de premonición, de premeditación y de coherencia entre lo que estima hará y lo que efectivamente terminará por concluir, de seguridad y fortaleza de juicios. Deseo, premonición y trabajo se articulan en matices claramente futuristas respecto de su propia proyección literaria.

**-Génesis de escritura: de la crónica evocativa breve a la novela del presente.
El caso de Tununa Mercado**

En el caso de Tununa Mercado, también es posible rastrear el fenómeno de un pre-texto édito breve a su reescritura *a posteriori* en una novela extensa. En efecto, se trata de una suerte de correspondencia, en la cual un texto breve, en este caso una crónica incluida en el libro misceláneo *En estado de memoria*, titulado “Visita guiada”⁶³, reenvía a la novela *Yo nunca te prometí la eternidad*. Entre un libro y otro median aproximadamente quince años, lo que hace suponer que se trata de una suerte de operación cognitiva, de trabajo del psiquismo en el cual un sustrato evidentemente fugaz, apenas un detalle de una totalidad, un fragmento de un fresco, es disparado como un dardo hacia otra situación de génesis de escritura mucho más focalizada, pero no menos letal. Centrada en un núcleo de sentido apenas nombrado en el primer pre-texto édito y, evidentemente, muy extemporánea, la novela se concentra en la figura de la familia del protagonista: sus abuelos, sus padres, su propia familia y su descendencia. Precisamente, con la traducción el escueto diario de viaje de huida de Sonia, Mercado organizará el eje su novela.

Además de la comunión de personajes, de remitir en ambos casos al pasado, de una tonalidad semejante, también tanto pre-texto como texto final tienen en común la direccionalidad hacia la que se orientan: el pasado más o menos remoto de la segunda Guerra Mundial y el correspondiente exilio de los sujetos sociales que los protagonizan

⁶³ La crónica titulada “A la intemperie” está incluida en el libro *En estado de memoria* (Buenos Aires, Editorial Seix Barra, 1990) en las páginas 127 a 139 y constituye esa suerte de evocación/prospección que dará por resultado una suerte de dupla literaria marcada por la génesis de escritura.

hacia México. Tipos, prototipos de una tipología social en la cual la expulsión de la patria marca, además, el derrotero de la fuga. Se trata, además, no sólo de un viaje, sino de un peregrinaje pautado por el dolor y el pánico a la persecución. En el camino, los protagonistas son confinados en campos de concentración, sufren el maltrato de los nazis y los franquistas y experimentan toda forma de patología y daño producto de la precariedad. Subsistir en condiciones tan adversas supone un extremo dolor, al tiempo que dibuja formas drásticas penosas en la memoria.

Los títulos son, como es sabido, zonas de especial condensación de sentido. *En estado de memoria*, aquello que permanece, que se atesora y que se guarda como quien ni siquiera puede aspirar a la *memoire involontaire* de Marcel Proust para recoger ese residuo psíquico, está vinculado con la eternidad, con la no promesa de eternidad, en el sentido de que no puede garantizarse ni su permanencia ni su vigencia. Memoria, eternidad, formas de la temporalidad que como un binomio, como una encrucijada sin resolver están contiguos el uno del otro, pero uno contiene al otro. Si la eternidad contiene y niega a la vez el tiempo, a la cronología arbitraria de los humanos, la memoria parecería también remitir a otra suerte de eternidad, esta vez surcada por la tópica psíquica del inconsciente devenido preconsciente o consciente. El inconsciente alberga y urde una zona de la subjetividad abismada en la cual las temporalidades quedan abolidas y son, precisamente, móviles.

Lo cierto es que un texto acaso menor, no sólo por sus dimensiones sino por el lugar secundario que ocupa en el libro que lo alberga, un texto que menciona al pasar una circunstancia y un personaje casi adventicios, es recuperado muchos años más tarde por una escritora que le brinda un protagonismo central en la motivación y la estructuración de una narrativa, de una elaboración cognitiva de sucesos a partir de una organización en unidades narratológicas, de una narración que articula sentidos, que

procura brindarlos, pero que a la vez también persiste en su intento por amplificar lo anecdótico y volverlo denso.

Si la memoria guarda, la eternidad propone un régimen donde todas las certezas, donde la misma especie humana se ve amenazada en su fundamento y en el emplazamiento cósmico que la aloja. Y, precisamente, lo que parece desgarrar a los personajes de *Yo nunca te prometí la eternidad* es la posibilidad de permanecer con vida y de mantenerse en el orden de “lo real” sin disiparse ni el silencio, ni en la penumbra, ni en la disolución de la nada. Prometer, un acto ilocucionario, y no prometer algo como “la eternidad”, es sinónimo de la imposibilidad de la infinitud, de lo inhumano, de lo terrenal y la mensura de la especie humana. La percepción del presente da la impresión de construir totalizaciones. En cambio, la memoria está cubierta por la sospecha del sesgo y el visaje con que se recupera esa resaca misteriosa que se preservó.

Si lo que permanecía “en estado de memoria” era una latencia, una economía larval, en la eternidad todas las formas estallan, todos los intentos por procurarnos la pervivencia son inútiles y la magnitud son imposibles semánticos. De modo que no prometer la eternidad constituye una forma cauta, precautoria, premonitoria también, de asegurar que algo tan inconmensurable como lo inhumano no puede asegurarse. El futuro, el pasado y el presente no pueden convivir sin que el sujeto estalle, sin una desubjetivación. La narración imposible es eterna, pero si es negada y si es prometida, permanece inmune a los peligros y las trampas de la coerción.

El estado germinal de “Visita guiada” es amplificado hasta alcanzar una macrodimensión y llegar a una zona de los géneros que pone en correlación un pasado reciente con un pasado remoto. El pasado de la anécdota que se refiere, el pasado de quien la refiere, los documentos y los testimonios que dan cuenta de ese pasado. En el medio, en ese punto en que la autora/narradora deviene intermediaria, una suerte de

médium que merced a una alianza del material recopilado y una voluntad delegada como un mandato por el hijo de la protagonista y su propia iniciativa, construye e hilvana la obra. En verdad existe un montaje, un acaparamiento de información, una fechación de una cadena de acciones documentadas. La autora/narradora tiene entre sus manos un diario de viaje especialmente dramático porque teatraliza una fuga, una pérdida y un reencuentro. Todas esas escenas son las etapas, los estadios en los que la constelación de personajes son orquestados por la autora/narradora para dar forma a una enuncación narrativa (siempre presente y siempre pasada, siempre pasada en tanto el presente se diluye). Los enunciados que organizan el texto son, simultáneamente, una puesta en juego de una enunciación. Enunciación y enunciado pautan la búsqueda desesperada, transida de desesperación, que los personajes ejecutan entre sí; la autora/narradora, depositaria de ese diario, pone en orden una materia desorganizada. Una noticia de un refugiado y su relato de refugiado, su entrevista para obtener esos datos, un diario de viajes que ese mismo exiliado le confía a la autora/narradora (siempre en Tununa Mercado las fronteras entre estas dos categorías tienden a disiparse), el montaje que la narradora pondrá en juego para narrar sin prometer. Narrar sin una promesa no es narrar sin fe ni menos aún narrar sin arrojo. Es más bien narrar según un principio de realidad, atentos a circunstancias político-sociales que atentan contra la libertad, contra la libre circulación e integridad de cuerpos e identidades. De modo que quien se compromete a narrar esa odisea o esas odiseas, honestamente no está en condiciones de prometer nada, menos aún de ejercer la certeza de un punto de llegada. Pese a una suerte de escepticismo sobre la temporalidad y lo fehaciente de la vitalidad de lo acaecido presentes en el título, no obstante la narradora se propone una actividad sensatamente constructiva, reconstructiva, deconstructiva y de resucitación. Hilvanar retazos del pasado para coponer un friso.

Si el diario de Sonia refiere la búsqueda de un hijo por parte de su madre en un medio hostil y de persecución, no menos cierto es que quien narre ese episodio plagado de trauma no podrá sino revivir esas experiencias. Si no era posible prometer, comprometer un reencuentro, menos aún alguien que narre esa búsqueda puede deshonestamente asegurar que esa búsqueda tendrá un final dichoso.

En este sentido y muchos otros, la novela de Mercado es una novela sobre el viaje, sobre la búsqueda, sobre una búsqueda temeraria, peligrosa, intrincada, pero también sobre una escritora, una buscadora de sentidos que, perpleja ante los materiales de la realidad, no comprende cómo volverlos coherentes para terceros. Si experiencias tan dolorosas han sido posibles, tampoco, una vez más, es posible una promesa. Y ese pronombre en segunda persona interpela al lector, a la lectora, pero también remeda la promesa de quien busca y puede o no puede hallar un destino. Destino de narrar, destino de nombrar, destino de buscar son formas de la fe. La fe, en tiempos peligrosos, sería impostura, pura fantochada. Una fe laica que no reniega de un costado sagrado, el de dar cuenta fielmente de “lo real”, bajo la forma de ideales libertarios y de ceremonias morales.

Sumida en la perplejidad y la obstinación de su propia dicción, la escritura de Tununa Mercado anuda su ademán enunciativo con el de una prosecución. Estructurada bajo la lógica de una pesquisa, esto es, de la persecución denodada del sentido, su novela más reciente organiza y dosifica muy sabiamente una pluralidad de materiales heterogéneos (diarios íntimos, cartas, entrevistas, relatos testimoniales, correos electrónicos, notas, entre muchos otros) cuya carga referencial, de otro modo, hubiera amenazado con convertir este texto en un alegato. Avisada de este peligro, Mercado va tejiendo una costura secreta, sutilmente invisible, que articula la abigarrada multiplicidad de los materiales y los vuelve legibles como totalidad. Ese ejercicio

mediante el cual Mercado los sutura, se logra merced a una compleja y solapada operación de montaje por la cual atiende tanto a la búsqueda de coherencia cuanto a la de cohesión.

Frente a la inteligibilidad y la previsibilidad propios de toda narrativa convencional, Mercado les opone la provisoriedad de sus propios borradores, interrogados una y otra vez como los hitos de un trabajo en progreso. Así, entre los distintos sustratos que conforman el espesor discursivo de la narración, interludios configurados por la intercalación de distintos registros genéricos, el texto especularmente se vuelve sobre sí mismo, sobre su hacerse, su leerse y su escribirse. Esto es: sobre su propia génesis. La ya señalada atención prestada al acto de la enunciación literaria, emparenta este libro de Mercado con algunos de Andrés Rivera, como *La revolución es un sueño eterno* o *El farmer*, por citar tan sólo dos ejemplos donde es visible este recurso.

La novela, que demandó cerca de siete años de trabajo sostenido, parece interpelarnos, una vez más, en su excentricidad. ¿Cómo invocar, frente a la pulsión que toda escritura suscita, una historia enterrada y fragmentada en muchas voces, en muchos testigos, en muchos rastros, en ocasiones contradictorios? Esa pregunta fundante de toda escritura, pero en especial de la de Mercado, es la que subyace en toda la maquinaria del libro. Única, reacia una vez más a los rótulos o catalogaciones, la escritura de Mercado no encaja en ninguna opción tranquilizadora y de modo indócil se resiste a ser cartografiada. Escapa a ellos, precisamente, porque no entabla con la tradición una relación fluida sino discontinua. Su escritura es pura renovación, puro raptó y no pide del cobijo de una genealogía, ni de la adscripción cómoda a una escuela o un grupo. Más bien Mercado trabaja sobre los silencios de la tradición. Frente a una historia de las escrituras, fijadas en tipos o subtipos, géneros o subgéneros, como pretenden

optimistamente las historias literarias, la textualidad de Mercado no esconde su propio desamparo y su propia insularidad, al igual que la de los personajes de su historia.

Yo nunca te prometí la eternidad inaugura un nuevo patrón de inteligibilidad para la obra de su autora. Valerosa defensora de lo pequeño (que, según ella, “no supone una opción modesta”), munida de una captación de lo real que atiende a la variación de los objetos y procesos a través de sus inflexiones más imperceptibles, la escritura de Mercado no consentía nunca el “tono mayor” de cierta narrativa. Refugiada en una economía del detalle y de lo pequeño, sobrecogida por los intercambios y los matices más leves, Tununa Mercado había edificado una obra de culto, admirada y preservada de la mirada pública por la escasa exposición y circulación de su persona y de sus textos. Mercado marcaba, en sus textos previos, una subjetividad que buscaba diferenciarse como femenina donde el deseo (no sólo a través del obvio cultivo de la literatura erótica) y lo libidinal adoptaban una forma específicamente discursiva. Ahora, en cambio, lejos de la miniatura, Mercado afronta con su texto un desafío macroscópico: dar cuenta de una historia privada (pero que en su trama condensa los grandes conflictos de la historia europea del siglo XX), que tiene mucho de excepcional y que ha conocido de primera mano, sin traicionar al narrarla la cuota de combatividad que supone su enunciado. ¿Cómo preservar, sería la pregunta, la revulsión del enunciado en el acto de su propia enunciación? Así, al acto reproductivo de transcribir documentos, propio del copista, del mero escriba, se suma el acto creativo del escritor de redactar una serie de interludios, propios de una poiesis.

El texto se funda en una escena mítica de indefensión: la de la separación accidental de un hijo de su madre. El éxodo tiene lugar en Francia, cuando los militantes antifascistas escapan de la ocupación nazi⁶⁴. La historia, llena de azar y destino, a un

⁶⁴ Para cotejar con una versión ficcional más reciente del éxodo de una mujer de Europa Oriental hacia América del Sur, puede leerse la novela *Lejos de dónde* (Bs. As., Editorial Tusquets, 2009), del escritor

tiempo, está enmarcada por toda la violenta y desapacible Europa de la primera mitad del siglo XX. El desamparo, semema tan presente en otros textos de Mercado, se actualiza no sólo en la separación de Sonia y su hijo sino, años más tarde, entre Sonia y su esposo Robert y Sonia y su madre. Si los límites físicos que circunscriben el afecto y la intimidad son los de la proximidad y la contigüidad, lo que va a acontecerles a los personajes de Mercado es el avatar de una distancia, una distancia que los textos (sobre todo las cartas, pero también testimonios y diarios) procurarán remediar y reparar como trauma. También como un diálogo lento, pero no incierto.

El desamparo también está presente en la crónica memorativa “Visita guiada” que compone como un mosaico el texto de *En estado de memoria*. Pero lo hace tangencialmente, como parte de una lateralidad a la cual la autora la recluye a mera anécdota secundaria de una narración de mayor relevancia: las visitas a la casa de León Trotsky.

La operación de la traducción supone otras suboperaciones complejas de equivalencia y equipolencia mediante las cuales dos sistemas semióticos (y no sólo dos lenguas) entran en contacto y en conflicto. Traductora del francés ella misma, Mercado deambula entre varios universos significantes, cuyo resultado será, siempre, la pérdida y el duelo que le sigue como reacción natural a ella, al tiempo que una consciencia sistemática de los límites y las trampas culturales.

La figura de Walter Benjamin, especulativo intelectual interlocutor y amigo de Sonia, subraya en su propio desvalimiento, en su deriva cultural y en su rechazo de los constreñimientos y protocolos académicos de su época, un punto de contacto con la autora, el espacio en el que puede fundarse una alianza.

argentino radicado en Francia Edgardo Cozarinsky. En este caso, no se trata de un desencuentro y un extravío entre familiares sino de la revelación de una madre a su hijo, nacido en la Argentina al regreso de su huida por Europa Oriental, de su origen. En tal sentido, ambas novelas funcionan como contraccaras de una misma fábula de orfandad y desencuentro, secretos, violencia y vínculos parentales alterados por el impacto de la barbarie de ciertas ideologías y prácticas sociales sobre los sujetos.

Polifónica en su registro y polisémica en su estructura, esta novela o, más propio sería decir, esta narración, pone en relación de afinidad las situaciones traumáticas de la persecución y el exilio de hombres y mujeres que, desde espacios geográficos y cronológicos diversos, se opusieron al avasallamiento de la libertad por obra del totalitarismo. La escritura, como acto de resistencia y de combate, en su carácter propiamente performativo, en palabras de Beatriz Sarlo, ensaya una salida a la barbarie, para recurrir a uno de los términos de la dicotomía sémica argentina más socorrida y fundante.

Imbricados diestramente por la mano de Mercado, todas estas voces, en su pluralidad de índoles, parecen ejecutar la misma partitura. Cada coreuta aporta un fragmento a esta totalidad.

Afrontando todos los riesgos y toda la tensión que implica el narrar, Mercado reescribe lo que sólo la intimidad puede revelar: la miseria de los piojos, las pulgas y la mugre en un campo de concentración, su extrema corporalidad abismada en la prepotencia o, también, los síntomas posteriores a la tortura de quienes, oriundos de Francia, de la Francia tomada por los nazis, luego del pasaje por la España franquista, habitan con zozobra en el cobijo mexicano. La espacialidad del cuerpo, la de la tortura y la miseria; la espacialidad de los campos; la temporalidad de la Historia y de la cruda e inmisericorde realidad de los confinados, es cotejada con la realidad supresensible de la moral, de los valores y de los gestos solidarios, que permiten sobrevivir en semejante ominosa realidad.

Vehículo de memoria, forma de restitución vaciada de todo didactismo, de toda estridencia, de toda demagogia, la escritura de Mercado no crea a sus precursores, sencillamente porque no los tiene. Intensamente política, intensamente poética, clama por una bella reparación. En todo caso, su precursión está contenida en sí misma, cada

uno de sus textos es generador de su propia unicidad. Ejemplo de ello es la remisión en *Yo nunca te prometí la eternidad* a una obra anterior, también sobre el pasado, esta vez su pasado: *La madriguera*. Mercado dice hacia el final de su novela más reciente: “El depósito de las imágenes que junto, las que conciernen al tronco de este árbol que se levanta en mi propósito de contar, no es *la madriguera* de los propios recuerdos en cuyo laberinto atesoré mi infancia y cuya reapertura los desparramó obligándome a reunirlos y conferirles un sentido, sino un álbum” (Mercado, 2005: 256; el subrayado es nuestro). Se evoca el pasado del pasado. El pasado referido por otro pasado. Ese doble pretérito invoca, una vez más, operaciones *en abyme* que no cesan y dejan una incierta sensación de pasmo y hasta por momentos de angustia ante la pérdida.

Si en “Visita guiada” se aludía a la historia de Pedro, el exiliado español de vago origen de la Europa Occidental, en *Yo nunca te prometí la eternidad*, precisamente en la apertura de la novela, hay una referencia directa a ese pre-texto, a ese texto primero, édito, en el cual parte de la historia que en este presente de la enunciación es referido, en la crónica memorialística ocupaba un espacio entre otras unidades narratológicas. Mercado señala en su novela:

La historia de Pedro, que conté en mi primera memoria de exilio se recortaba casi sin modificaciones sobre el relato escuchado aquella vez en esa reunión en una casa mexicana: la revelación traumática de ese extravío de madre y, correlativamente, extravío de hijo, que se habían producido en una carretera de Francia en dirección hacia el sur. Ese instante de la separación de madre e hijo en una noche que imaginaba oscura y llena de malos presagios, una noche a la que no podía atribuirle ningún amanecer esperanzado, puesto que la guerra estaba declarada y los alemanes ganaban territorio, me había impresionado intensamente y había superpuesto, como si la calcara, la propia condición de los exiliados sobre la suerte de esos perdidos en la noche (Mercado, 2005: 9).

Así, toda la novela remite a ese microepisodio mencionado de modo adventicio en esa suerte de crónica del exilio. Deslizado entre el relato de, como lo dijéramos, las visitas a la casa de León Trotzky en México, durante el propio exilio de la autora, se

procura retrotraer mediante la escritura algunos meses en los cuales ella y lo suyos accedieron a la estancia del intelectual ruso. Ese espacio-museo condensaba una postura ante “lo real” en su valencia política, y una toma de partido ante el modo como vivía el trasterrado y actuaba en su nueva pertenencia a ese orbe que lo albergaba. Si vivir en México para los exiliados constituía un gesto de supervivencia, ciertos rituales, que podríamos llamar de visitación a un museo político e histórico que habían obligado a esos “turistas” o “viajeros” a allegarse a ese hogar como un emblema ideológico, resulta inevitable atribuir a dichas citas formas de la permanencia en una identidad de la que no se admite renegar.

Crónica memorativa devenida novela entonces, *Yo nunca te prometí la eternidad* se torna, en este contexto, una suerte de gran metaforización, de gestualidad teatralizada cargada de un *pathos* merced a la cual los fantasmas de la persecución son retomados mediante otras identidades y otros nombres, pero no en sus efectos ni sus proyecciones internas, por cierto sociales, ya no privadas. Si la fuga se desdibuja y alcanza por fin el encuentro, también esa fuga, ese desencuentro es el que Mercado y los suyos perciben al reencontrarse con su gente y su geografía al retornar en 1986 del largo exilio mexicano, en cuyas resonancias todavía recuperan el anterior exilio, el francés, que durara tres años.

Retomar un texto breve (crónica, relato, autobiografía, autoficción) supone una operación de rescate (en su doble acepción de recuperación y de salvación) donde no se ha olvidado algo que se ha escrito anteriormente. Texto de la memoria doblemente, por lo que recuerda y por ser recordado a su vez a la hora de ser reescrito en el seno de un orbe mayor, de una estructura macrotextual inclusiva.

Respecto de la historia construida entre Mercado y el material de su novela, señala en un fragmento de ella, en las primeras páginas:

La historia de Pedro que conté en mi propia memoria de exilio se recortaba casi sin modificaciones sobre el relato escuchado aquella vez en la reunión en una casa mexicana: la revelación traumática de ese extravío de madre y, correlativamente, extravío de hijo, que se habían producido en una carretera de Francia en dirección hacia el sur. Ese instante de la separación de madre e hijo en una noche que imaginaba oscura y llena de malos presagios, una noche en la que no podía atribuirle ningún amanecer esperanzado, puesto que la guerra estaba declarada y los alemanes ganaban territorio, me había impresionado intensamente y había superpuesto, como si la calcara, la propia condición de los exiliados sobre la suerte de esos perdidos en la noche (Mercado, 2005: 9).

Como puede apreciarse, en este fragmento Mercado da un indicio del germen de su novela y del impacto que la anécdota referida tendrá sobre su subjetividad. Al punto de volver y otra vez casi obsesivamente a dicha escena de desamparo, pero también de reparación ulterior.

Más adelante, aludiendo a su condición de traductora del diario de Sonia, escueto y preciso, nada literario, Mercado agregará:

Mientras traducía no dejaba de pensar en la impresión que me produjo haberlo recibido de sus propias manos, consciente yo misma, ya entonces de que se creaba una situación inaugural, de esas que suelen iniciar un libro, un intercambio, el encuentro con un semejante: Sonia, que hasta ese momento había permanecido fuera de mi mirada y que de pronto estaba allí, entreabriendo para mí las páginas de su relato (Mercado, 2005: 19).

La noción de inaugurar otro tipo de relación con el orden de “lo real” mediado por una dimensión textual, no hace sino ratificar el oficio y las destrezas de Mercado, pero también sus limitaciones. El *shock* que tanto los sucesos como el registro de los mismos tienen en el diario de Sonia, remiten a la condición “inaugural”, no sólo de acrecentamiento, sino de índole, de una nueva relación con el lenguaje, con una historia ignorada pero que debe ser referida, casi de un modo obligatorio, como reparación, reponiendo su rango épico y moral a una historia trágica. Ese *pathos* ordena la materia desordenada de una senda al tiempo que da comienzo a una continuación de una historia incompleta, detenida. Mercado asume toda la responsabilidad y el riesgo de afrontar la progresión y la regresión de una historia, en un contrapunto que será el derrotero de una recomposición y una restitución. La escritura, indetenible forma de subversión, radical

forma de desorden, viene a ordenar la abyección y a denunciarla, resistiendo a los embates destructivos y no cesando en su decisión enfática de lo político y lo moral.

CAPÍTULO 8

Una triangulación posible: Angélica Gorodischer, Tununa Mercado y

Manuel Puig

-¿Por qué Manuel Puig? Del idiolecto al sociolecto; de la angustia de las influencias a las amistades literarias; de la oralidad al texto oralizado: leer desde Puig.

-Narrar a Puig⁶⁵

El chisme, ese relato que no osa decir su nombre (...)

Edgardo Cozarinsky. *Museo del chisme*. 2005

Nos proponemos mostrar, como una hipótesis ramificada de la argumentación arborescente de la presente tesis, que existe un sistema de remisiones a partir del cual tanto la obra de Angélica Gorodischer como la de Tununa Mercado, por motivos diferentes y hasta, por momentos, divergentes, dialogan con la del escritor Manuel Puig. En efecto, Puig trabajó como nadie con los elementos tenidos por más oprobiosos de la cultura de masas (y, antes aún, de la cultura popular) por parte de la cultura letrada y la intelectualidad oficial en la figura del *mainstream*, (lo hizo, claro está, siempre con recelo y distancia, si bien con simpatía) y pretendemos sugerir que tanto en algunas de sus opciones narratológicas como de sistemas semióticos, reenvía y se emparenta con las obras de Gorodischer y Mercado. En un caso, de manera indirecta y sólo por afinidad de contenidos y formas, y por la otra, por conocimiento recíproco, ambas narradoras entablan con Puig una conversación infinita que desborda los límites de “lo

⁶⁵ Para un sucinto pero intenso panorama de la obra de Puig en los años sesenta remito al estudio de Alan Pauls, Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*. Bs. As., Editorial Hachette, 1986. Especialmente pp. 11-16. También para una cronología sobre la vida y obra de Manuel Puig en el mismo libro, breve pero útil, al igual que la referencia al modo en que Puig ordena su sistema de escritura a partir del monólogo de una tía que iba a demandarle unas pocas páginas y termina por expandirse hasta unas veinticinco, según su propio testimonio.

literario” hacia otras zonas de la experiencia social. Propone, por el contrario, zonas de migración de dispositivos literarios, de contacto o contagio que admiten postular una suerte de tradición, en términos de Raymond Williams, involuntaria o voluntaria, en la cual se triangula una zona de la experiencia literaria matizada por las afinidades pero también las discontinuidades de una comunión.

Leer un triángulo, una triangulación, siempre remite a una hipótesis de conflicto porque no supone comparación sino un sistema de inclusiones y exclusiones, de contactos y distancias entre sus miembros, que no siempre son los dominantes de esa relación. Quiero decir que no existe un “cabecilla” o una suerte de figura protagónica, de la cual las demás serían figuras secundarias o sumisas, sino que más bien se trata de un vínculo equidistante, horizontal.

Si es posible hablar de un comienzo en la obra de Manuel Puig, y ello no parece posible, no estriba precisamente en la publicación de su primera novela. Más bien es dable advertir, en su doble acepción de revelar y de avisar de un peligro, que la poética de Puig sigue una costura invisible, que siempre estuvo allí y que sólo fue necesario que Puig se hiciera sitio en una vindicación de lo rechazado, del “desperdicio” a que las autoridades, sin corroborar su estatuto artístico, arrojaban a ciertas prácticas sociales e ideologías sociales. Narrar a Puig, entonces, no es sino otro avatar de la historia de la lengua literaria, en la que, he aquí lo novedoso, cultura literaria y cultura extraliteraria o paraliteraria logran una suerte de acueducto que las comunica.

Por abigarramiento, por saturación, la literatura, si se me permite el pleonismo, “literaria”, había hegemonizado la historia literaria, la cultura literaria y el campo intelectual desde sus primeros textos. Me refiero a la ficción en cuanto a la imaginación social que desplegaba y a los materiales siempre tributarios de un verosímil acorde con lo epocal, pero siempre creadores de mundos alternativos, universos vislumbrados

producto de la imaginación social. Era necesario, entonces, y ese espacio ínsitamente estaba allí para ser colmado por un psiquismo valiente, munirse de herramientas que estaban a la mano y hacer de ellas una obra, en su doble acepción de texto literario y de construcción física, material. Y es precisamente en lo material en donde anclan las novelas de Manuel Puig, donde subyacen sus hallazgos que no son sino desenmascaramientos. O bien en alusiones a representaciones sociales previas o bien mediante mecanismos de construcción y procedimientos que interrogan “lo real” a través del pasadizo de sus propios referentes que el signo denota.

En primera instancia, era necesario proceder a un vaciamiento y a la destrucción de un tic, además de un tipo de génesis mecanizada, merced a la cual la literatura era convencionalmente organizada, tanto por quien la ejercía como por quien la leía. El paso siguiente consistía en unir, reubicar, desplazar, apropiarse, todas operaciones que Manuel Puig, percibiendo una suerte de espacio en blanco en el papel de la historia de la literatura, vino a colmar. “Después del fin de la literatura”, titula Puig uno de sus últimos textos, si no el último preparado para ser publicado. Allí realiza una apologética y polémica defensa de la narrativa ficcional en el sentido de que jamás podría ni podrá ser suplantada ni por el cine ni por la televisión. Se trata, en los dos primeros casos, de relatos incompletos, que aletean sobre la subjetividad pero no ahondan en ella. La ficción narrativa, profundamente intensa, profusamente connotativa, dispensa la posibilidad de nutrirse de perfiles y rasgos del orden de lo simbólico que ninguna otra forma ni audiovisual ni virtual podrán reemplazar. Puig ejemplifica esta hipótesis con una anécdota en la que, asistiendo a una sesión de proyección en una sala cinematográfica, no le fue dado seguir el hilo narrativo y sintió que quedaba fuera del argumento y, por ende, del espectáculo. Solicitó a su editor extranjero le remitiera el guión de dicho *film* y allí descubrió el motivo por el cual le había sucedido ese avatar.

Para ser comprendido cabalmente, el guión requería retroceder a escenas previas, velozmente expuestas en la narración audiovisual. Ello podía hacerse con el texto del guión en las manos; no con la proyección sin respiro sentado en una butaca. De este modo, Puig defiende la lectura (la lectura de novelas en especial, en tanto admiten un despliegue mayor de la psicología de los personajes) como una forma discursiva presumiblemente inmortal, sin la cual la intelección de un contenido narrativo se dificultaría hasta volverse, tal vez, imposible.

La oralidad en la escritura, la literatura como espacio de distanciamiento y denuncia, de recurso emancipatorio de la cautividad de un diccionario de lugares comunes que encierran la moral y la vida social, del mismo modo en que lo hacen los *clichés*, portadores del sentido común y las ideas recibidas (en el sentido que Gustave Flaubert daba a estas expresiones), que atentan contra el pensamiento libre, el librepensamiento y el pensamiento constestatorio, no domesticado. La ficción de Puig aparentando una apelación a la docilidad social, enmarca esos contenidos en operaciones altamente subversivas del orden literario.

Lo cierto es que con Puig, como señala Graciela Speranza, muere la literatura o una buena parte de ella, pero renace otra, resurge otra mirada y otra capitulación entre signo lingüístico y signo literario. Los materiales que utiliza Puig son, por orden de méritos, aquellos que todos parecieran descartar: las conversaciones entre comadres, la vida banal de los pueblos, el susurro, el chisme insidioso o enjundioso, el cine como máquina de producir intertextos en el seno de lo literario, los géneros discursivos que se entrometen en la ficción narrativa, como fragmentos de diarios, de publicidades, necrológicas, letras de canciones (tangos, milongas, boleros), entre otros. En efecto, Puig realiza una operación de transacción: reemplaza la erudición letrada de la

biblioteca y la enciclopedia por la cinemateca y la videoteca⁶⁶. Su voz no se deja oír sino a través de otras voces, las que él eleva a la categoría de una narración hastiada de escucharse, vanidosa de citar y citarse.

Pero no se trata del cine de autor, del cine arte, del cine para los letrados y los intelectuales que miran y admiran el cine como una obra probablemente incluida en un museo de joyas y lujo artístico. Se trata, más bien, del cine de masas, o bien del que la *haute culture* tiende a denigrar y a considerar objetos alienantes de la industria cultural. Portadores y productores de falsas conciencias.

Puig captura escenas de esas películas, las anota de manera subrepticia en la maquinaria de su prosa inadvertidamente o explícitamente, sin necesidad de reproducirlas. Tan luego puede parafrasearlas como puede describirlas en una *mise en abyme*.

Si la industria de masas seduce a Puig no es sino en la hipervisualidad, en su rango no tropológico, en la ausencia de tropos en su seno. A lo sumo por una hipertrofia y una descomunal hipervisibilidad. Por el contrario, la industria cultural y sus productos (¿el *pop art*?), sublima y subsume los llamados “grandes dramas de la Humanidad” en momentos aparentemente banales; de lo trágico, del *pathos*, pasa a lo anodino y a la afectación. Y es precisamente en una apariencia de banalidad donde Puig se entromete. Si el cine de las divas teatraliza la seducción de una virilidad hipersexualizada, también la hipersexualidad masculina, estilizada, connota la otra faz del binomio de género, su ley.

Las *femmes fatales*, las *vamps*, su vestuario, la desmesura de su atuendo y su maquillaje, sus chafalonías, la mímica estudiada de sus pasos, son todas formas de la visibilidad de masas que Puig entiende como un rasgo inherente a la alienación de las

⁶⁶ Esta es una de las hipótesis que maneja Graciela Speranza en su libro *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Bs. As., Editorial Norma, 2000.

sociedades tardocapitalistas y que, apropiándose las, desnaturaliza por un uso desviado. Así, apropiarse de esos signos tan mentados y elogiados por los espectadores y tan vituperados por los críticos culturales y cinematográficos, es resuelto por Puig en una suerte de elevación taimada de un objeto despreciado y depreciado.

El folletín, la novela rosa, los teleteatros, los boleros, los tangos, los tratados sobre sexualidad, las películas de Hollywood, los “géneros íntimos” (cartas, diarios, apuntes) todo eso seduce a Puig y todo eso logra Puig que seduzca mediante operaciones de canibalización para configurar una poética crítica y ponderativa a la vez de dichas propuestas. También ello produce un efecto de carnavalización, tal como lo entiende Mijail Bajtín, dado que las jerarquías son ambivalentes y se invierte lo sagrado, lo profano, los contornos netos y lo difuso, las categorías cerradas con las abiertas y lo acabadamente “prestigioso” se torna vulgar.

En el caso de Angélica Gorodischer y Puig, si bien en la primera se construye una suerte de oficio del humor, el género sexual (el feminismo en el primer caso; la opción *gay*, por la otra) atraviesa los rígidos moldes de los géneros literarios. Gorodischer coquetea con el policial como Puig hace lo propio con *The Buenos Aires Affair*. *El beso de la mujer araña* sería el epítome de texto literario del encierro en el cual el sexo, el género y los géneros literarios se articulan y desarticulan para componer un texto mestizo. *Querido amigo*, novela epistolar histórica de Gorodischer puede establecer espacios de contacto con *Boquitas pintadas* y las cartas-diálogo entre sus protagonistas femeninas a propósito del donjuanismo de Juan Carlos y su enfermedad.

Se ha insistido en la tan socorrida “muerte del narrador” en la obra de Puig. En Puig sólo se escuchan voces, diálogos, intercambios, géneros o subgéneros discursivos donde todas las formas de la socialización verbal son astutamente y apoteósicamente puestas en el seno de la lexis, la analepsis y la prolepsis narrativas. Aquí Alberto

Giordano, en un estudio consagrado de Puig, de 2001, titulado *Manuel Puig. La conversación infinita*, señala que

Puig se convierte en escritor por la imposibilidad de ser un ‘escribiente’, de hacer un uso transitivo del lenguaje; experimenta de un modo inédito las posibilidades de la narración en primera persona, las tensiones que recorren la enunciación de una voz que conversa o monologa, por la imposibilidad de cumplir con las funciones narrativas básicas: describir una situación o de un personaje en forma directa (Giordano, 2001: 55).

Este núcleo resultará capital para la omnicomprensión del vínculo entre la poética de Puig y la de Tununa Mercado. Como ya lo hemos enfatizado en esta tesis, la autora de *Canon de alcoba* renuncia a la posibilidad de “contar una historia” que, por otro lado, no sólo no le es posible concretar sino cuyo interés tampoco atiza como un estímulo, como hipótesis de su poética. Narrar, en ambos casos, es renunciar a convenciones de una “fábula” y, en cambio, sumirse en el discurso y en la autorrepresentación de la propia enunciación. Interesa menos la práctica que su resultado. Y menos la convención que su transición y su transgresión, no sólo voluntaria sino inherente. Se es no sólo agente de una poética sino paciente de ejercerla según el repertorio de cualidades y aptitudes.

Al respecto, señala Mario Goloboff, que “Hablar, por eso, es mucho más que trasladar sentidos o que comunicar mensajes; es, a la vez que dar testimonio de mi presencia y de la existencia del otro, darle lugar: darle, también, voz” (Goloboff, 1998: 76). Así, el espacio intersticial que Puig otorga al lector es un espacio abigarrado de voces, polifónico, donde existe una suerte de coro griego: el lector puede reconocerse en algunos de esos lectos de grupo pero también distanciarse de alguno de ellos evocando o invocando pasado y presente de otras franjas sociales o de la propia. Inclusiva y excluyente a la vez, la voz que Puig articula y desarticula es radicalizada. Enfrenta la unidireccional del poder, que es una voz unívoca y dominante, con las voces otras

silenciadas, solapadas que entre susurros y secretos, entre lo prohibido y lo permisivo, entre lo pueblerino y lo ciudadano, deben impostarse y jerarquizarse literariamente para sobrevivir en un mundo que las alimenta pero que las denigra. Ese gesto ineludible, invariable, de Puig, lo sitúa en un espacio y una genealogía particularmente coherente en todo su proyecto creador y será una marca de autor, su firma, si es que de autor y firma puede hablarse en una literatura o una trama discursiva de estas características.

Simultáneamente, Goloboff apunta que existe una larga tradición o genealogía (ese es el término que elige) en torno del lenguaje literario.

El conflicto recorre la historia de la cultura y el pensamiento argentinos desde Echeverría y Alberdi, y de la literatura desde la gauchesca, y se entronca con uno de los dilemas de la cultura occidental; es, en última instancia (y si lo que se quiere con aquellos calificativos es hacer hablar el habla mala de los escritos buenos), el de un así llamado enfrentamiento entre dos culturas: de la de las élites, caracterizada por la escritura; la popular, caracterizada por la tradición oral (Goloboff, 1998: 71).

Y agrega:

Si algo, justamente, no se le puede reprochar a Puig en este terreno, es haber cedido a las ingenuidades semejantes, como la de creer por ejemplo que podrían transcribirse, en un texto de ficción, las hablas del pueblo. O la de creer que el pueblo (no se sabe por qué divino don) habla lenguajes puros o incontaminados (Goloboff, 1998: 71).

Resulta interesante completar las ideas vertidas por Goloboff con otras de Alicia Borinsky en un artículo titulado “Manuel Puig: Vida propia/Historias ajenas”. En dicho trabajo, Borinsky afirma que

Sin la conversación, sin el comentario, los acontecimientos quedan diseminados, huérfanos de sentido. La obra de Puig reafirma una y otra vez su apoyo en el cuchicheo que completa y en la interpretación como otra instancia de las intrigas necesarias para enhebrar una historia. El centro se redefine según la política de interlocución de quienes observan, comparan y son incluidos en un juego que creen haber iniciado” (Borinsky, 1994: 51-52)⁶⁷.

⁶⁷ La cita de Borinsky está extraída de su artículo “Manuel Puig: Vida propia/Historias ajenas”. En: Orbe, Juan (compilador) *Autobiografía y escritura*. Bs. As., Corregidor, 1994. p.p. 41-55.

Sin chisme, sin conversación reveladores, sin interlocución, sin locución, pareciera que las historias fueran imposibles o inenarrables. Esta imposibilidad en las historias de Puig remite en ocasiones a sus materiales extraliterarios y en otros a que la realidad en sus novelas parece más real que el propio principio de realidad. Como si a Puig le resultara más difícil inventar historias que ser un mero escriba, un transcriptor de “lo real” que el artífice o hacedor de una *inventio*. El lexema “escriba” se opone al de “escritor” en varios sentidos. Uno de ellos, y no el menor, es que el segundo reenvía de modo inmediato a la ficción narrativa. En tanto el escriba sólo persigue la transcripción: copia, reproduce y persigue la exactitud del fraseo escuchado y referido.

En estas genealogías apuntadas por otros críticos (Ana María Zubieta, Alberto Giordano, entre otros) se le reconoce haber indagado con suspicacia en torno de las representaciones habituales con las que la denominada “cultura popular” y, más tarde, la “cultura de masas” transitaba con comodidad. Puig incomoda con ellas porque las vuelve la punta de un *iceberg*. Hace ingresar en sus textos zonas de la lexía aparentemente incontaminadas de “lo literario”. Nada menos *naïf* en Puig que esa premisa.

Para Francine Masiello,

A lo largo de toda su obra Manuel Puig subraya la acumulación de frases hechas, del uso de refranes, la cita de guiones de cine, el artificio de la conversación. Es decir, insiste en que el idioma es trabajo de *bricolaje*, con el cual armamos puentes para transportar la materia prima del idioma de un espacio al otro (Masiello, 1998: 348).⁶⁸

La crítica norteamericana alude con esta cita a las transacciones mediante las cuales el uno se autodescubre a través del espejo del otro, sea a través de productos consumidos

⁶⁸ En: Amícola, José y Speranza, Graciela. *Encuentro internacional Manuel Puig*. La Plata-Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998. p.p. 341-354.

(productos culturales) o bien productos o prácticas sociales como el diálogo entre sujetos, la socialización, en especial en la intimidad, los productos que se mestizan y que por separado son residuales, en espacios como el hogar, la cocina o la sala. También la sala de cine, por qué no decirlo, o el televisor en el *living* de un hogar pequeñoburgués.

Existe una escena que recurre, narrada en numerosas ocasiones por el propio Manuel Puig, en entrevistas, reportajes, artículos, autorretratos, textos autobiográficos, en la cual alude a sus comienzos, a su ingreso en el orbe de la escritura literaria. Se trata de una escena mítica, en la cual, mientras se preparaba para escribir un guión que estaba programado para ocupar tres carillas, aflora en la pluma de Puig un extenso monólogo bajo la voz de una tía real, hostil en su pasado, con una relación recíproca de desavenencia, que se prolonga por treinta carillas. Este desplazamiento de la órbita del género guión cinematográfico (al cual él se encontraba abocado) a una intrusión de una voz verosímil, mimética, referencial, en la cual recupera formas y géneros discursivos, una voz y un conjunto de prácticas asociadas con ella, ratifican su capacidad de evocar silencios y monólogos, pero también de recuperarlos bajo la forma casi de una autobiografía ficcional. Texto de la voz, texto de una voz, dicho monólogo, involuntariamente amplificado, devendrá *La traición de Rita Hayworth*, su primera novela. De modo que no se trata de una deliberada derivación de una formación y práctica literarias, sino más bien de la admonición y la invocación a un régimen de sentido del cual él se encontraba por completo por fuera. Exógeno, visitante, intruso, Puig es ante todo un perfecto o esclarecido oyente el cual ante todo interpela y es interpelado por un tipo de sociolecto que transpone a un idiolecto literario. Esa tía no es entrañable. Se trata de un sujeto mujer asociado a un costado afectivo repulsivo y persecutorio. La literatura, así, cobra la forma de una conjura pero también de una

conjetura, aquella que trama una voz anónima o apenas identificada, la forma de una venganza, de poner en marcha un mecanismo de revancha mediante el cual se visibilizaban formas de acoso y refracción de inhibiciones y persecuciones sociales, ante los ojos desvalidos de un niño en un pueblo hostil. Lo dañino se torna prolífico y hasta prodigioso.

Narrar, en Puig, consiste en asistir a una larga conversación, o bien a una sucesión de monólogos, acaso ignorantes de ser escuchados y, por lo mismo, atrevidos y seguros a la hora de hacerse escuchar. Fingen no ser escuchados y por ello hablan con la seguridad y la impunidad de quien está a resguardo de oídos ajenos. Enunciar, en Puig, no es referir, sino permitir, admitir que los hechos son puestos en boca de personajes usualmente considerados “no literarios”, ordinarios. No obstante, estos narradores inhabituales vienen a desatar una serie de cabos, a dotar de diafanidad a una estilización de cuya opacidad las novelas decimonónicas serían la coronación. En su estudio sobre *La traición de Rita Hayworth*, Alan Pauls explica que en ella “abundan los secretos, las intrigas. Se conspira, se traman estrategias: todo el texto puede leerse como un reguero de murmullos, de comentarios a media voz, de alusiones intencionadas a terceros, siempre ausentes. La traición es el imperio de la habladuría”⁶⁹ (Pauls, 1986: 45). Y agrega que “en todas partes una culpa que debe silenciarse, un pecado que hay que ocultar, la pequeña traición innombrable” (Pauls, 1986: 45). Aquí Pauls entrevera discurso, transacción verbal con hipercorrección moral pequeñoburguesa. Si hay algo

⁶⁹ Para un análisis más detallado sobre el chisme, véase Cozarinsky, Edgardo. *Museo del chisme*. Bs. As., Editorial Emecé, Colección Cruz del Sur, 2005 (sucesivas versiones del texto fueron publicadas y premiadas en distintos medios, con variantes, hasta la presente y definitiva). Al respecto, Cozarinsky inicia su estudio aludiendo a las etimologías germánica, francesa y española del lexema “chisme”, siempre vinculado con la mujer o la feminidad, por lo que su relación con la poética de Manuel Puig, donde el chisme está feminizado y asociado a universos ginocéntricos, encuentra su apoteosis filológica y conceptual. No resulta extraña esta feminización del chisme en una sociedad patriarcal, en la cual a la mujer sólo le es permitido el murmullo y la musitación extraoficial; jamás discursos oficiales. En este sentido, una poética del chisme supone una economía discursiva del intercambio de emisor a receptor y de narrador a narratario, como apunta Cozarinsky. El estudio de este autor se centra especialmente en la apropiación literaria que del chisme hicieron Marcel Proust y Henry James en sus obras de ficción y en sus textos metaficticiales. Ello supone una suerte de apología del chisme, reforzada por el catálogo de casos o de pseudo chismes que, a modo de inventario, Cozarinsky incluye como coda del libro.

que ocultar, por contraposición hay una interdicción que impide decir, pronunciar y pronunciarse. Existen toda una serie de matices y moldes sociales en los que los personajes de Puig desentonan o desencajan y es en esa asintonía donde la palabra se torna peligrosa y debe disimularse para buscar refugio en el interior, en la domesticidad, en la intimidad que, aún así, no está exenta de propagarse. No obstante, o pese a ello, el chisme siempre es secreto develado, como afirma Alan Pauls. Si no se sabe de dónde viene sí se sabe adónde va, en qué nombres va a desembocar. El chisme, no obstante, a diferencia o en las antípodas de “lo literario”, no es autoral, no lleva la marca de autor. Por el contrario, traza el imperio de lo anónimo, como advierte Pauls, y simultáneamente, si uno pretende reconstruir su arqueología, su disseminación, se encontrará frente a una estructura *en abyme* que imposibilitará determinarla.

Edgardo Cozarinsky, en su ensayo mencionado, lo define como un

relato transmitido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional el alguien o el algo: puede concebirse que se cuente una trivialidad de alguien prestigioso o algo insólito de un sujeto oscuro; difícilmente, una trivialidad de un desconocido, y no es frecuente que coincidan personaje y proeza (Cozarinsky, 2005: 22).

Es aquí donde los fragmentos de relatos, los relatos fragmentarios que se unifican en mosaicos o frescos en las novelas de Puig dibujan una suerte de jerarquías según las cuales ciertos personajes se vuelven pasibles de ser objeto o no del chismorreio. Define el chisme, entonces, un sistema actancial, de circulación de la palabra en contextos claustrofóbicos como pueblos, barrios o cárceles. “Relato como transitoriedad pura, el chisme también pone en escena la imposibilidad de una repetición idéntica, lo inevitable de una incesante transformación” (Cozarinsky, 2005: 23-24). El chisme se vincula entonces con una doble faceta: en tanto que ficción narrativa, deforma; informe, circula como un fluido inesperado y esperado a la vez, tan

propio de espacios de ocio o de circulación restringida como la domesticidad. Pero en su envés, también el chisme es ante todo escucha: se escucha lo que se quiere escuchar y no precisamente lo que se oye. En verdad esa es la arista ficcional de todo chisme, su fluido disonante. Si la poética del chisme es tan intrínseca a la poética de la obra puiguiana, ello vincula anonimato con muerte del narrador, tantas veces invocada a la hora de una definición del arte de la narración del autor argentino.

Connotado axiológicamente de modo negativo por las almas nobles y las personalidades discretas, el chisme no agota sus posibilidades productivas sustrayéndose a ese costado moral en tanto que organismo y unidad de una profunda vitalidad que tiende, en las obras literarias de Marcel Proust, Henry James, E.M. Foster o Puig, incluso a innovar más que a ratificar un orden. El chisme no ratifica un cosmos con los estrategias literatos: crece hasta la expansión y se encumbra como una buena fábula, noble y ambigualmente aceptable, estéticamente necesaria. No obstante, así como está presente como forma pujante en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra, Choderlos de Laclos, Jane Austen, expuesto en cambio en las obras de Marcel Proust y Henry James, en palabras de Cozarinsky, al alcanzar “las enceguedoras candilejas del prosenio, su imagen, como una mariposa en ámbar, se perpetúa mediante la supresión de lo que le es más propio: la impermanencia” (Cozarinsky, 2005: 34). En la ficción puiguiana sucedería algo semejante, encapsulado en figuraciones del encierro, también el chisme perdería la escenificación y teatralidad propias de la retroalimentación y la circulación empírica.

Existe un texto de Tununa Mercado, titulado “El tiempo de una poética feminista”, incluido en su libro *La letra de lo mínimo* (1994), en el cual la autora evoca su presencia en un festival de teatro. En esa escena, un grupo de teatristas mujeres representan una obra titulada “On Cuchote”, “Susurramos”. Según Mercado, este

espectáculo condensa la experiencia feminista, que del susurro se expande a la esfera pública. Al respecto afirma:

Tal vez haya lugar para un ejercicio feminista poco experimentado: escuchar lo que dice el susurro de nuevas mujeres y apostar a que la política, esa palabra plural de la reivindicación, salga ahora de esas bocas con otros ecos y modulaciones, distintas incluso a las del modelo que copió el feminismo (Mercado, 1994: 45).

Susurro y política, voz y vindicación, se proyectan hacia una suerte de impacto público en el que la conversación misteriosa y privada entre mujeres, devenga discurso crítico. La sororidad, en palabras de Mercado, apuesta esta vez propositivamente hacia “voces que aumentaban sensiblemente el tono hasta hacer de la murmuración acostumbrada, o del sollozo ahogado, una insoportable estridencia” (Mercado, 1994: 44). El chisme guarda semejanza con el susurro en su medio tono, en su ejercicio clandestino y de “tono cautivo” de otra voz que, o bien impide decir o bien no sancionaría el decir. La eficacia de ambos, sin embargo, diverge. El susurro es una cuestión de tonalidades, de matices, de inflexiones. El chisme es un asunto informativo, que roza la moral y responde a una ética en el uso del lenguaje. El susurro, según los términos en que Mercado lo plantea, metaforiza una historia de los discursos (femeninos, en este caso) y batalla por dejar de perder su condición de fragmento impuesto por la violencia de una voz silenciadora. También, a diferencia del chisme, aparentemente, se ejercería primordialmente en mujeres (el chisme admite la inclusión de varones, tanto como agentes como pacientes). Susurrar supone también matices de volumen pero también de asunto. Ya no se trata de “temas de mujeres”, sino que puede y sería conveniente ser apreciado y reconfigurado por voces masculinas, que escuchen esas palabras, las promuevan, se sumen a ellas. Si Tununa Mercado perspicazmente percibe en el susurro una política feminista, no menos cierto es que no se trata de una opción sino de una defensa frente a la adversidad que pretende aplastar. Hacerse

escuchar sería la forma última de dejar de susurrar endogámicamente para salir al ágora y plantarse frente a la batallas de los discursos y por los discursos. Chisme y susurro son mecanismos de acción, de defensa o de intervención en el mundo. El susurro, en principio, no supone necesariamente malicia, esto es, puede estar exento de una decisión moral, pero jamás política.

En lo que respecta a la oralidad vinculada con el discurso cinematográfico, en contigüidad con él, Alan Pauls expone una hipótesis interesante. “Los capítulos orales de *La traición* eran primeros planos que miniaturizaban un personaje, lo reducían a una voz, y macroscopizaban una superficie fonética, sus particularidades vocales. El texto trata las voces como caras” (Pauls, 1986: 68). Rostro, primer plano, ícono cinematográfico son superpuestos por Pauls con prácticas discursivas. De modo que código audiovisual y código escrito una vez más no permanecen divorciados sino que fijan estrategias equivalentes en sus respectivos sistemas sociosemióticos. Antropomorfizado en rasgos sociolingüísticos, en sociolectos, en lectos de grupo, los rostros desorbitados que Toto recorta de las estrellas del *star system* y las *vedettes* no son sino operaciones equivalentes de dos códigos. Aquí es donde también se encuentra otro rasgo de similitud con Angélica Gorodischer. Si Puig establece una equivalencia entre lo audiovisual, lo visual y fotográfico, lo icónico, digamos, Gorodischer hará lo propio en una típica operación de traducción entre dos modalidades, de lo conversacional al artificio del simulacro y la teatralización de los intercambios orales hacia la fijación deformante pero mimética al mismo tiempo de la escritura literaria. La ficción de la oralidad es la ficción de un intercambio utópico.

Amén de atribuir a Puig el uso desviado, esto es, el uso literario, del chisme, pueden observarse otras marcas de oralidad en sus marcas de autor. La canción popular: el bolero, el tango, las milongas, remiten a una zona de la experiencia social en la cual

la voz y las voces no están mediatizadas por recursos narratológicos y, literalmente, ingresan en el orbe literario. Manteniendo la literalidad de las letras, fagocitando para su arte algunos de los clásicos musicales fácilmente reconocibles por el gran público, una vez más escuchamos “voces”. Esas voces ratifican un universo semiótico que incluye de modo envolvente al cine y a la comedia musical, la telenovela y el radioteatro, otro de los géneros que Puig cultivó como autor y, en ocasiones, como adaptador (también de sus propias ficciones; estas prácticas no siempre lo dejaban satisfecho, ya fueran realizadas por su pluma o provinieran de adaptadores o guionistas ajenos a su obra). En efecto, tanto en sus guiones de cine como en sus obras teatrales, una vez más advertimos la fuerza incontestable de una oralidad estilizada pero que, de modo pregnante, deja una huella en el universo narratológico. Finalmente, con la reciente publicación de sus epistolarios inéditos, la editora y otros críticos literarios insisten en el rango oral que Puig articula con la escritura, como si la polifonía fuera su firma de autor, el resquicio por el que, como productor cultural, fundamenta su espacio en el campo literario. Las misivas de Puig, sin duda por estar dirigidas a personas de su estricto círculo familiar, dan cuenta de una situación comunicativa sin estorbos de tipo protocolar ni recaudos ni altivos ni relativos a la privacidad (al menos la más explícita), en la cual sin mordazas simbólicas ni semióticas el autor puede referirse a sus andanzas europeas en un tono distendido y amoroso (desopilante en algunos casos) a la vez, por momentos cargados de complicidades y otras de rumores o novedades familiares, de las cuales se vuelve receptor o emisor o bien comentarista. Sin voz y sin voces no existe la literatura. No sólo porque no habría narrador o narradores, sino porque esos narradores acuden a un sociolecto en el cual lo primordial y fecundo es el residuo de monólogos o diálogos intermitentes o inconclusos.

Si se han recuperado los epistolarios de Puig, no debemos olvidar que en algunas de sus novelas aparecen cartas que se desenvuelven, avisos publicitarios, propagandas y obituarios, todos géneros de la intimidad o de la cultura de masas.

Ahora bien, ¿por qué nos remitimos a Manuel Puig en una tesis doctoral sobre dos autoras argentinas? En primer lugar porque, en lo que se refiere a Tununa Mercado, mantuvo en el exilio mexicano de ella y la expatriación de él⁷⁰ una relación intensa e impactante. Mercado refiere los rasgos altamente connotativos de las brazadas en la pileta que daba Manuel Puig⁷¹. Cada brazada era una suerte de cita de una película, una canción o un *vodevil*, el intertexto de un *film*, la mímica de una estética o bien de la gestualidad de una diva. Todas ellas remedaban el guión de una cinemateca oculta pero visible a la vez. Al respecto, menciona Tununa Mercado:

Esa misma tarde vi a Esther Williams atravesar el parque en la escuela de sirenas y desplazarse ganando con sus brazos la ingravidez del agua, porque eso era lo que ella lograba, treparse al agua en una especie de fantasía de posesión del primer elemento. Manuel me había preguntado si quería que me hiciera Esther Williams en *Bathing Beauty* (1944) y había nadado unos estilos lineales y floridos. La ficha se completó en el aire de Cuernavaca⁷²: estaba Red Skelton y se oía un fondo de Cugat, con Harry James y la inefable Ethel Smith en el órgano (Mercado, 1994: 62-63).

Atenta a las inflexiones de un cuerpo escultural, esculpido por el deporte, los elementos y el ejercicio físico, Mercado encuentra en Puig la seducción de su ficción. Encarnada en el soma, el cuerpo deviene signo y la mirada, una semiología de los mitos

⁷⁰ Hay una alusión al motivo de uno de los exilios de Puig (que luego, por cierto, llevó una vida migrante hasta establecerse en Cuernavaca, Méxio) en la novela *Cae la noche tropical* (1997, p.14). En dicha alusión, refiriéndose al personaje de una psicoanalista de la misma novela, los personajes de las dos hermanas ancianas dialogan sobre la persecución de intelectuales y productores culturales por parte de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina, liderada por José López Rega).

⁷¹ Nos referimos al texto “No me digas adiós”, incluido en el libro *La letra de lo mínimo* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994), p.p. 59-63.

⁷² Manuel Puig debió exiliarse en 1974 debido a que su nombre figura en una de las “listas negras” de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). Al respecto, puede consultarse el libro de José Luis de Diego. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* en el que confecciona una lista de escritores, intelectuales y críticos ligados al campo literario perseguidos tanto por esa agrupación como, más tarde, por la dictadura militar argentina del 1976/1983. Entre ellos figura el nombre de Manuel Puig.

culturales. Puig reescribe con el cuerpo escrituras cinematográficas, musicales o coreográficas. Si Puig escribe novelas y guiones con un donaire y un porte glamorosos, su propia vida, su praxis vital se apropian, en un acto coherente, de esa poética que su obra despliega. Despertando seducción, como su obra, Puig se sumerge en el agua de una piscina, dirá Mercado, construyendo personajes femeninos y masculinos, menos imitándolos que imitando la teatralidad de esos íconos en los *films* en los cuales aparecían. Respecto de la semiología de los cuerpos, señala Gilles Deleuze que “Los lingüistas tendrían razón si supieran que el lenguaje es siempre el de los cuerpos” (Deleuze, 1989: 108). Cuerpo y narración, cuerpo y cita, cuerpo e intertexto, son formas en las que Puig una vez más ratifica que “la literatura en estado puro” ha llegado a un colapso pero no ha llegado a su fin, con un afán esperanzado. Hace falta que la literatura se permita, y para ello hace falta que los autores se atrevan, a internarse entre los desperdicios de la industria cultural o incluso de lo desclasado o descatalogado por la alta cultura, para de ese modo politizar experiencias que tienden, según Adorno y Horkheimer, a la alienación. Precisamente, Puig realiza la operación contraria: desalienta con su obra productos tradicionalmente alienantes pero consoladores, compensatorios de un malestar cultural evidente. Practica un torniquete que tiende a distender evidentes polémicas y sistemas dilemáticos en giros productivos e innovadores.

Si bien la literatura de Puig pareciera casi antagónica a la de Mercado, no obstante resulta evidente que por contraste, por ausencia y por polarización aluden la una a la otra, están copresentes la una en la del otro. Esa contigüidad no está dada por similitudes sino por afinidades, por una selectiva tradición de gustos y de olfato por los sabores y los aromas de la intimidad femenina.

Mercado trabajará con materiales no literarios, al igual que Puig -quien sin embargo los ficcionaliza y los interviene autoralmente- (diarios de viaje, obras

pictóricas, recuerdos, bocetos y retratos de personas que conoció y que recupera), pero su prosa tenderá a cargar del prestigio de la enunciación literaria más densamente lírica a esos ingredientes extraliterarios. También en su literatura hay una demolición del narrador o la narradora y, como decíamos antes, de las convencionales fábulas literarias organizadoras de la obra estética. Así, la materia prima de uno y de la otra, se tocan en un punto. Pero divergen, por el otro, en la inflexión de la hipervisibilidad de la materia prima con la que Puig lo hará. Puig cita intertextos por todos reconocibles. Lo hará, además, con una producción casi febril. Mercado medirá cada palabra antes de lanzarla a la mano o al teclado. Puig no cesará, en una incesancia, término que utiliza Mercado para definir la figura y la poética del autor de *Boquitas pintadas*. Por cierto que amén de una afinidad personal devenida amistad, existe otra, esta vez ideológica, un territorio de las ideas vagamente familiar, un espejo en el que ambos pueden reconocerse y apreciarse por coincidencias pero con acentos propios.

¿Qué sucede con Angélica Gorodischer? No hay en las entrevistas de Gorodischer indicios sobre lecturas de la obra de Manuel Puig. Las afinidades, en el aire de los tiempos, allí están, no obstante. Gorodischer también compone con el habla de la calle, con la conversación entrañable o maliciosa, un artefacto complejo. Escribe hablando, escribe como habla, hablando escribe, escribe para poder luego hablar de lo que ha escrito. Un ejemplo evidente de ello es la frase extraída del cuento “Una vez por semana”, incluido en su libro *Cómo triunfar en la vida* (1998):

La gente, las mujeres **qu’** eran las que me interesaban, entraban y salían, solas, con los maridos, en grupos de noche, en automóvil, a pie y en **tranguai**. Uno no iba a parar a **algun’** al voleo para preguntarle **digamé** señorita, o señora, ¿**usté** se dedica los jueves a robar en casa de sus amistades (Gorodischer, 1998: 47; el subrayado es nuestro).

En esta cita es posible identificar marcas de una transcripción del orden de lo oral a la escritura literaria, con una particular tendencia a ratificar la acentuación coloquial del habla.

Un caso aparte merece un cuento particularmente sugerente para ejemplificar este tipo de mecanismo constructivo de la ficción narrativa. En efecto, Gorodischer publica un cuento, hacia 2000, en un volumen colectiva, donde diez autores argentinos seleccionan sus propios mejores cuentos. Se trata del cuento “Quién es Shan Coctó”. Ya desde el título puede observarse la particular inflexión fonética con la que Gorodischer trabaja el lenguaje literario en relación al lenguaje de la oralidad. Ejemplo de este procedimiento son dos pasajes que citamos a continuación:

Eso también me gusta. Que la aseguren a uno una clientela okei, que cuiden los bisnes. Y el manqui está ol rait. Esos qe andan de cara triste son los que pegan mejor; en una pelea los para solamente una botella rota o una bulet” (Gorodischer, 2000: 51).

O, más adelante,

Dame la pantalla, gud lac; suiti, guimmi la gudlac. Ahí va todo y tiro todo, todo. -Gud, mai boi, ver gud” (Gorodischer, 2000: 35).

Se trata, como vemos, de una práctica escrituraria que articula la fonética de la lengua oral y escrita de la lengua inglesa con la española, realizando una libre transcripción de la misma, al menos en algunos de sus fragmentos, adaptándola a la lengua española.

Lo que sí es posible afirmar es que tanto Puig como Gorodischer mantienen una relación intensa, tensa y vertiginosa con el habla popular, la lengua en su versión conversacional, y logran, merced a estrategias diferentes, la génesis de una poiesis que se apropia de lo que toda la literatura tiende a desprenderse. Pertenecen ambos a la misma generación (Gorodischer nace en 1928, Puig en 1932). El chisme y el rumor

serán capitales en la poética de la construcción de la obra de Gorodischer *Kalpa Imperial* (que tanto para su lectorado como para la comunidad de los críticos es su *opera magna*). Si *Kalpa Imperial* refiere en episodios los avatares de un Imperio milenario, que atraviesa momentos de padecimiento y, ante todo, se halla erizado de conflictividad social, dicha referencia es realizada por un “narrador” anónimo, que aparentemente recibe la misma nominalización pero cambia en su significado dentro del orden del relato. El texto de Gorodischer está construido a partir de susurros, rumores y chismes, al igual que otras de sus obras, como *Prodigios*. Citaremos dos ejemplos de *Kalpa Imperial* para ilustrar esta consideración:

-Se dijo que alguien lo había sorprendido tratando de entrar en el palacio y lo había matado, no se sabe quién, sólo alguien. Se dijo que alguien lo había matado. Se dijo que otro alguien, no digo quién, que era su amigo, le avisó a tiempo y así él pudo escapar. Se dijo que él mismo se había matado. Se dijo que no se había matado y erraba por los campos y los montes: muchas gentes dijeron haberlo visto disfrazado de pastor o de mendigo o de monje, y en más de una ciudad se mató a pedradas a algún inocente que jamás había soñado con ser Emperador y nada tenía que ver con la familia de los Hevrantes (Gorodischer, 1983: 68).

Otro ejemplo palmario de este juego entre lenguaje literario y representación literaria del chisme es el siguiente (incluido en el capítulo “Las dos manos”, en el volumen *Casta luna electrónica*), “Si se los escuchaba, se llegaba a la conclusión de que el Emperador era rubio, era moreno, era alto, era un enano, era gordo, era magro, era calvo, tenía una larga cabellera, era enjuto, era un atleta, era viejo, era joven” (Gorodischer, 1977: 105). Es posible ratificar el rasgo contradictorio en que las distintas versiones de los atributos de una persona o un acontecimiento se superponen y se niegan antagónicamente, hasta llegar al punto de la contradicción.

Cunde aquí el rumor, el anonimato de quien lo hace circular, su errancia y sus contracciones, en tanto que cada rumor es desmentido o suplantado por otro igualmente factible. Otro ejemplo de la misma novela alude a uno de los Emperadores del Imperio:

“El Borénide gobernó muchos años, y como fue un hombre excepcional, muchos dicen que fue el peor Emperador que ocupó el trono y otros tantos dicen que fue el peor Emperador y que ninguno puede compararse” (Gorodischer, 1983: 112). Como vemos, *Kalpa Imperial*, multiplicándose en otros ejemplos igualmente tangibles, se construye como un texto inestable, conflictivo desde el punto de vista de su discurso total, más bien polifónico en cambio. Se afirma algo, se lo desmiente, se lo neutraliza, se lo denega como afirmación. La figura del Narrador, omnisciente y ominisapiente en lo que hace a los hechos acaecidos en la Historia del Imperio, contribuye a afectar con la oralidad la palabra de todo discurso provisorio y sujeto a la recepción de terceros. Al modo en que se dispersa y se pone en cuestión su valor de verdad. Gorodischer juega ficcionalmente con este sistema de hipótesis y construye un texto “de la sospecha”, en el cual la certeza no existe, en tanto quien refiere las hazañas y miserias del Imperio es un narrador/personaje y, por lo tanto, sujeto a su doble carácter subjetivo. Narratológicamente, intratextual y extratextualmente, *Kalpa Imperial* se inviste de una provisoriedad que no da pie a la autoridad de una versión por sobre otras posibles. Y allí, tal vez, estriba su riqueza. En este punto, se radicaliza su relación con Puig. En la sinceridad con que asumen la subjetividad o intersubjetividad del mundo transpuesta a la ficción. Simultáneamente, tanto en Puig como en Gorodischer, siempre existe en sus novelas y sus cuentos una zona enigmática de la experiencia narrativa y su asunto que jamás se explicita pero que es una función del texto, una suerte de figuración inescrutable que en ningún momento es revelada pero sí aludida.

Cuando la literatura se encierra en espacios casi sin escapatoria posible, asfixiantes, tanto Puig como Gorodischer jerarquizan zonas de la experiencia social con las que la tradición literaria no establecía puentes sino, por el contrario, la confinaba a un desván prohibido y harapiento. Podía coquetear con ellas, podía citarlas en un

párrafo condescendiente bajo la forma estilizada de un diálogo. Pero escribir la oralidad no es precisamente redactar diálogos. Eso es literalidad, es convención literaria, precisamente lo que ambos autores combaten en sus poéticas. No literatura. Se trata de oralidad, una práctica letrada que suele ser autorreferencial, que suele autorrepresentarse y que, por lo mismo, cuando encuentra a un extranjero entre los pliegues de su factura, procura condenarlo al ostracismo. Una práctica que, en su misma oralidad, porta figuras del encierro como los lugares comunes, los *clichés*, las ideas recibidas y toda forma cristalizada del discurso, en la cual el receptor queda “confinado” a captar zonas de la lengua que no suponen apertura ni superación sino captura.

Es cierto que Puig parodia y hasta ridiculiza esta suerte de focalización en el lenguaje de masas, pero no menos cierto es que la elección de su mismo enfoque desviado lo hace situarse en esa zona de la constelación discursiva, entre otras posibles pero descartadas.

Habría una serie literaria, en el término que Tinianov otorga a esta conceptualización, ya señalada por críticos como José Amícola, Alberto Giordano, Gustavo Vulcano y Ana María Zubieta, en la cual la oralidad, por cierto de modo bien distinto, se vería en una puesta en escena en las novelas en cuestión. Cortázar, Arlt, Puig, no harían sino hacer irrumpir en la lengua literaria formas de la lengua, sociolectos o lectos de grupo, antes acalladas por la cultura oficial. Tal el caso de Roberto Arlt en el sentido de reconfigurar voces canallescas producto del hibridaje entre malas traducciones al español y el folletín bandoleresco, al estilo de un bovarismo de la modernidad del siglo XX. Se podría agregar a esta serie la lengua del tango, de la milonga, y de cierto lenguaje canallesco y difuso, lunfardo y crapuloso, de una poesía como la de Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón y Juan Gelman, al menos en algunos de sus textos.

Julio Cortázar sería incluido en esta serie fundamentalmente por la época argentina de su producción, en especial por sus textos contemporáneos al peronismo, durante su estadía temprana en Argentina, antes de su expatriación francesa (no obstante, el acento porteño jamás abandonará la trama de sus textos). También en un libro como *Rayuela* y *Libro de Manuel*. Están presentes en Cortázar formas de la oralidad simulada, escenificada en situaciones o voces que, como en Puig, refieren mediante el sociolecto de la clase media, formas de la intimidad y la cotidianidad.

La serie no garantiza una influencia ni una angustia de las influencias. Simplemente delinea perfiles, un desfile de procesos culturales y procedimientos en pugna pero aliados a la vez, que, bajo opciones estéticas y constructivas, trazan correspondencias y formas de enunciación literarias⁷³.

Este punto puede ser pensado, asimismo, desde algunas conceptualizaciones postuladas por el investigador británico Raymond Williams. En efecto, Williams sostiene que una tradición “Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de *predispuesta continuidad*” (Williams, 1980: 138; el subrayado del autor). La producción de Manuel Puig, en especial pensando en algunas de sus obras de la década de los setenta, puede leerse como un intertexto social respecto de los discursos sociales que circulaban en la sociedad contemporánea y, en particular, en su país. En efecto, un caso ejemplar lo constituye su novela *Pubis angelical* (1979), en el cual quedan plasmados algunos núcleos de sentido respecto del feminismo, los roles de género, discusiones en torno de la militancia y la lucha armada de los setenta. Todo ello entreverado con relaciones amorosas y una narración paralela, en la cual una suerte de texto de ficción

⁷³ Para un pormenorizado estudio sobre *El beso de la mujer araña*, remito al minucioso estudio de José Amícola *Manuel Puig o la tela que atrapa al lector*. Bs. As., Editorial Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas, 1992. Aquí Amícola indaga en dicha novela desde parámetros de la recepción social de la obra de Manuel Puig y las contrucciones de ficciones contestatarias. También remito al libro de Alberto Giordano. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

científica se articula con el resto del discurso novelístico. Para Williams, lo que debemos comprender no es precisamente ‘una tradición’, sino “una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 1980: 137; el subrayado, del autor). La obra de Gorodischer y Puig, si bien no de modo explícito, de modo contemporáneo están pensando y repensando algunos asuntos que desvelan a los creadores en el seno de su cultura, estén dentro de su país o fuera de él. Afirmar que ambos proyectos creadores configuran y contribuyen a reconfigurar una tradición selectiva, nos faculta para leer en el mapa de sus textos no sólo correspondencias, sino procesamientos afines y contrapuestos de los mismos dilemas que los ocuparon. La política de los géneros, los roles de género, los movimientos de liberación sexual, el reconocimiento de los derechos de las minorías y los oprimidos, un posicionamiento frente a la relación entre obra literaria y realidad extratextual, la comunión y distanciamiento entre procedimientos y recursos literarios, su evaluación de la cultura política y la sociedad de tu tiempo. Todo ello contribuye a afirmar que sus obras se organizan según una tradición selectiva que no sólo construyen sino destruyen. Sientan las bases, asimismo, para la reconfiguración cultural que proseguirá.

III. CONCLUSIONES GENERALES

Estimamos que la presente tesis doctoral, luego de una fructífera y fecunda labor de relevamiento bibliográfico y de procesamiento del mismo, de permanente apoyo y asesoramiento crítico del director y la co-directora tanto como la misma labor científica de búsqueda, escritura y reescritura, dan cuenta del arribo a la etapa conclusiva de la investigación que tuviera como punto de partida nuestro plan de trabajo. En tal sentido, consideramos que los principales núcleos de sentido propuestos se ajustan tanto en el desarrollo y la redacción de la tesis como en su argumentación, a los objetivos esbozados preliminarmente y a los que arribamos ulteriormente. De todos modos, arribar a conclusiones no supone la interrupción de una pesquisa ni una clausura de otras posibles líneas de investigación: siempre quedan abiertas sendas para proseguir, para profundizar, para, eventualmente, desplegar de modo arborescente hacia otros puntos posibles de llegada. La andadura del trabajo intelectual caminos inconclusos y, según quién lo afronte, seguirá sendas insospechadas.

Procederemos a dar cuenta y organizar en esta última etapa a algunos resultados de ella emanados, procurando estar avisados de dicha operación siguiendo un curso detallado pero no necesariamente lineal de lo hasta aquí indagado. Ello obedece al hecho de que si bien el desarrollo de la tesis se organiza según núcleos de sentido modulares, ello no supone diacronía sino, en ocasiones, sincronías. Distintos apartados interactúan unos con otros y reenvían recíprocamente a segmentos de la obra de las

autoras o a problemas planteados según las perspectivas epistemológicas elegidas. Suerte de crucigrama que se interna en sus propios pliegues, los desarrollos teórico-críticos se articulan, concurren, sin responder a una demanda interna o externa, que fuera de lo incipiente a lo final.

Un primer asedio a la obra de las autoras abordadas, acaso el más epidérmico, estribe en el cómputo de las obras tanto editas cuanto inéditas producidas y publicadas por Gorodischer y Mercado, al menos de las que está al tanto quien esto escribe. Se trata de una dimensión numérica, cuantitativa, pero no estadística ni banal. Nos referimos al hecho de que la publicación de libros, conferencias e intervenciones discursivas en el campo intelectual o, más ampliamente, la escritura de textos, más allá de su efectiva o eventual versión edita, confiere a quien los produce una suerte de ritmo, de marcha, de compás, de pulso de trabajo que, en este caso, contempla una suerte de bipolaridad. Si Gorodischer ha dado a la imprenta una cantidad de libros copiosa, pródiga y acumulativamente profusa, en especial de textos de narrativa y eventualmente algunos de ensayos o conferencias, así como antologías de autoras argentinas y universales (en ocasiones se trata de prólogos o prefacios), a Mercado se le puede reconocer un tipo de acercamiento más tímido y austero a la escritura, más reacia a la difusión y circulación de sus textos por el formato libro. Ello no supone una actividad menos tensa o intensa en cuanto a sus cavilaciones, la dimensión de los conflictos que las motivan o que de ella afloran. Tampoco supone una necesidad de profundidad, esclarecimiento, ni menos aún su capacidad también de discernimiento respecto del universo literario y el sistema literario en particular. El vértigo no necesariamente esclarece. Su fundamento, su elaboración, no responde de manera unívoca a una prodigalidad de publicaciones. Los compases histórico-políticos del país, las migraciones de Mercado, sus exilios, evidentemente la han situado en una posición de padecimiento y de precariedad que tal

vez haya atentado contra una sistematicidad en la escritura de textos, una metarreflexión literaria, al menos en los hechos manifiestamente percibidos. El desarraigo, lo sabemos, supone distantes espacios tanto físicos como simbólicos y una discontinuidad en el rumbo de un itinerario intelectual.

Gorodischer no retacea trabajos ni incuba largamente sus proyectos. Es más pragmática que teórica, menos densa que ligera, por momentos incluso más confusa y apresurada en sus juicios (pueden percibirse contradicciones o bien respuestas múltiples respecto de asuntos que demandan una unívoca contestación) propende a la aserción más que a la reelaboración sostenida de proyectos, lo que no supone, claro está, frivolidad ni apresuramiento. Recuperando la hipótesis central del trabajo, otra de las variables donde los espejos se distorsionan al ponerlos uno frente al otro, en lo atinente a la cantidad de la producción, en términos, claro está, de lo mensurable (pero no, como decíamos, de lo estadístico), es decir, en cuanto a sus respectivas bibliografías es lo que señalamos. Cuando Mercado retacea, Gorodischer resulta dispendiosa. En verdad, el gesto ampuloso (no particularmente connotado axiológicamente de modo negativo) de la hipérbole por aumento es contrastado con el económico, más austero. Ambos, no obstante, como ya lo señaláramos, quedan circunscriptos a la misma lógica: aumento o disminución, pero siempre la figura retórica de la hipérbole, aplicada a la abultada o escueta dimensión de una obra, en el marco de sendos proyectos creadores. Tal vez, dichos proyectos estén ideológicamente marcados por una suerte de parámetro en el cual la cantidad remisa no responde a una opción modesta ni la bibliografía amplia a una opción narcisística de opulencia u omnipotencia. Menos aún, a un gesto ominiabarcador, en función de que el panorama de que los textos de Gorodischer trazan un arco amplio pero no presuntuoso. Se sitúa en un espacio enunciativo aparentemente diverso pero que no trastorna jamás la lógica de los argumentos nítidos o los narradores

diegéticos o extradiegéticos. Tampoco resulta contradictoria su propuesta y su apuesta ideológica, cuya coherencia es de destacar.

Una aproximación a la obra de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado, desde el punto de vista de los géneros literarios nos permite concluir que ambas autoras cuestionan los “marcos de referencia” cerrados y la lógica de repetición cultural que parece primar en gran parte de la producción literaria contemporánea. Tanto liminarmente como posliminarmente, sus proyectos creadores transitan pasos por espacios nuevos. Al producir textos claramente rupturistas, se instalan en las antípodas del “gusto” del mercado (así como de sus fórmulas más estereotipadas, más socorridas y que, por supuesto, las investiría de agentes del “sentido común”) y desafían las estructuras de perpetuación del sistema literario, tanto de representaciones como de formas y géneros discursivos. Desnaturalizan las formas más cristalizadas y consensuadas de la escritura socialmente admitida, atentando contra los protocolos del así llamado pensamiento doxológico, según la noción establecida por Roland Barthes.

Gorodischer realiza mutaciones en la matriz de los géneros literarios a partir de operaciones culturales claramente deconstructoras y, por lo tanto, destructoras culturalmente en la medida en que hace astillas las convenciones dominantes y las recurrencias. Desconociendo la tradición literaria, instalada como mandato, nuestra autora modifica las estructuras a partir de atravesar la categoría de los géneros literarios con la de las representaciones y figuraciones del género sexual. Esta operación no es novedosa en el panorama de las letras, más aún de las argentinas. Otro autor (también analizado en esta tesis) como Manuel Puig, también la ha ejercido en sus textos. Pero no por ello dejaremos de hacerla notar, en especial en lo que hace a la torsión peculiar que Gorodischer ejerce sobre los signos y los códigos sociales. Corroe los signos más connotando que designando y, por otro lado, estableciendo nuevas formas de repensarse

en relación con la tradición de la escritura de mujeres, en general, y feministas, en particular. Si bien privilegia la tradición Occidental y Latinoamericana, no por ello deja de lado otras fronteras. En este sentido, elaborará, como decíamos, textos claramente innovadores, en los cuales el espacio simbólico que la mujer estaba llamada a ocupar en ellos es reconfigurado y rediseñado, así como su asignación simbólica en esos espacios tiende a producir estallidos y discontinuidades. Así, podemos decir que sus textos constituyen intentos por volver inteligible la trama de la opresión, por denunciar la dominación simbólica en sus formaciones discursivas y por constituirse en representaciones sociales que invitan a reconsiderar la relación entre los sexos al igual que los espacios de poder asignados a hombres y mujeres en la Historia. Se trataría, en principio, de proveer matrices simbólicas que denemascaren los estereotipos de género y propongan otros alternativos en los cuales varones y mujeres estén en condiciones de repensarse como sujetos. Tanto sujetos de representación como sujetos de acción.

Gorodischer denuncia así el carácter sexista de la institución literaria encarnado en una ideología de la dominación y propone una relectura feminista de la tradición (a través de conferencias públicas, confección de antologías, compilaciones de textos en las mujeres, y sobre ellas, amén de sus propios prólogos y ensayos éditos); en palabras de Judith Butler, formula un claro desafío al *statu quo* cultural y, propositivamente, a lo largo de su poética sienta las bases implícitas, mayormente, para una fundamentación literaria de futuras teóricas y escritoras, algunas de las cuales procedemos en nuestra tesis a enunciar. Dibuja en el mapa literario la huella de la emancipación como utopía social, tanto propedéutica como fácticamente. Instala “estructuras del sentir” o “estructuras del sentimiento”, noción acuñada por Raymond Williams respecto de experiencias sociales aún no cristalizadas pero que la literatura está en condiciones de adelantar o dibujar. No obstante, es válido recordar y acordar que la posibilidad de que

un proyecto creador tenga estatuto de capacidad de existir y potencialidad emergente se logra merced a la presencia de una larga tradición de escritura de mujeres, en el sentido en que Raymond Williams otorga al término “tradición”. Se trata de una “tradición selectiva” no sólo en la que se sustenta sino en las que proyecta y subtiende hacia la prospección de otros proyectos creadores ajenos. Nos referimos a que su obra organiza sentidos, coagula ideologías y trama tipologías textuales de modo corrosivo, en las que futuras formaciones intelectuales y literarias podrán encontrar un apoyo y una inspiración.

Su opción por los “géneros menores” (policial, ciencia ficción, *fantasy*, gótico) tal como lo estableciera Raymond Queneau en 1958, da cuenta de un proyecto creador atento a revisar formas establecidas de modo terminante y reproductivo del pensamiento, así como juicios de la institución teórico-crítica arbitrarios y los denuncia como eventuales o provisorios pero no incontestables. También habla a las claras del modo en que una intervención literaria puede, de modo potente, demarcar nuevos territorios en el campo literario, fundando pero también recuperando tradiciones omitidas por la ley de los géneros y su lógica. Podemos ver entonces cómo la ficción se hace cargo de llamar la atención sobre los procesos de canonización así como sobre los juicios doxológicos que la institución literaria instala como versiones o interpretaciones legítimas y unívocas. La labor de Gorodischer es entonces una batalla por la interpretación, como lo señala Jean Franco ([1989]2004) respecto, en su caso, de la producción simbólica de la mujer mexicana. Lo que equivale a decir que es una batalla por el poder del discurso, por el poder de actuar simbólicamente, por el poder de hacerse escuchar y hacer escuchar otras propuestas afines. Por el poder de interpelar y ser interpelada por una igual frente a las construcciones de género masculinas. También, por lograr la interlocución con el género masculino en términos equitativos.

Gorodischer será una clara exponente tanto del feminismo de la igualdad, atento a una relación más equitativa de asignación de derechos entre varones y mujeres, como del feminismo de la diferencia, atento a definir poéticas inherentes al discurso de la mujer y las representaciones sociales emanadas de los géneros de la sexualidad femenina. Avisada de que la lengua se manifiesta posliminariamente en una sintaxis narrativa articulada según roles de género diversos, Gorodischer acentuará un tipo de narrativa ficcional que se apodere de los signos y los politice, en tanto será fuertemente opositiva a un tipo de lenguaje hegemónico instaurado por los varones. Una larga historia de documentos, textos, obras literarias, fuertemente patriarcales en su definición interna de los roles de género, habrá de brindar la oportunidad a Gorodischer de impugnarla en un lenguaje propio. Las gramáticas femeninas que tanto defiende el feminismo de la diferencia serán indagadas en gran parte de la obra de Gorodischer, construyendo un tipo de discurso poroso a todas las posibilidades del lenguaje no falogocéntrico.

Tununa Mercado parece exacerbar su índole peculiar al producir textos de muy difícil catalogación genérica (en su doble acepción). Su subjetividad (encarnando una índole de subjetividad social atípica) da lugar a un tipo de texto donde el gesto interrogativo de la escritura queda en suspenso, perpetuado como una perplejidad, donde la incomodidad producto de no encontrar espejos en los cuales reconocerse la vuelven una *rara avis* en el panorama de las letras argentinas y también mundiales. Su trabajo, a partir de los “géneros íntimos o menores” (Catelli, 1994), revela un proyecto creador pendiente de colarse entre los intersticios de la normativa tan propia de la institución literaria de encasillar la escritura en géneros literarios ligados con tipologías rígidas y taxonomías, “verdades” designadas por ambas autoras como una suerte de “supercherías” y “supersticiones” en distintas entrevistas que hemos relevado. El más tranquilizador de los arquetipos en el que su obra ha encontrado acogida es el de

“literatura autobiográfica”, “ficción autobiográfica” o “autoficción”. Si como explica Sylvia Molloy, la ficción se cuela en la autobiografía (como el caso de Nora Lange o, según nuestra hipótesis, Silvina Ocampo), no menos cierto es que también la normalización del así llamado género autobiográfico es puesto en entredicho.

No obstante ello, la literatura de Mercado sigue formulando preguntas, sigue insistiendo sobre su fundamento y propone, a cambio, una resistencia que es, a nuestro juicio, uno de los rasgos más subversivos e iconoclastas de su poética. Reticente a la lectura, reticente a las lecturas de la crítica literaria, su obra evidentemente disiente con la que circula habitualmente, así como practica una suerte de corte en relación con las poéticas hegemónicas y cuestiona las bases mismas del modo narrativo: fábula, discurso, narrador, narratario, entre otras categorías. Asume el vértigo de narrar a partir de un vacío incómodo, donde se narra sin fabular, porque no existen zonas de la experiencia literaria en las cuales depositarse o a las cuales encomendarse, en el sentido de escribir bajo su égida o su tradición, aún selectiva, aún producto de una invención. Mercado construye y, a su vez, destruye otra tradición o tradiciones.

Lo cierto es que tanto una autora como otra, merced a su operaciones escriturarias, se inscriben en un paradigma crítico dentro de la literatura de mujeres, con discursos literarios altamente politizados en tanto “irracionalizan diversos marcos de referencia (Amorós, 2000), postulados fácilmente extensibles a otras poéticas no sólo nacionales sino también internacionales, dentro de las cuales las presentes encuentran una suerte de empatía y simpatía cultural.

Si la de Mercado puede ser tildada de “micropolítica”, en tanto su accionar se quiere imperceptible (al tiempo que, por ello mismo, poderoso), la de Gorodischer se erige en una verdadera “macropolítica” debido a su alto grado de visibilidad y a sus intervenciones en el terreno de la esfera pública, tanto nacional como internacional.

También, “micro” y “macro” definen la índole de sendas poéticas. Amplificar y disminuir constituyen, no obstante, dos operaciones metafóricas y literales altamente contiguas y regidas por un régimen retórico y una economía de la génesis y el despliegue de poéticas no homogéneas pero sí homónimas, cuya homonimia estaría acertadamente marcada por la hipérbole. Como apunta Deleuze al referirse a Marcel Proust, ambas son representativas del telescopio y del microscopio, en el sentido de una lente con una perspectiva longitudinal otra perspectiva que radicaliza su profundidad.

La postura frente al género sexual o los géneros sexuales nos pone una vez más ante sus poéticas de la pequeñez o del exceso. Si Gorodisher construye representaciones altamente beligerantes, donde la violencia histórica de la mujer cambia de signo pero no de lógica, la escritura de Mercado, por el contrario, lejos de agredir o agraviar al varón (y ella subraya en varios textos que quiere construir su historia junto a los varones y que éstos son para ella objetos de adoración, al tiempo que la marcan en tanto que ser generizado), buscará formas de contacto donde el deseo pauta los encuentros y, por lo tanto, donde una reconciliación (y, por lo tanto, una forma de utopismo social de género) son posibles. Pero Mercado, atenta a los condicionamientos más sutiles del patriarcado, también denunciará la “heterosexualidad compulsiva”, al menos a través de sus ficciones, al nombrar y narrar el deseo lesbiano, planteando así el carácter netamente construido y cultural de nuestras fantasías sociales y privadas y del ejercicio de nuestra sexualidad. Así, concluirá Mercado, una fantasía sexual, para que sea tranquilizadora y no conflictiva para el sujeto, debe representar el dimorfismo sexual (esto es, ser heterosexual) y ser dual (los triángulos, aún la figura del tercero ausente en la economía libidinal, como forma vincular, se revelan como altamente inquietantes para la moral monógama occidental).

Tanto Gorodischer como Mercado buscarán autodesignar al sexo femenino a través de la construcción de una voz y un fraseo que den cuenta de la experiencia femenina. Recordemos que el sexo femenino había sido históricamente heterodesignado por el sexo masculino, una de cuyas primeras formulaciones encontramos en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Allí, la escritora francesa había establecido que la mujer era “lo Otro” para el hombre, por lo tanto, era degradada y temida, al mismo tiempo. Dicha alteridad, por cierto cabalmente historizada por la filósofa y escritora francesa, era universalizada en su trabajo, más que matizada por contextos o bien por gramáticas femeninas, como lo pretenden sus “hijas” teóricas de la escuela francesa. Universalizando y siguiendo la tradición de la Ilustración, de Beauvoir reconoce derechos inalienables a todas las mujeres, más allá de etnias, clases sociales, opción sexual o estado civil.

Atentas a que el poder patriarcal se difunde a través de micropolíticas y de tecnologías como el control social y la educación (perpetuados a través de instituciones), ambas autoras desnaturalizarán los discursos institucionales, defenderán la experiencia del goce y del placer (escribiendo, por ejemplo, textos eróticos pero también atentas a una poética que instaure el erotismo en el acto mismo de la escritura y la lectura, ya no como referente sino como significante), al tiempo que se rebelarán contra toda forma de normativización de la experiencia encarnada en valores o en pautas de conducta a emular.

Irradiar representaciones y autorrepresentaciones literarias controversiales respecto de las cristalizadas desde el punto de vista de la sexualidad femenina, no hace sino impugnar zonas de la experiencia social en las que reina la iniquidad. Irrumpir en el campo literario con que revisan el estatuto de la mujer en la sociedad, supone la revisión del sistema de sexo/género imperante, y ello puede predicarse de ambas productoras

culturales aquí estudiadas. Sistema de sexo/género al que se incita a deconstruir y a una rebelión de los signos que lo nombran y lo perpetúan.

El estudio de un texto de Gorodischer correspondiente al año 1975 y de otro, homónimo, editado en 1983 con notables variaciones pero similar título, nos permite concluir que el primero alojaba verdaderas “estructuras de sentimiento”, en tanto que estructuras significativas de orden privado en relación con la inminente dictadura militar y el proceso de disolución política argentina. Así, podemos ver cómo en el cuento de 1975 ya estaba en el “aire de los tiempos” la idea del poder como fuente de corrupción de los sujetos, así como la evidencia de su malestar. Más que un don, el poder se vuelve una investidura incómoda. La versión de “Retrato de Emperador” de 1983, con la permanente remisión a fantasías persecutorias, da cuenta de la traumática vivencia de la dictadura militar argentina de 1976/1983. Comprobamos así cómo las formaciones sociales desempeñan un papel fundamental para la formulación de las formaciones discursivas o, dicho de otra manera, los elementos contextuales se catalizan en elementos textuales, cotextuales, intratextuales e intertextuales.

La construcción de las “imágenes de escritoras” parece ponerlas una enfrente de la otra como un doble invertido. Si la trayectoria de Gorodischer responde a la tradición de la profesionalización del oficio, la de Mercado, por el contrario, la desafiará, planteando un lugar más indefenso pero más libre de condicionamientos y expectativas institucionales. Asimismo, su condición de mujeres, entendemos las ha llevado a afrontar desafíos, obstáculos y condicionamientos que por la inferiorización que padece su género en la sociedad patriarcal, aún en pleno siglo XX y XXI, es sin duda menos favorable a la realización de sus fines, apetencias y deseos. La emergencia de la mujer como productora cultural recién encuentra sus primeras posiciones hacia fines del siglo XIX. De modo que la tradición que puede amparar a ambas escritoras no es lo

suficientemente firme como para consolidarse sin una permanente invención de nuevos espacios, lo que importa una descarga de energía y de uso de estrategias que ocasionan un gasto psíquico y que por momentos pueden agobiar a quien lo ejerce.

La incorporación a los textos de ambas autoras de la dimensión sensible, esto es, la propia de la sensorialidad, se halla en Mercado ligada con cómo la escritura desata, en su gesto de inscripción, información del pasado que estaba ocluida. Para Gorodischer, en cambio, la percepción no necesariamente trae al presente lo fenecido, sino que incita a transgredir las formas rígidas y represivas de ideologías y prácticas sociales. Su texto, barroco u oralizado, se carga por acumulación y saturación, también de inmediatez, cuando el de Mercado, por el contrario, se vuelve deficiente en información, disolviendo categorías tradicionalmente caras a los estudios literarios, como la de fábula y narradores homodieéticos. Gorodischer apuesta a desenvolver el presente; Mercado a desovillar el pasado, a retrotraerlo para más tarde recuperarlo.

Respecto de su postura frente al Estado burocrático-autoritario de 1976-1983, ambas han manifestado su repudio y lo han vivido dentro o fuera del país con extrema condena y rechazo. Ya sea evocando retrospectivamente las heridas que el terrorismo de Estado infligió en ella o en los suyos (y en otras víctimas), Mercado elige la mirada del que padece y repudia, utilizando la memoria como forma de reconstrucción y reparación del daño moral que desencadena el físico. Gorodischer, por el contrario, produjo durante esa etapa aciaga de nuestra Historia una serie de textos altamente connotativos y escasamente denotativos, donde el horror era metaforizado y metabolizado a través de la invención de formaciones discursivas en las que la “cultura del miedo” y una serie de sememas ligados con la amenaza eran y son puestos de manifiesto, en tanto gozan de vigencia.

La hermeneusis de una sociogénesis de escritura permite cotejar dos formas de abordaje de lo textual. En el caso de Gorodischer, si bien de modo titubeante, proliferan los pre-textos: ese “andar a tientas” hasta lograr el estadio final de la publicación definitiva viene antecedido por una sucesiva y previa publicación o bien de adelantos de libros en medios de prensa periódicos o bien en antologías de libros, muchas veces acompañados de paratextos aclaratorios. Dichos paratextos dan cuenta de la remisión de tales textos breves a un texto mayor (estructura macrotextual) del cual forman parte de modo seminal. En otros casos, Gorodischer desordena radicalmente textos éditos, manteniendo títulos que albergan, finalmente, progresiones narratológicas tan diversas como antagónicas.

Mercado, en cambio, manifiesta la gestación de sus textos definitivos de un modo mucho más pudoroso y escatima a los lectores y lectoras sus borradores, la “cocina de la escritura”, en palabras de Daniel Cassany. Retomará sólo en un caso un pre-texto breve y lo amplificará, en el marco, esta vez, de una beca internacional en la categoría de ficción para la reescritura de su novela *Yo nunca te prometí la eternidad*.

Ambas, una vez más, nos sorprenden: una, Gorodischer, por su voracidad de narrar procesos y por revelar la génesis de escritura sin pudores. Mercado, en cambio, se mostrará reticente a exhibir dichos procesos, birlándolos a la mirada de los lectores y a la exposición pública, éditos, incluida la de la crítica genética e ideológica del discurso.

Es posible observar, finalmente, dos paradigmas creativos disímiles: uno que trabaja a partir de lo prospectivo (el futuro, la ciencia ficción, lo utópico y distópico) y otro, en cambio, ligado con la experiencia del pasado, intensamente retrospectivo, que más que apelar a la socorrida *inventio* de fábulas, opta por rememorar, recuperar zonas de la experiencia soterradas o subterráneas. Sabemos, no obstante, que quien recuerda inventa, a su modo, el pasado, porque elige un punto de vista para narrarlo y recorta una

serie de escenas sobre una totalidad imposible de ser recuperada como tal. Recordar y proyectarse hacia un futuro próximo o remoto son formas ambas de proyección temporal, de temporalizar la posibilidad de ser y ser registrado o imaginado. En este sentido también sus poéticas se tocan. Se trata de dos proyectos críticos, qué duda cabe, que no adscriben al *statu quo* cultural, sino que más bien lo desafían, lo fuerzan, lo provocan y lo cuestionan, revisando sus formas más represivas, más dolorosas, ligadas al sufrimiento y el padecimiento social. Instauran modos de réplica literaria en orden a una revulsiva agresión de sistemas cerrados y que inhiben la representación, la autorrepresentación y la liberación del deseo, en su plenitud y su realización en tanto que sujetos.

El apartado relativo a los relatos “de comienzos”, instancia de la máxima producción de sentido en la obra de un escritor o conjunto de escritores o escritoras, componen un mosaico en el cual encontramos puntos de convergencia entre ambas autoras (ambas escriben sendos libros de cuentos; ambas los redactan y publican hacia fines de la década del sesenta; ambas son premiadas por sus textos), así como zonas más difusas pero no menos fecundas relativas a sus respectivas poéticas. Si en *Cuentos con soldados*, Gorodischer inscribe en el código escrito el rastro de la oralidad, ya está señalando el esbozo de lo que será el derrotero de una cuña de su proyecto creador, en términos de Pierre Bourdieu. Toda su obra (a excepción quizás de las novelas *Prodigios* y *Kalpa Imperial*) será un largo y provechoso esfuerzo por borrar la nitidez en que la palabra hablada (fugaz, etérea, irrepetible, evanescente) se distingue de la palabra escrita o, si se prefiere, del código escrito por absorber las notas características de la oralidad. Esta falsa ilusión, esa prestidigitación de estar ante la escucha de un texto poético más que ante la lectura de un texto de Angélica Gorodischer es un rasgo que la mayoría de sus lectores y críticos han procedido a señalar (también, como lo viéramos,

es un mecanismo narratológico que la aproxima por afinidad a la del escritor argentino Manuel Puig). En primer lugar, se trata de un gesto escriturario que avecina, ahonda, el vínculo entre narrador o narradora y lector o lectora, a través de la construcción de un narrador y un narratario afines a dicha lógica. En segundo lugar, ese acortamiento de las distancias, ese *suspension of disbelief* queda deliberadamente acentuado y produce una fuerte sensación mimética, de verosimilitud, entre los narradores de sus historias y los lectores de las mismas. Como puede imaginarse, el lector implícito de una obra de este tenor tiende a constituirse más bajo la figura de un oyente que la de un descifrador de manuscritos, de signos enfilados sobre un soporte de papel o sucedáneo.

La remisión a la obra de Manuel Puig se justifica en la relación amistosa que tejó junto a Tununa Mercado y a la escritura de sendos textos sobre el autor argentino. Uno evocativo de su persona, en un encuentro en Cuernavaca mientras trabajaban para un reportaje. El otro, con motivo de una intervención crítica en el seno de un Encuentro Internacional dedicado al autor. No obstante, invocamos la figura de Puig no sólo por el conocimiento personal con Mercado sino por lo que Mercado lee en Puig de sí misma. En el caso de Gorodischer, es evidente que sus proyectos creadores hablan de una convergencia en lo que simula una extensa e indetenible conversación. Narradores hablantes, sin diálogos pero con las marcas de la oralidad manifiestas. También la obra de Gorodischer reproduce la idea de fingir una conversación incesante, al tiempo que cruza las matizaciones entre géneros, en su doble acepción del término.

Para concluir, podríamos afirmar que ambas autoras tienen en común aquello que las distancia, aquello que las define pero no las vuelve afines. Aquello que articula sus poéticas en el sentido de la génesis de su escritura, pero también de su valor conclusivo.

Sexualidades, textualidades, se hallan fuertemente comprometidas en la obra de ambas escritoras. Solidarias en la mancomunada tarea de rastrear en la tradición

antecedentes y precursoras, ambas no escatiman esfuerzos a la hora de teorizar y reconstruir un campo intelectual precedente.

El otro par de puntos que se entrelazan en ambas poéticas es la toma de partido y la toma de conciencia de estos asuntos, al punto de situarlos en el centro de la agenda de sus discursos literarios. Encuentran así en formaciones discursivas el modo de dar cuenta de las batallas en el seno de las formaciones sociales. Y, a su manera, podríamos afirmar que más temerariamente, o más tímidamente o de un modo más fagocitador, lo logran con éxito.

Discursos represivos de la democracia y los derechos, discursos represivos, discursos regresivos de la cultura civil, discursos sobre la circulación de la energía libidinal y los cuerpos, discursos represivos sobre el uso abrumador o escueto de la palabra (que exige una dicción *standard* pero no una hiperbólica o una lacónica), textos que irrumpen cuestionando formas y concepciones tradicionales de narrar e imágenes de autora. Contra todos estos paradigmas represivos sendas obras toman partido y edifican panoramas ficcionales opositores a ellos. Poéticas libertarias, poéticas de la emancipación de tutelas, poéticas de la inversión de la opresión, poéticas severas con el padecimiento humano, con el dolor y a favor de lo que, con sencillez pero pericia, deberíamos llamar la capacidad utópica de y pensar, sentir y experimentar nuevas sendas.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de las autoras estudiadas y sobre ellas

-Bibliografía de Angélica Gorodischer

1.-Libros publicados e inéditos de Angélica Gorodischer

-*Cuentos con soldados*. (cuentos) Rosario, Ediciones Club del Orden, 1965.

-*Opus Dos*. (novela) Bs. As., Editorial Minotauro, 1967.

-*Las pelucas*. (cuentos). Bs. As., Editorial Sudamericana, 1968.

-*Bajo las jubeas en flor*. (cuentos) Bs. As., Ediciones de la Flor, 1973.

*Reeditada en Ediciones Ultramar, Barcelona, 1987.

*Reeditado como *Las jubeas en flor*. Bs. As., Ed. Libros de la Araucaria, 2005.

-*Casta luna electrónica*. (antología de cuentos). Bs. As. Andrómeda, 1977.

-*Trafalgar*. (cuentos) El Cid Editor, Rosario, 1979.

*Reeditado por Ediciones del peregrino, Rosario, 1984.

*Reeditado por Ediciones Hyspamérica, Bs. As., sin fecha.

*Reeditado por Editorial La Página (diario *Página/12*). Bs. As., Colección literatura fantástica y ciencia ficción, 2004. Prólogo de Gabriel Guralnik.

-*Kalpa Imperial*. Libro I: *La casa del poder*. (novela). Editorial Minotauro, Bs. As., 1983a.

-*Mala noche y parir hembra*. (cuentos). Ediciones La Campana, Bs. As., 1983b.

*Reeditado (edición corregida y aumentada) por Daniel Dinsmann Editor, Bs. As., 1997.

- Kalpa Imperial*. Libro II. *El imperio más vasto*. (novela).Bs. As., Editorial Minotauro, 1984.
- *Reeditado por Ediciones Gilgamesh, Barcelona, 2000. Volumen único.
- *Reeditado por Emecé Editores, Bs. As., 2001. Volumen único.
- *Traducido al inglés como *Kalpa Imperial. The greatest empire that never was*. Translated by Ursula K. Le Guin. Small Beer Press, Norhampton, 2003.
- Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. (novela).Bs. As., Editorial Emecé, 1985.
- *Reeditado por Biblioteca Argentina La Nación, Bs. As., 2002.
- Jugo de mango*. (novela).Bs. As., Editorial Emecé, 1988.
- Las repúblicas*. (cuentos). Bs. As., Ediciones de la Flor, Bs. As., 1991.
- Fábula de la virgen y el bombero*. (novela). Bs. As., Ediciones de la Flor, 1993.
- Prodigios*. (novela). Barcelona, Editorial Lumen, 1994a.
- Técnicas de supervivencia*. (cuentos).Rosario. Ediciones de la Municipalidad de Rosario, 1994b.
- La noche del inocente*. (novela). Bs. As., Editorial Emecé, 1996.
- Cómo triunfar en la vida*. (cuentos). Bs. As., Editorial Emecé, 1998a.
- Menta*. (cuentos). Bs. As. Editorial Emecé, 2000a.
- Doquier* (novela). Bs. As., Editorial Emecé, 2002.
- Historia de mi madre*. Bs. As., Editorial Emecé. Colección Cruz del Sur, 2004a.
- Cien Islas* (ensayos, conferencias, reseñas). Editorial Fundación Ross, Rosario, 2004b.
- Tumba de jaguares* (novela). Bs. As., Editorial Emecé, Colección Cruz del Sur, 2005.
- Querido amigo* (novela erótica). Bs. As., Editorial Edhasa, 2006.
- El sueño de Hipócrates* (conferencias). Rosario, Editorial Fundación Ross, 2007. .
- A la tarde, cuando llueve* (artículos críticos y conferencias). Bs. As., Editorial Emecé, 2007.

-*Tres colores* (novela). Bs. As., Editorial Emecé, 2008.

-*La cámara oscura* (cuentos). Bs. As., Editorial Emecé, Colección Cruz del Sur, 2009.

Nota: Según declaraciones muy recientes de Angélica Gorodischer a quien esto escribe, la autora se halla abocada a la escritura de dos novelas y un volumen de cuentos.

2.-Volúmenes en colaboración en los que interviene Angélica Gorodischer

-Gorodischer, Angélica y Le Guin, Ursula K. *Escritoras y escritura*. Bs. As., Editorial Feminaria.

-VVAA. *Salirse de madre*. (antología de textos sobre la madre).Bs. As., Croquiñol Ediciones, Bs. As., 1989.

-VVAA. *La telenovela*. Selección, reportajes y prólogo de Carmen Sampetro. Bs. As. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996.

-VVAA. *La noche de los leones*. Rosario, Ediciones La Cachimba, 1994.

-VVAA. *Locas por la cocina*. (parodia de los libros de cocina).Bs. As., Editorial Biblos, 1997.

-VVAA. *Madres e hijas*. Selección y prólogo de Susana Silvestre. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Bs. As., junio de 2000. p.p. 63-67.

-VV.AA. *No somos perfectas*. Mori Ponsowly Editora. Bs. As., Editorial de Nuevo Extremo, 2005. pp. 65-74.

3.-Antologías compiladas por Angélica Gorodischer

-Gorodischer, Angélica (comp.). *Noruega cuenta. Antología de la narrativa noruega*. Ediciones de la Flor, Colección narrativa, Bs. As., 1994. Traducción de Christian Kupchik.

-Gorodischer, Angélica (comp.). *Mujeres de palabra*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1994.

-Gorodischer, Angélica (comp.). *La otra palabra*. (Antología de cuentistas argentinas Avon con la Mujer en las Letras). Edición y Prólogo de Angélica Gorodischer. Bs. As., Editorial Biblos, 1998.

-Gorodischer, Angélica (comp.). *Esas malditas mujeres. Cuentos de escritoras latinoamericanas contemporáneas*. Editorial Ameghino, Rosario-Bs. As., 1998b.

-Gorodischer, Angélica (comp.). *El tiempo y la palabra. Desde el siglo III hasta el XX*. Selección, notas y prólogo de Angélica Gorodischer, Ediciones Desde la Gente, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Bs. As., 2000b.

-Gorodischer, Angélica (comp.). *Cuentos sin permiso*. (Obras seleccionadas de los Concursos de Cuentos 1998-1999 de la Fundación Avon para la Mujer). Compilación y Prólogo de Angélica Gorodischer. Bs. As. Editorial Vinciguerra, 2000.

4.-Cuentos de Angélica Gorodischer publicados en antologías

-“Jano en Capri”. En: VVAA. *La mujer*. Bs. As., Editorial Jorge Álvarez, 1966. pp. 63-79.

-“La morada del hombre”. En: *Los argentinos en la luna*. Eduardo Goligorsky (comp.). Ediciones de la Flor, Bs. As., 1968. Reedición de 1986. pp. 75-82.

- “Retrato del emperador”. En: VVAA. *Los cuentistas de Rosario*. Rosario, Ediciones La Cachimba, 1975. pp. 57-84.
- “Los embriones del violeta”. En: *Los universos vislumbrados*. Antología de la ciencia ficción argentina. Prólogo y notas de Elvio Gandolfo. Bs. As., Editorial Andrómeda, 1978. Reeditada en 1995. Selección y notas de Jorge A. Sánchez. Estudio preliminar de Elvio Gandolfo. Prólogo de Marcela A. Testadiferro. pp. 151-171.
- “La espada en llamas”. En: *Fénix 2*, Rosario, Ed. Adiax, 1978.
- “Bajo las jubeas en flor”. En: VVAA. *La ciencia ficción en Argentina. Antología crítica*. Souto Marcial (comp.). Bs. As., EUDEBA, 1985. pp. 69-94.
- “Acerca de ciudades que crecen descontroladamente”; “Epílogo”. En: *Latinoamérica fantástica*. Selección de Augusto Uribe. Ultramar Editores, Barcelona, 1985. Introducción de Augusto Uribe. Prólogo de Sergio Gaut vel Hartman. pp. 259-298.
- “Decadencia y caída, resurrección y destino de la muy honesta y fiel villa del Rosario”. En: *Santa Fe. Las provincias y su literatura. Antología*. Bs. As., Ediciones Colihue, 1986. pp. 116-122.
- “La pera irremediable” (en coautoría con Guillermo Boido). En: *Historia de la fragua*. Introducción de Pablo Capanna. Bs. As., Ultramar Editores, 1988. pp. 17-27.
- “Sensatez del círculo”. En: *Ciencia ficción argentina*. Antología de cuentos. Selección de Pablo Capanna. Bs. As., Aude Ediciones, 1990. pp. 91-115.
- “Bajo el techo conyugal no quiere decir sobre el lecho conyugal”. En: VVAA. *Cuentos para el segundo nivel*. Ediciones Colihue. Bs. As., 1991. Selección, introducción y notas de María Teresa Bordón. pp. 77-81.
- “La resurrección de la carne”. En: VVAA. *Ciencia ficción. Cuentos hispanoamericanos*. José María Ferrero (comp.). Bs. As. Editorial Huemul, 1993. pp. 121-123.

- “Los propósitos del cazador”. En: VVAA. *Violencia II. Visiones Femeninas*. Selección y prólogo de Cristina Siscar. Bs. As. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. 1993. pp. 103-112.
- “A la luz de la casta luna electrónica”. En: VVAA. *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*. Selección y prólogo de Horacio Moreno. Bs. As., Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993. pp. 77-92.
- “La perfecta casada”. En: VVAA. Selección y prólogo de Mempo Giardinelli. *La otra realidad. Cuentistas de todos los rincones del país*. Bs. As., Ediciones Desde la Gente. Editorial del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. 1994, pp. 45-48.
- “La lucha de la familia González por un mundo mejor”. En: VVAA. *El cuento argentino de ciencia ficción*. Edición de Pablo Capanna. Bs. As., Editorial Nuevo Siglo. Biblioteca de la Cultura Argentina. Dirigida por Pedro Luis Barcia. 1995. pp. 92-120.
- “Onomatopeya del ojo silencioso”. En: VVAA. *Breve antología de ciencia ficción*. Bs. As. Editorial Sudamericana, 1995 (Reeditado en 1997). Selección de textos, biografías y glosarios de las Profs. Paula Labeur y Claudia Moreno. pp. 211-245.
- “Los frutos del árbol de la vida”. En: VVAA. *En el tren. Cuentos y relatos*. Selección y prólogo de Marta Rodil. Bs. As. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996. pp. 57-79.
- “Las luces del puerto de Waalwijk vistas del otro lado del mar”. En: VVAA. *Cuentos argentinos*. Antología para gente joven. Editorial Alfaguara, Bs. As., 1997. pp. 65-69.
- “El beguén”. En: VVAA. *Cuentos policiales argentinos*. Selección y prólogo de Jorge Lafforgue. Bs. As. Editorial Alfaguara. 1997. pp. 241-251.
- “Camino al Sur”. En: VVAA. *25 cuentos argentinos del siglo XX. (Una antología definitiva)*. Edición de Héctor Libertella. Bs. As. Editorial Perfil, 1997. p.p. 179-188.

- “De navegantes”. En: VVAA. *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Volumen III. Edición de Fernando Burgos. Madrid, Editorial Castalia, Colección Clásicos, 1997. pp. 286-311.
- “Veintitrés escribas”. En: VVAA. *Damas de letras. (Cuentos de escritoras argentinas del siglo XX)*. Edición de María Moreno. Bs. As., Editorial Perfil, 1998. pp. 243-292.
- “Cantares”. En: VVAA. *La Venus de papel. Antología del cuento erótico argentino*. Edición de Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo. Bs. As., Editorial Planeta, 1998. pp. 127-131.
- “La perfecta casada”. En: VVAA. *Los mejores cuentos del Litoral*. Jorge Isaías (comp. y prólogo). Bs. As., Editorial Ameghino, 1999. pp. 107-112.
- “La mujer de Elimelec”. En: Josefina Delgano (Compiladora). *Escrito sobre Borges. 14 autores le rinden homenaje*. Bs. As. , Editorial Planeta, 1999.p.p. 61-73.
- “En el confín”. En: VVAA. *Cuentos con humanos, androides y robots*. Antología. Selección póslogo y notas de Elena Braceras. Bs. As. Editorial Colihue, 2000. pp. 83-91.
- “Bajo las jubeas en flor”. En: VVAA. *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Selección y prólogo de Leopoldo Brizuela. Bs. As., Editorial Planeta, 2000. pp. 285-304.
- “Quién es Shan Coctó”. En: VVAA. *Lo mejor de los mejores. Diez cuentos argentinos elegidos por sus autores*. Idea y prólogo de Vicente Battista. Bs. As. Emecé Editores, 2000. pp. 47-60.
- “A la luz de la casta luna electrónica”. En: VVAA. *Historias futuras*. Antología de la ciencia ficción argentina. Selección, prólogo y notas de Adriana Fernández y Edgardo Pícoli. Bs. As., Emecé Editores, 2000. pp. 127-145.

-“La perfecta casada” (fragmento). En: Grabivker, Mario José y Ramb, Ana María (comps.). *Antología de antologías. 100*. Bs. As., Ediciones Desde la Gente, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2000. pp 56.

-“La sangre de los dioses”. En: Olguín, Sergio S. (comp.). *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales*. Edición y prólogo de Sergio Olguín. Bs. As., Editorial Norma, 2003. pp. 135-150.

-“Los frutos del árbol de la vida”. En: Christian Kupchik. Selección y prólogo. *En la vía. Cuentos desde un tren*. Bs. As., Editorial Norma, 2004. pp. 123-165.

-“Vidas privadas”. En: André, María Claudia (editora). *Antología de escritoras argentinas contemporáneas*. Bs. As., Editorial Biblos, 2004. pp. 90-99.

-“A la luz de la casta luna electrónica”. En: Aguirre, Osvaldo (editor). *Rosario de Antología I. En tiempos del Congreso de la Lengua*. Bs. As., Ediciones Desde la Gente, Bs. As., 2004. pp. 45-61.

-“Strelitzias, langetremias e hisophilas”. En: VVAA. *Antología del cuento fantástico argentino contemporáneo*. Bs. As., Página/12. Literatura fantástica y ciencia ficción. Ed. La Página, 2005. pp. 81-95.

-“Las plagas de Egipto”. En: VV.AA. Edición de Esther Cross y Ángela Pradelli. *La Biblia según veinticinco escritores argentinos*. Bs. As., Editorial Emecé, 2009. pp. 91-99.

5-Cuentos de Angélica Gorodischer publicados en revistas

-“Primeras armas”. En: Revista *El lagrimal trifurca*. Número 13, Rosario, Diciembre de 1975. pp. 30-35.

-“Primeras armas”. En: Revista *El Péndulo*. Número 1. Segunda época. Bs. As., Mayo de 1981. Revista mensual editada por Ediciones de la Urraca.

-“De cómo cinco aventureros descendieron a las profundidades y de los sucesos que allí acontecieron”. En: Revista *El Péndulo*. Número 10. Segunda época. Noviembre de 1982. pp. 25-37.

-“Los buenos van al paraíso, pero no todos los malos pueden ir al infierno”. En: Revista *Minotauro*. Número 2. Segunda época, julio de 1983. pp. 109-112.

-“El inconfundible aroma de las violetas silvestres”. En: Revista *Minotauro*. Número 10. Segunda época. Septiembre de 1985. pp. 33-40.

-“El descubrimiento del fuego”. En: Revista *Feminaria*. Bs. As., Año III, Número 6, Noviembre de 1990. pp. 41-42.

6.-Textos dispersos publicados en volumen o revistas

-“Lo imperceptible”. (ponencia). En: Liliana Lukin (comp.).*Décimo Encuentro de Escritores “Dr. Roberto Noble”*. Bs. As., Fundación Roberto Noble-Grupo Clarín, 1997. pp. 35-37.

-“Tres propuestas para la narrativa argentina del próximo milenio” (ponencia). En: Liliana Lukin (comp.).*Duodécimo Encuentro de Escritores “Dr. Roberto Noble”*. Bs. As., Fundación Roberto Noble-Grupo Clarín, 1999. p.p. 26-30.

-“La inundación”. (Prólogo). En: Ferrero, Adrián. *Verse*. (cuentos). La Plata, Ediciones Al Margen, 2000. pp. 5-8.

-“Encuentros internacionales de escritoras”. En: Revista *Feminaria*. Bs. As., Año XIV, Número 26/27. Julio de 2001. pp. 46-47.

-“La noche mildós” y “Seis siglos después”. Prólogo a: Aretino, Pietro. *Diálogos de cortesanas*. Bs. As., Editorial Emecé, 2001. pp. 11-12 y 13-15.

-“Ornitología”. En: Revista *La Autopista del Sur*. Revista Literaria. Año 2. Número 4. Abril de 2004. pp.4-6.

-“A dos voces. Diálogo entre dos escritoras del siglo XIX: Eduarda Mansilla y Emma De La Barra, seguido de una entrevista a su persona en: Sylvia Iparraguirre (coordinadora) *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas y dramaturgos*. Bs.As., Colección Ensayos y Debates, Ediciones Biblioteca Nacional. p.p. 327-343.

7.-Textos publicados en diarios y periódicos

-“Calle colgada en la pared”. En: Diario *Clarín*. Bs. As., domingo 17 de septiembre de 2000. p. Penúltima. 95.

8.-Colecciones editoriales dirigidas por Angélica Gorodischer

La noche Mildós. Colección de Literatura Erótica (2001-2002). Títulos publicados:

-Aretino, Pietro. *Diálogos de cortesanas*. Bs. As., Editorial Emecé, 2001. Traducción de M.C. Prólogo de Angélica Gorodischer.

-Schröder Devrient, Wilhelmine. *Memorias secretas de una cantante*. Bs. As., Editorial Emecé, 2001. Traducción de José Santina. Prólogo de Angélica Gorodischer.

-Casanova, Giacomo, *Memorias de España*. Bs. As., Editorial Emecé, 2002. Traducción de M.C. Revisión de María Andrea Donnini. Prólogo de Guillermo Piro.

-Romero, Denzil. *Amores, pasiones y vicios de la gran Catalina*. Bs. As., Editorial Emecé, 2002. Prólogo de Angélica Gorodischer.

9.-Entrevistas a Angélica Gorodischer

-“Una ficción real”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Revista *Panorama*. Bs. As., 6 de diciembre de 1973. Sin mención del entrevistador.

-Aletta de Sylvas, Graciela. “Entrevista a Angélica Gorodischer”. En: Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de narrar. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Bs. As., Editorial Corregidor, 2010. pp.251-260.

-Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. Entrevista a Angélica Gorodischer por escrito. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1982. pp. 341-347.

-André, María Claudia. “Entrevista a Angélica Gorodischer”. En: André, María Claudia (editora). *Antología de escritoras argentinas contemporáneas*. Bs. As., Editorial Biblos, 2004. p.p. 79-89.

-Bellessi, Diana y Rosemberg, Mirta. “Angélica Gorodischer”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Revista *El Péndulo*. Número 10. Segunda época. Noviembre de 1982. p.p. 38-44.

-Drucaroff, Elsa. “Cómo ser mujer y no morir en el intento”. Entrevista a Angélica Gorodischer. Revista VIVA del diario *Clarín*. Bs. As. Domingo 1 de noviembre de 1998. p.p. 76-80.

-Ferman, Claudia. “Todo nos pasa. Todo.”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Revista *Intercambios*. Bs. As., Número 3. Octubre de 1995. p.p. 26-29

- Ferrero, Adrián. “En busca de un lenguaje no amputado. Entrevista a Angélica Gorodischer. Rosario 2004”. En: Revista *Confluencia*. Volume 20 Number 2 (Spring 2005) Revista Hispánica de Cultura y Literatura. Department of Hispanic Studies, University of Northern Colorado, E.E.U.U. p.p. 190-202.
- Gandolfo, Elvio. “Reportaje”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Revista *El lagrimal trifurca*. Número 13. Diciembre de 1975. p.p. 23-29.
- Garzón, Raquel. “Angélica Gorodischer: La muerte y otras sorpresas”. Entrevista a Angélica Gorodischer. Diario *Clarín*, 14 de enero de 2001, Suplemento Cultural, p.p. 3, 4 y 5.
- Llobet, Elena. “Rosario siempre estuvo cerca. Segundo Encuentro Internacional de Escritoras”. Entrevista a Angélica Gorodischer. Diario *El País* de Montevideo, Uruguay. Domingo 5 de noviembre de 2000.
- Pradelli, Ángela. “Angélica la infatigable”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Suplemento Las/12 del diario *Página/12*. Bs. As., 31 de marzo de 2000. p.p. 14-15
- Prieto, Ana. “La inspiración no existe, son macanas. Entrevista a Angélica Gorodischer”. En: *Ñ*. Revista de Cultura. Diario *Clarín*. Bs. As., 1 de octubre de 2005. p.p. 20-21.
- Rosano, Susana. “De pronto necesité situar a mis novelas en la ciudad”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Semanario *La Maga*. Bs. As., Número 27, Mayo de 1997. p.p. 34-35.
- Rosano, Susana. “Tan cerca, tan lejos”. Entrevista a Angélica Gorodischer. Rosario. Revista *Vasto Mundo*, Número 19, cuarta época, septiembre de 2000. p.p. 42-47.
- Saavedra, Guillermo. “Angélica Gorodischer. Las letras del deseo”. Entrevista a Angélica Gorodischer por Guillermo Saavedra. En: Revista del diario *La Nación*, domingo 2 de diciembre de 2001. pp. 64-66.

-Sáez & Rimondino. “Yo escribo para escribir, no escribo para nadie, ni siquiera para mí”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Revista *Lea*. Revista mensual de libros y cultura. Bs. As., Año 1, Número 10. pp. 48-49.

-Selser, Claudia. “Palabra de mujer”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Revista *Viva*. Diario *Clarín*. Bs. As., Domingo 19 de diciembre de 2004. pp.52-56.

-Souto, Marcial. “Angélica Gorodischer”. Entrevista por escrito. En: AAVV. *La ciencia ficción en Argentina. Antología crítica*. Souto Marcial (comp.). Bs. As., EUDEBA, 1985. pp. 95-98.

-Vázquez, María Esther. “Cierta placer sin castigo”. Entrevista a Angélica Gorodischer. Diario *La Nación*, domingo 14 de enero de 2001. Sección 6, p. 3.

-Zelarayán, Ricardo. “Mis cuentos son como árboles”. Entrevista a Angélica Gorodischer. En: Diario *Clarín*. Bs. As., 15 de mayo de 1975.

9.-Bibliografía sobre la obra de Angélica Gorodischer

9.1.-Libros, capítulos de libros, artículos, prólogos sobre Angélica Gorodischer incluidos en volumen.

-Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Bs. As., Editorial Corregidor, 2009.

-Balboa Echeverría, Miriam y Gimbernat González, Ester (comps.) *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. Feminaria Editora. Bs. As., 1995.

-Baldori, Rosa. “Forma y sentido de una combinatoria narrativa. ‘Bajo las jubeas en flor’ de Angélica Gorodischer”. En: Baldori, Rosa; Santa Cruz, Inés; Schiro, Roberto y

Serra, Edelweis. *Narrativa Argentina del Litoral*. Rosario, Cuadernos Aletheia, Grupo de Estudios Semánticos, 1981. p.p. 201-226.

-Capanna, Pablo. "Prólogo". En: VVAA. *El cuento argentino de ciencia ficción* (antología). Edición, prólogo y notas de Pablo Capanna. Bs. As., Ediciones Nuevo Siglo, 1995.p.p.5-15.

-Castelli, Eugenio. "Introducción". En: Gorodischer, Angélica. *Técnicas de supervivencia*. Rosario, Editorial de la Municipalidad de Rosario, 1994. pp. 1-12.

-Castelli, Eugenio. *Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia* (1900-1995). Rosario, Ediciones Culturales Santafesinas, 1998. p.p. 124-127.

-Drucaroff, Elsa. "Pasos nuevos en espacios diferentes". En: Jitrik, Noé (director). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Volumen 11. Directora del volumen: Elsa Drucaroff. Bs. As., Emecé Editores, 2000. pp. 461-488.

-Esplugas, Celia. "Angélica Gorodischer y lo fantástico como crítica social". En: *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio. Cuadernos de ALDEEU 15. 1*. 1999. p.p. 33-41

-_____ "Challenging Political Corruption: The Liberated Feminist in *Juice of Mango*". En: *Modern Language Studies* 27. 3-4. 1997. p.p. 93-100.

-Ferro Sardi, Silvia Natalia. "Angélica Gorodischer: Las máscaras de la modernización. Cuerpo y mercancía". En: *Actas de Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*(2010). *Website Puiblicaciones del Celarg* (Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina) http://www.celarg.org/int/arch_publi/ferro_sardi_c.pdf

-Gandolfo, Elvio. "La ciencia-ficción argentina" (prólogo). En: AAVV. *Los universos vislumbrados. Antología de la ciencia ficción argentina*. Selección y notas de Jorge A. Sánchez. Bs. As. Editorial Andrómeda, 1995 (segunda edición)pp.13-50.

- Gasparini, Sandra. "Típicas atracciones genéricas: Fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodischer.". En: Jitrik, Noé (director). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Volumen 11. Directora del volumen: Elsa Drucaroff. Bs. As., Emecé Editores, 2000. pp. 117-139.
- García, Guillermo. "El otro lado de la ficción: Ciencia-ficción". En: Jitrik, Noé (director). *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*. Volumen 10. Directora del volumen: Susana Cella. Bs. As., Emecé Editores, 1999. pp. 313-340.
- Gimbernat González, Ester. "*Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (A. Gorodischer): el poder del nombre, los nombres del poder"; "*Jugo de mango: Itinerarios de la escritura*". En: Gimbernat González, Ester. *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los 80*. Bs. As., Editorial Danilo Alberio Vergara, 1992. pp. 139-145; p.p.176-185, respectivamente.
- Guralnik, Gabriel. "Prólogo a *Trafalgar*". En: Gorodischer, Angélica. *Trafalgar*. Ed. La Página, diario *Página/12*, Bs. As., 2004. pp. 5-7.
- Lafforgue, Jorge. "Prólogo". En: VVAA. *Cuentos Policiales Argentinos*. Bs. As. Editorial Alfaguara, 1997. pp. 9-22.
- López Rodríguez, Rosana. "La mujer ausente. La construcción de género en *Mala noche y parir hembra* de Angélica Gorodischer". En: *Temas de mujeres*. Año 6 N° 6. Revista del Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinarios Sobre las Mujeres. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán (edición digital)
- Sánchez, Jorge. "Prólogo". En: Gorodischer, Angélica. *Trafalgar*. Rosario, Ediciones del Peregrino, 1984. p.p. 7-14.

-Ulla, Noemí. “Invenciones, parodias y testimonios. La literatura argentina de 1976 a 1986”. En: Kohut, Karl y Pagni, Andrea (eds.). *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989; pp. 189-197.

-Zapata, Mónica. (Universidad de Tours, Francia). “Las alegres comadres del Cono Sur”. Ponencia leída en el *Segundo Congreso de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Octubre (18, 19 y 20) de 2000. 16 pp.Publicada como: Zapata, Mónica. “Nuevos talentos, talantes nuevos”. *Culture Hispanique*. Hispanística XX. Centre d’Études et de Recherches hispaniques du XXéme siècle. Université de Bourgogne, 2001.pp. 199-216.

-Zapata, Mónica. “Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio” Publicación digital:

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/Zapata_art_files/5.ZAPATA.ART.pdf

9.2.-Hemerográfica y periodística

-Costa, Flavia. “La máquina de inventar sueños”. En: Suplemento Cultura y Nación del diario *Clarín*. Bs. As., domingo 20 de agosto de 2000. pp. 6-7.

-Cano, Luis. “Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: La ciencia ficción como parodia del canon”.En: *Hispania*. Volume 87. Number 3. USA September 2004. pp.453-463.

-De Santis, Pablo. “Lazos de escritura”. Reseña crítica de la novela *Tumba de jaguares* de Angélica Gorodischer. En: Suplemento de Cultura. Sección 6. Diario *La Nación*. domingo 9 de octubre de 2005. p.5.

- Ferrero, Adrián. “Señal que Dios existe” (reseña crítica del libro *La noche del inocente*) En: *La Caja*. Cultura y Textos. Suplemento Dominical de Cultura del diario *El Día*. La Plata, domingo 5 de enero de 1997. p. 4.
- _____ “Del otro lado de la puerta”. En: Diario *El Día*. La Caja. Cultura y textos. La Plata, domingo 31 de diciembre de 2000. p. 4. Quinta Sección.
- _____ “Los relatos del feminismo en la obra de Angélica Gorodischer”. En: Revista *Mora*. Número 8, Diciembre de 2002. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Universidad de Buenos Aires. pp. 80-89.
- _____ “Escritura y rastro: la obra de Angélica Gorodischer en relación con la estética sesentista”. En: Revista *Anclajes*. Vol. VII, Número 7. Santa Rosa, Diciembre de 2003. pp. 133-144.
- _____ “Politización de los ‘géneros menores’ en la obra de Angélica Gorodischer”. En: Revista *Anclajes*. Número 9. Instituto de Análisis Semiótico del Discurso. Universidad Nacional de La Pampa. República Argentina.
- Gandolfo, Elvio. “Nota”. En: Revista *El lagrimal trifulca*. Número 13. Rosario, diciembre de 1975. pp.19-23.
- Lagmanovich, David. "Gandolfo, Gorodischer, Martini: Tres narradores jóvenes de Rosario (Argentina)". Revista *Chasqui* 4 Arizona State University. USA. (1975) pp. 18-28.
- Lojo, María Rosa. “En busca de la verdad perdida”. (Reseña crítica de la novela *Historia de mi madre*. Bs. As., Emecé Editores, 2004). En: Diario *La Nación*. Suplemento dominical de Cultura. Sección 6. Domingo 9 de mayo de 2004. p. 8.
- _____. “La muerte y otros deseos. Notable libro de cuentos de una narradora rosarina”. En: Diario *La Nación*. Bs. As., domingo 21 de enero de 2001. Sección 6. p. 7.

-Losada, Diego. "El mundo es como yo lo cuento". En: *A quemarropa*. Diario de la Semana Negra de Gijón. Gijón, jueves 12 de julio de 2001. p. 3.

-Llobet, Elena. "Segundo Encuentro Internacional de Escritoras. Rosario siempre estuvo cerca". Diario *El País* de Montevideo, Uruguay. Domingo 5 de noviembre de 2000. Año 83. Número 28.469.

-Piña, Cristina. "La narrativa argentina en los años setenta y ochenta". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia". Número 517-519. Madrid, julio-septiembre, 1993. pp. 121-138.

-Saccomanno, Guillermo. "Los '70 de Gorodischer". En: *Radar Libros*. Diario *Página/12*. Bs. As., 25 de septiembre de 2005. pp.25-27.

-Urraca, Beatriz. "Angélica Gorodischer's Voyages of Discovery: Sexuality and Historical Allegory in Science-Fiction's Cross-Cultural Encounters". *Latin American Review* Number 23 (1995) pp. 85-102.

-Vázquez, María Esther. "Angélica Gorodischer, una escritora latinoamericana de ciencia ficción". En: *Revista Iberoamericana*. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Vol. XLIX. Núms. 123-124. Abril-Septiembre de 1983. pp. 571-576.

-Verolín, Irma. "El humor en la escritura de narradoras argentinas contemporáneas: de la cosmovisión a la estética". En: *Revista Feminaria*. Bs. As., Año XI, Número 21, Junio de 1998. pp. 54-61.

-*Films* basados en obras de Angélica Gorodischer

-"La cámara oscura". (2008). Dirección de María Victoria Menis. Basado en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer.

-Bibliografía de Tununa Mercado

-Mercado, Tununa. *Celebrar a la mujer como a una Pascua*. (relatos). Bs.As., Jorge Álvarez editor, 1967.

-_____La Plata,
Ediciones Al Margen, 2007. Prólogo de Tomás Eloy Martínez.

-_____ *Canon de alcoba*. (relatos). Bs. As., Ada Korn Editora, 1988

-_____Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

-_____ *En estado de memoria*. (crónicas). Bs. As., Ada Korn Editora, 1990.
(traducido al francés y al inglés).

-_____México D. F., UNAM, 1992.

_____Córdoba, Alción Editora, 1998.

-_____ *La letra de lo mínimo*. (miscelánea). Rosario, Beatriz Viterbo Editora,
Colección El Escribiente, 1994.

-_____ *La madriguera*. (novela). Bs. As., Tusquets Ediciones, 1996.

-_____ *Narrar después* (miscelánea). Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

-_____ *Yo nunca te prometí la eternidad*. (novela) Bs. As., Editorial Planeta,
2005 (traducido al italiano).

-Textos en volúmenes colectivos de Tununa Mercado

- Mercado, Tununa, "La superficie pulida", en *Debate feminista*, año II, vol. 3, marzo.
- Mercado, Tununa. "Querido Manuel". En: Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario., Beatriz Viterbo Editora-Orbis Tertius, 1998. pp. 11-16.
- _____. "Fuegos fatuos. Escribir en Buenos Aires". En: Karl Lohut (ed.). *Literaturas del Río de La Plata. De las utopías al desencanto*. Separata. Frankfurt-Madrid, 1996.
- “Absalom”. En: AAVV. *La Biblia según veinticinco escritores argentinos*. Bs. As., Editorial Emecé, 2009. pp.129-137.
- Traducciones de los libros de Tununa Mercado a otros idiomas
- Io non ti ho mai promesso l'eternità*. Título original *Yo nunca te prometí la eternidad*. Traducción al italiano de Luis Dapelo y Giulia Zavagna. 2011, Poiesis (Alberbello) editores, Col. Le rive dei narratori.
- En estado de memoria*, traducido al portugués por Idelber Avelar, 2011, Grupo Editorial Record, Brasil.
- “Les amies”, nouvelle, en *Supérieur Inconnu*. N° 10, avril-juin 1998, Revue trimestrielle, Paris, 1998. Traducción de Eva Ibáñez.
- Canon de alcoba*, Traducción al gallego de Mónica Bar Cendón. Prólogo de Zulema Moret, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2000.
- In a state of memory*, traducción de Peter Kahn. Introducción de Jean Franco. University of Nebraska Press, 2001.
- Mémoire argentine*. Título original *En estado de memoria*, traducción de Nicolas Goyer. Revisión de Jacques Leenhardt, 2004, París, Sabine Wespieser Editeur.
- Traducciones de Tununa Mercado de libros a otros idiomas en su carácter de traductora del francés.
- Traducciones de libros en francés volcadas al idioma español por Tununan Mercado en su carácter de traductora (en la bibliografía gentilmente cedida por la autora no se

especifica lugar de publicación de los libros y, en algunos, casos tampoco la fecha de edición de los mismos).

-Eisenstein, *Octubre*. Editorial Era.

-Armand Mattelart. *Multinacionales y sistemas de comunicación*.

- Alain Touraine, *Las sociedades dependientes. Ensayos sobre América latina*.

-Pierre Bertrand. *El olvido, revolución y muerte de la historia*.

-Camille Limoges. *La selección natural*.

Nikos Poulantzas. *Las crisis de las dictaduras. Portugal, Grecia, España*.

-Grupo Behrang. *Irán, un eslabón débil del equilibrio mundial*, Siglo XXI, México.

-Pierre Bourdieu y otros. *La Fotografía. Un arte intermedio*.

- Jean van Heijenoort. *De Prinkipo a Coyoacán. Testimonio de siete años de exilio*.

-Lev Davidovich Trotsky y Natalia Sedova Trotsky, *Correspondencia*.

- Ferdinand Larue, *Salud e infección. Auge y decadencia de las vacunas*, Nueva Imagen, México.

-Veronique Flanet, *Viviré si Dios quiere. Un estudio de la violencia en la Mixteca de la Costa*, Instituto Nacional Indigenista, México.

-Jean-François Lyotard, *Economía libidinal*, Fondo de la Economía, México.

-Raymond Molinier, *Trotsky vive. 50 años después. Memorias de un militante trotskista*. 1993, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires.

-Françoise Davoine, *La locura Wittgenstein*, 1993, Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, Buenos Aires.

- Jacques Soustelle, *La familia otomí-pame del México central*. 1993, México, Fondo de Cultura Económica.

-Entrevistas a Tununa Mercado

-“El arte de recordar la propia letra”. Entrevista de Guillermo Saavedra. En: Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993. Págs. 31-42.

-“Responder a la demanda de los objetos”. Entrevista de Adrián Ferrero. En: Revista *Feminaria*. Año XIV. Número 26. Buenos Aires, Julio de 2001. Págs. 84-88

Bibliografía general

- Abraham, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Bs. As., Editorial Quadrata, 2005.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid, Editorial Gredos, 1990. Traducción, introducción y notas por Quintín Racionero.
- Altamirano, Carlos (director) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Bs. As., Ed. Paidós, 2002.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*. CEAL, 1993.
- _____ *Literatura/Sociedad*. Bs. As. Edicial, 1993.
- Alvarado, Maite. *Paratexto*. Bs. As., Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra de Semiología, Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, UBA, 1995.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Bs. As., Editorial Paidós, Colección Género y Cultura, 2004.
- Amícola, José. (compilador). *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Publicación Especial Número 1 de la Revista *Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, U.N.L.P., 1996.
- _____ *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Bs. As., Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas, 1992.

- Amícola, José y Speranza, Graciela (compiladores). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- _____ *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Bs. As., Editorial Paidós, 2000.
- _____ *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2003.
- _____ *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas y cuestiones de género*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, 1991. Primera edición de 1985.
- Aponte Sánchez, Nélica y Femenías, María Luisa. (Compiladoras) *Articulaciones sobre la violencia contra las mujeres*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp), Colección Campo Social, 2008.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona, Editorial Paidós, 1993. Primera edición de 1974. Traducción de Ramón Gil Novales.
- _____ *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Editorial Taurus, 1999. Traducción de Guillermo Solana.
- _____ *Eichmann en Jerusalem*. Un estudio sobre la banalidad del mal. Barcelona, Editorial Lumen, 1999.
- _____ *Sobre la violencia*. Madrid, Alianza Editorial, Colección Ciencia Política, 2008. Primera edición en español de 2005. Primera edición en inglés de 1969.
- Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica*. Madrid, Editorial Cátedra, Colección Feminismos, 1991.

- Astutti, Adriana. "Intimidad y desamparo: Tununa Mercado". En: *Boletín*/12. Centro del Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Diciembre de 2003. Universidad Nacional de Rosario. 88-99.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1983.
- _____ *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina: 1960-1983/ 1 y 2*. Bs. As., CEDAL, Biblioteca Política Argentina, Número 156 y 158, 1986.
- _____ "Cabecitas y oligarcas: Literatura argentina de los '40". En: *Revista Hispamérica*. Revista de literatura. Año XXXV. Número 104. 2006. p.p. 111-119.
- AA.VV. "Archivo y borrador. Mesa redonda del 17 de junio, 1995". En: *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris, CNRS Éditions, 1998. p.p. 189-209. Mimeo. Traducción de Anabella Viollaz. Mimeo.
- Baeza, Manuel Antonio. *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Santiago de Chile, Ediciones Sociedad Hoy, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. *Esthétique du théorie du roman*. París, Gallimard, 1978. (Ed. Castellana: *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986).
- Baal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* Madrid, Cátedra, 1985.
- Barrancos, Nora. *Inclusión/exclusión. Historia con mujeres*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____ *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Bs. As., Editorial Sudamericana, Colección Mundos de la Historia Argentina, 2008.

- Barrenechea, Ana María. “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un nuevo género”. En: *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana. Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Pittsburgh, 27 de mayo- 1º de junio de 1979). Madrid, 1980. pp. 11-19.
- Barrenechea, Ana María; Rest, Jaime; Updike, John y Otros. *Borges y la crítica*. Bs.As., Centro Editor de América Latina, Capítulo, Biblioteca Argentina fundamental, 1981.
- Barrenechea, Ana María y Cortázar, Julio. *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1983.
- Barthes, Roland. *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. Primera edición en francés de 1966.
- _____ *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Bs. As., Editorial Siglo Veintiuno editores Argentina, 2005. Traducción de Nora Pasternac.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires, Sur, 1960. Primera edición de 1957.
- Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina 1830-1870*. Bs. As., Editorial Edhasa, 2005.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1999. Traducción de Juan García Puente. Primera edición de 1949.
- _____ *J.P. Sartre versus Merleau-Ponty*. Bs. As., Ediciones Siglo XX, 1963. Traducción de Aníbal Leal. Título original: *J.P.Sartre ou L'Anti-sartrisme*. París, Gallimard (s/f).
- Bénichou, Pierre. *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual en la Francia moderna*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Primera edición en francés de 1973. Traducción al español de Aurelio Garzón del camino.

-Benjamin, Walter. "Para una imagen de Proust". En: Benjamín, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, 1986. Págs. 239-251 Traducción de Roberto J. Vernengo.

-Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Bs. As., Editorial Emecé, 1998. Prólogo de Jorge Luis Borges. Primera edición de 1940.

-_____ *Plan de evasión*. Bs. As., Editorial Emecé, 1996. Primera edición de 1946.

-_____ *El sueño de los héroes*. Bs. As., Editorial Emecé, 2004. Primera edición de 1954.

-Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier. (compiladores). *Imágenes de los noventa*. Bs. As., Ediciones libros del Zorzal y Centro de Pedagogía de Anticipación, 2003.

-Bleichmar, Silvia. *Paradojas de la sexualidad masculina*. Bs. As., Editorial Paidós, Colección Psicología Profunda, 2006.

-Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Antonioni Bosch editor, Barcelona, 1978.

-Boccanera, Jorge. *Tierra que anda. Los escritores del exilio*. Bs. As.-Rosario, Editorial Ameghino, 1999.

-Borges, Jorge Luis. "El jardín de los senderos que se bifurcan". En: Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Bs. As., La Nación, Biblioteca Esencial, 2005. pp. 121-143. Primera edición de 1956.

-Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". En: Pouillon y Otros. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo Veintiuno, 1967.

-_____ *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1995. Traducción al castellano de Thomas Kauf.

- Butler, Judith. "Sexo y género en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir". En: Revista *Mora*. Número 4. Octubre de 1998. Revista del Instituto de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. pp.. 10-21.
- _____ *Gender trouble. Feminism and the subversión of identity*. New York, Routledge, 1999. Primera edición de 1990.
- _____ *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Bs. As., Paidós, 2002.
- _____ *Deshacer el género*. Barcelona, Editorial Paidós, 2006. Primera edición en inglés de 2004. Traducción de Patricia Soley-Beltrán.
- Cagnolati, Beatriz y Femenías, María Luisa (comps.). *Articulaciones sobre violencia contra las mujeres*. La Plata, Edulp, 2007.
- _____ Simone de Beauvoir. *Las encrucijadas de "el otro sexo"*. La Plata, Edulp, 2010.
- Casale, Rolando y Chiachio, Cecilia (compiladores) *Máscaras del deseo. Una lectura del deseo en Judith Butler*. Prólogo de Rolando Casale y María Luisa Femenías. Traducción de Rolando Casale y Cecilia Chiachio. Bs. As., Editorial Catálogos, 2009.
- Castellanos, Gabriela. *Sexo, género y feminismos. Tres categorías en pugna*. Cali, Universidad del Valle, 2006.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Volumen 1. *Marxismo y teoría revolucionaria*. Bs. As., Ed. Tusquets, 2003.
- _____ *La institución imaginaria de la sociedad*. Volumen 2. *El imaginario social y la institución*. Bs. As., Ed. Tusquets, 2003.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Bs. As., Ediciones Prometeo-Universidad de Quilmes, 2004.

- Castro-Klarén, Sara, Molloy, Sylvia y Sarlo, Beatriz. *Women's Writing in Latin America: An Anthology*, Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press, 1991.
- Cerruti, Gabriela. *El jefe. Vida y obra de Carlos Saúl Menem*. Bs. As., Editorial Planeta, 1993.
- Cohen, Marcelo. *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Bs. As., Editorial Norma, Colección Vitral, 2003
- Cozarinsky, Edgardo. *Museo del chisme*. Bs. As., Editorial Emecé, Colección Cruz del Sur, 2005.
- _____ *Lejos de dónde*. Bs. As., Tusquets editores, 2009.
- Dalmaroni, Miguel. "Literatos y Estado (Payró, Groussac, Lugones). En: Jitrik, Noé. *Las maravillas de lo real. Literatura Latinoamericana*. Bs. As., Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp. 123-132.
- _____ *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile, Editorial Melusina, 2004.
- de Diego, José Luis. *Roland Barthes. Una babel feliz*. Bs. As., Editorial Almagesto, 1993.
- _____ *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen, Colección Éntasis, 2001
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1989.
- De man, Paul. *Allegories of reading*. N. Haven/Londres, Yale University Press, 1979.
- _____ *The Rethoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984.

- Domínguez, Nora. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Egan, Susan. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill/Londres. The University of North Carolina Press.1999.
- Eribon, Didier. (director). *Michel Foucault. El infrecuenteable. Renovación del pensamiento crítico*. Bs. As., Letra Viva-Edelp, 2004.
- Fe, Marina (coordinadora). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Feimann, José Pablo. *Ignotos y famosos. Política, posmodernidad y farándula en la nueva Argentina*. Bs. As., Editorial Planeta, Colección Espejo de la Argentina, 1994.
- Femenías, María Luisa. *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*. Bs. As., Catálogos Editora, 2000.
- _____ “Oí decir que había Universidad y escuelas (Reflexiones sobre el feminismo de Sor Juana)”. En: Revista *Orbis Tertius*. Año I. Números 2/3. La Plata. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. U.N.L.P. pp. 65-87.
- _____ (comp.) *Perfiles del feminismo iberoamericano*. Bs. As., Editorial Catálogos, 2002.
- _____ “Armonía Somers: la difícil andadura de una obra”. En: Revista *Orbis Tertius*. Año VIII. Nº 9. 2002-2003. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. U.N.L.P. pp. 141-160.
- _____ *Judith Butler: una introducción a su lectura*. Bs. As., Editorial Catálogos, 2003.

- _____ (compiladora). *Feminismos de París a La Plata*. Bs. As., Editorial Catálogos, 2006.
- _____ *El género del multiculturalismo*. Bs. As., Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Bs. As., Sudamericana, 1970. Texto preparado por Eduardo García Belsunce y Ezquiél de Olaso
- Ferrero, Adrián. “Los relatos del feminismo en la obra de Angélica Gorodischer”. En: Revista *Mora* Número 8. Diciembre de 2002. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Pp. 80-89.
- _____ “Escritura y rastro: la obra de Angélica Gorodischer en relación con la estética sesentista”. En: Revista *Anclajes*. Volumen VII. Diciembre de 2003 (ISSN Número 0329-3807). Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso de la Universidad Nacional de La Pampa. pp.133-144.
- _____ “Cautelosas subversivas: modos de réplica literaria al estado burocrático autoritario de 1976-1983”. En: *Hispanamérica*. Revista de literatura. Año XXXII, Número 99. 2004. University of Maryland. U.S.A. pp.103-110.
- _____ “En busca de un lenguaje no amputado. Entrevista con Angélica Gorodischer”. En: Revista *Confluencia*. Volume 20, Number 2, Spring 2005. University of Northern Colorado. U.S.A. pp.190-202.
- _____ “Cautelosas subversivas: modos de réplica literaria al estado burocrático-autoritario de 1976/1983” (versión digital ampliada). En: www.feminaria.com.ar , Temas contemporáneos.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Bs. As., Editorial Tusquets, 2004. Primera edición de 1970.

- _____ *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI editores, 1977.
- _____ *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Bs. As., Siglo XXI Editores, 2003. Primera edición de 1984.
- _____ *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Bs. As., Siglo XXI Editores, 2004. Primera edición de 1984.
- _____ *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Bs. As., Siglo XXI Editores Argentina, 2003. Primera edición de 1975.
- Gamba, Beatriz (coordinadora) *Diccionario de estudios de género*. Con la colaboración de Dora Barrancos, Eva Giverti y Diana Maffía. Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Lexicón, 2007. Segunda edición.
- Gambaro, Griselda. "El campo". En: Gambaro, Griselda. *Teatro 4*. Bs. As., Ediciones de la Flor, 1997. pp.157-214.
- Gardarsdóttir, Hólmfríður. *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX*. Bs. As., Editorial Corregidor, 2005.
- Gelman, Juan y Bayer, Osvaldo. *Exilio*. Bs. As., Editorial Planeta, 1984.
- Gimbernát González, Ester. *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los 80*. Bs. As., Danilo Alberio Vergara, 1992.
- Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1995.
- _____ -"Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor". En: Revista *Orbis Tertius*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Año I. Números 2/3. 1996. pp. 256-274.

- _____ *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.
- _____ "Sueño querido. Las cartas europeas de Manuel Puig". En: Boletín/12. Diciembre de 2005. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario. Universidad Nacional de Rosario, 2005.
- Giussani, Pablo. *Montoneros, la soberbia armada*. Bs. As., Editorial Planeta, 1987.
- _____ *Menem. Su lógica secreta*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1990.
- Glowinski, Michal. "Los géneros literarios". En: Angenot, Marc y Otros. *Teoría literaria*. México, SigloXXI, 1993. pp. 93-109.
- Goldchluk, Graciela. *Interxltualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig. Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)*. Tesis Doctoral inédita defendida el 13/5/2003. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- Goligorsky y Marie Langer. *Ciencia ficción. Realidad y psicoanálisis*. Bs. As., Editorial Paidós, Colección Mundo Moderno, 1969.
- Goloboff, Mario. "Puig: elcamino de la oralidad". En: Amícola, José y Speranza, Graciela. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998. pp. 70-76.
- Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". En: Tizón, Héctor et. Al. *La escritura argentina*. Santa Fe, UNL-Ediciones de la Cortada, 1992. Pp. 35-64.
- Grésillon, Almuth. *Eléments de critique génétique. Lire le manuscrits modernes*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Grupo μ . *Retórica general*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987. Primera edición en francés de 1982.

- Hay, Louis. "Del texto a la escritura". En: Platero, Emilio Pastor (compilador). *Genética textual*. Madrid, Editorial Arcos, 2008. pp. 35-52.
- Husserl, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. Bs. As., Editorial Paidós, Colección Pensamiento Contemporáneo, 1992. Traducción de Antonio Ziri6n, Peter Baader y Elsa Tabernic. Introducci6n de Reyes Mate.
- Irigaray, Luce. *Speculum. Esp6culo de la otra mujer*. Madrid, Editorial Salt6s, 1978. Primera edici6n en franc6s de 1974. Traducci6n de Baralides Alberdi Alonso .
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversi6n*. Bs. As., Cat6logos editora, 1986. Traducci6n de Cecilia Absatz.
- James, Henry. *Los papeles de Aspern*. Barcelona, Editorial Tusquets, 1971. Traducci6n de Jos6 Mar6a Aroca.
- Jitrik, No6. *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1984.
- _____ (director). *Historia cr6tica de la Literatura Argentina. La irrupci6n de la cr6tica*. Volumen 10. Directora del volumen: Susana Cella. Bs. As., Editorial Emec6, 1999.
- _____ *Historia cr6tica de la Literatura Argentina. La narraci6n gana la partida*. Volumen 11. Directora del volumen : Elsa Drucaroff. Bs. As. Editorial Emec6, 2000.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la d6cada del sesenta*. Bs. As., Ediciones de Arte Gablianone, 1985. Traducci6n de Carlos Gardini.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoan6lisis*. Bs. As., Editorial Eudeba, 1998. Traducci6n de Irene Agoff.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*. Bs. As., Editorial Losada, 1994.

-Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. Bajo la dirección de Daniel Lagache. *Diccionario de psicoanálisis*. Bs. As., Editorial Paidós, 1996. Primera edición francesa de 1967.

-Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París, Du Seuil, 1975.

_____ *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. París, du Seuil, 1980.

-Lois, Élida. (editora) Revista *Filología*. Año XXVII, 1-2. *Crítica Genética*. Volumen a cargo de Élida Lois. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Bs. As., 1994.

-_____ *Génesis de escritura y estudios culturales. Una introducción a la crítica genética*. Bs. As., Editorial Edicial, 2001.

-_____ “Cómo se escribió y se desescribió *El gaucha Martín Fierro*”. En: Revista *Orbis Tertius*. Año VIII. Número 9. 2002-2003. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. U.N.L.P. pp. 19-33.

-_____ “Estudio filológico preliminar” a: Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Somobra*. Buenos Aires, Colección Archivos. Edición crítica a cargo de Paul Verdevoye.

-_____ “Estudio filológico Preliminar. pp. XXIII-CV. En: Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Colección Archivos, 2001. Edición crítica a cargo de Élida Lois y Ángel Núñez (coordinadores).

-_____ “Disparen sobre la crítica genética: el polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y los cuestionamientos frontales de Michel Espagne”. Ponencia presentada en el Vº Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria. “Polémicas literarias, críticas y culturales”. UNLP. La Plata, 13 al 16 de agosto de 2003. Mimeo.

- López Pardina, Teresa. "La concepción del cuerpo en Simone de Beauvoir en relación con Sartre y Merlau-Ponty". En: Revista *Mora*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. N° 7, Octubre 2001. pp. 65-72.
- Lorenzano, Sandra. *Escrituras de la sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana- Universidad Iztapalapa, 2001.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Bs. As., Editorial Perfil, 1999.
- Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Bs. As., Ediciones Siglo XX, 1966. Traducción de Juan José Sebreli. Epílogo de Lucien Goldmann.
- Mackinnon, Catherine. *Hacia una Teoría feminista del Estado*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de la pasión*. Bs. As., Editorial Norma, Colección Vitral, 2003.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Bs. As., Editorial Sudamericana-Planeta, 1984. Traducción de Juan García Ponce.
- Maristany, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Bs. As., Editorial Biblos, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- _____ *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2002. Traducción de Víctor Goldstein.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Bs. As., Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- _____ *El arte de la transición*. Bs. As., Editorial Norma, Colección Vitral, 2001. Traducción de Mónica Sifrim.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Madrid, Editorial Cátedra, Colección Feminismos, 1995. Primera edición en inglés de 1969. Traducción de Amparo Moreno.

- Mizraje, María Gabriela. Estudio preliminar a: Güiraldes, Ricardo. *Diario. Cuaderno de disciplinas espirituales*. Bs. As., Editorial Paradiso, 2008. p.p. 4-39.
- Moi, Toril *Teoría literaria feminista*. Madrid, Editorial Cátedra, 1999. Traducción castellana de Amalia Bárcena.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____ “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo”. En: Orbe, Juan (Compilador). *Autobiografía y escritura*. Bs. As., Editorial Corregidor, 1994. pp.13-30.
- _____y Siskind, Mariano (eds.) *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Bs. As., Grupo Editorial Norma, Colección Vitral, 2006.
- Navarro, Marysa y Stimpson, Catherine R. (compiladoras) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Newman, Kathleen. *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Bs. As. Catálogos editora, 1991.
- Novaro, Marcos y Palermo, Vicente. *Política y poder en el gobierno de Menem*. Bs. As., Grupo Editorial Norma, 1996.
- O'Donnell, Guillermo. “Tensions in the Bureaucratic-Authoritarian State and de Question of Democracy”. En: Coller, David (ed.) *The New Authoritarianism in Latin America*. Princeton University Press, 1979.
- Ocampo, Silvina. *Invenciones del recuerdo*. Bs. As., Editorial Sudamericana, Colección Biblioteca Silvina Ocampo, 2006. Edición al cuidado de Ernesto Montequin.
- Orbe, Juan (Compilador) *Autobiografía y escritura*. Bs. As. Editorial Corregidor, 1994.
- Ostrov, Andrea. *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba, Alción editora, 2005.

- Páez, Roxana. *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Bs. As., Editorial Almagesto, 1995.
- Pauls, Alan. *La traición de Rita Hayworth*. Bs. As., Editorial Hachette, Biblioteca crítica, 1986.
- Pepe de Suárez, Luz. *Homero y Tolkien. Resonancias homéricas en The Lord of The Rings*. La Plata, Ediciones de la Universidad Nacional de La Plata, 2006.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1998.
- Piglia (compilador). *Polémica sobre el realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. Traducción de Floreal Mazza.
- _____ *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Editorial Anagrama, 2006. Primera edición de 1986.
- Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición". En: Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa. Tomo II*. Madrid, Revisa de Occidente, 1956. Traducción y Notas de Julio Cortázar. pp. 223-235.
- Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Primera edición de 1966.
- Proust, Marcel. *La muerte de las catedrales*. Colombia, Grupo Editorial Norma, 1993. Traducción al castellano de José Cano Tembleque y Consuelo Berges.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas. Folletín*. Bs. As., Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, 1999. Primera edición de 1968.
- _____ *El beso de la mujer araña*. Bs. As., Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, 1998. Primera edición de 1976.
- _____ *Pubis angelical*. Buenos Aires, Editorial Seix Barral, 1996. Primera edición de 1979.

- _____ *The Buenos Aires Affair*. Bs. As., Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, 2007.
- _____ *Sangre de amor correspondido*. Bs. As. Editorial Seix Barral, 2006.
- _____ *Cae la noche tropical*. Bs. As. ,Editorial Seix Barral, 2007.
- _____ *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Bs.As., Editorial Seix Barral, 2004.
- _____ *Los ojos de Greta Garbo. Relatos*. Bs. As., Editorial Seix Barral, 1993.
Traducción y prólogo de José Amícola.
- _____ *La tajada. Gardel, uma lembrança*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- _____ *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Bs. As., Editorial El Cuenco de Plata, Biblioteca Manuel Puig, 2004. Edición a cargo de Graciela Goldchluk.
- _____ *Un destino melodramático. Argumentos*. Bs. As., Editorial El Cuenco de Plata, Colección Biblioteca Manuel Puig, 2004. Edición a cargo de Graciela Goldchluk.
- _____ *Teatro reunido*. Bs. As., Editorial Entropía, Colección Puig, 2009.
Prólogo de Jorge Dubatti.
- Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años sesenta*. Bs. As., Editorial Planeta, 2001.
- Punto de Vista*. Revista de Cultura. Números 1 a 75. Edición en CD ROM. Abril de 2004. Segunda edición.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría y análisis del texto literario*. Bs. As., Hachette, 1989.
- Rich, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona, Editorial Icaria, 1983.
Traducción de Margarita Dalton.
- Riot-Sarcey, Michèle. *Histoire du féminisme*. Paris, Éditions La Découverte, 2002.

- Rodríguez Pérsico, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington, OEA, 1992.
- Romero, Julia. “La imaginación melodramática: sentimiento y vida social. Sobre la escritura de Manuel Puig”. En: Revista *Orbis Tertius*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. pp.237-253.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Bs. As., Editorial Puntosur, 1990.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention & Method*. New York, Columbia University Press, 1985. Primera edición de 1975.
- _____ *El mundo, El texto y el crítico*. Bs. As., Editorial Debate, 2004. Traducción de Ricardo García Pérez.
- _____ *Orientalismo*. Barcelona, Editorial De Bolsillo, Colección Ensayo/Historia, 2003. Primera edición de 1997. Traducción de María Luisa Fuentes. Presentación de Juan Goytisolo.
- _____ *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1996. Traducción de Nora Catelli. Primera edición en inglés de 1993.
- _____ *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1996. Traducción de Isidro Arias. Primera edición en inglés de 1994.
- Santa Cruz, María Isabel y Otras. *Mujeres y filosofía I y II. Teoría filosófica de género*. Bs. As., CEAL, 1994.
- Sarlo, Beatriz. “Literatura e historia”. En: *Boletín de Historia Social Europea*. Número 3, 1991, La Plata, Págs. 25 a 36.
- _____ *La pasión y la excepción*. Bs. As., Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003.

- _____ *Tiempo presente. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Bs. As., Siglo Veintiuno editores, 2005.
- _____ *Escritos sobre literatura argentina.* Bs. As., Siglo XXI editores, Colección El hombre y sus obras, 2007. Edición a cargo de Sylvia Saítta.
- _____ “Manuel Puig. El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia. En: Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina.* Bs. As., Siglo XXI editores, Colección El hombre y sus obras, 2007. pp.321-324.
- Sarraceni, Gina Alexandra. “Los estallidos del pasado en *En estado de memoria* de Tununa Mercado”. En: *Boletín.* Número 10. Diciembre de 2002. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. U.N.R., pp. 149-161.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación.* Bs. As., Editorial Losada, 1964. Traducción de Manuel Lamana.
- Sebreli, Juan José. *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos.* Bs. As. Editorial Debate, 2009.
- Seoane, María. *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003).* Barcelona, Editorial Crítica, 2004.
- _____ *Nosotros. Apuntes sobre pasiones, razones y trampas de los argentinos entre dos siglos.* Bs.As., Editorial Sudamericana,
- Sigal, Silvia y Verón, Eliseo. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista.* Bs. As., Editorial Legasa, 1986.
- Somers, Armonía. “El derrumbamiento”. En: Somers, Armonía. *La rebelión de la flor.* Montevideo, Editorial Relieve, 1994 (originariamente publicado en 1953). pp. 15-28. Primera edición Somers, Armonía. *El derrumbamiento.* Montevideo, Ediciones Salamanca, 1953).

- Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Bs. As., Editorial Norma, Colección Vitral, 2000.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Bs. As., Ediciones El Cielo por Asalto, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- _____ *Introducción a la literatura fantástica*. Bs. As., Editorial Paidós, Colección espacios del saber, 2006. Traducción de Elvio Gandolfo.
- Tolkien, J.R.R. *El hobbit*. Bs. As., Editorial Minotauro, 2007. Traducción de Manuel Figueroa. Primera edición en inglés de 1937.
- _____ (Compilador y Editor) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Bs. As., Editorial Signos, 1970. Traducción de Ana María Nethol.
- Ulla, Noemí. *Identidad rioplatense. 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Bs. As., Torres Agüero Editor, 1990.
- Vázquez, Luciana. *La novela de Menem. Ensayo sobre la década incorregible*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 2000.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1995.
- _____ *Literatura argentina y realidad política. De Lugones a Walsh*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1996.
- _____ *Menemato y otros suburbios*. Bs. As., Adriana Hidalgo editora, 2000.
- VVAA. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Bs. As., Editorial Alianza, 1987.
- VVAA. *Investigaciones retóricas*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982

- Woolf, Virginia. *Orlando. Una biografía*. Bs. As. Editorial Sudamericana, Traducción de Jorge Luis Borges.
- _____ *Un cuarto propio y otros ensayos*. Bs. As., AZ editora, Serie del Reencuentro, 1993. Traducción y nota preliminar de Eduardo Gambolini.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 1980. Primera edición de 1977.
- _____ *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y de la sociedad*. Bs. As., Editorial Nueva Visión, 2000. Primera edición de 1976.
- _____ *Cultura y sociedad. 1780-1950 De Coleridge a Orwell*. Bs. As., Editorial Nueva Visión, 2001. Traducción de Horacio Pons.
- _____ *El campo y la ciudad*. Bs. As. Editorial Paidós, 2001.
- _____ *La larga revolución*. Editorial Nueva visión, 2003.
- Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2002.
- Zizek, Slavoj (comp.). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2003.

VI. ANEXOS

ANEXOS

Tal como fuera puesto en evidencia en distintos núcleos de sentido de nuestra tesis, hemos incorporado a ella dos entrevistas inéditas que realizáramos a Angélica Gorodischer y otra igualmente inédita realizada a Tununa Mercado. Como es posible advertir en dicho *corpus* inédito, precisamente Gorodischer se explaya hiperbólicamente en sus respuestas, confiriendo a su oralidad una marca de autora en la cual la argumentación guiada por preguntas y cuestionarios previos da cuenta de su capacidad de desplegar su propia subjetividad mediante una suerte de hipérbole por aumento. También de desenmascarar los mecanismos de represión social, la institucionalidad social, sirviéndose del recurso del humor y el desenfado.

Por el contrario, Tununa Mercado, más económica pero más densa en significados sociales y disciplinarios, con su acostumbrado laconismo, responde a las preguntas con cierta parquedad y mediante una hipérbole por disminución, esto es, llevando al paroxismo una entrevista en ocasiones con preguntas más extensas que sus respuestas.

Ambas manifiestan entonces en estos textos una arista más del ya mentado gesto equivalente: cuantitativamente aumentar o cuantitativamente disminuir la esencia misma de la génesis de textos, argumentos e informaciones, así como estructuras psíquicas. Casos ambos en los que se evidencia una exageración por disimularse, encubrirse por detrás de lo mínimo, o bien de imponer la propia palabra mediante la vehemencia y la elocuencia.

ANEXO I. Entrevista inédita a la escritora Tununa Mercado

“El erotismo reside en el pensar. Entrevista a la escritora argentina Tununa Mercado”
por Lic. Adrián Ferrero

Tununa Mercado nació en Córdoba, Argentina, en 1939. Estudió Letras en su ciudad natal. Vivió en Francia y estuvo exiliada en México durante la última dictadura militar argentina. Reside actualmente en Buenos Aires. En 1998 recibió la prestigiosa Beca Guggenheim en la categoría Ficción. Es autora de *Celebrar la mujer como a una Pascua* (1967), *Canon de alcoba* (1988), *En estado de memoria* (1990, traducido al inglés y al francés y portugués), *La letra de lo mínimo* (1994), *La madriguera* (1996), *Narrar después* (2003) y *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005, traducido al italiano).

Adrián Ferrero: Tu escritura se manifiesta como una forma de interrogar y problematizar el orden de “lo real” (por así nombrar esa categoría) a través de sensaciones y percepciones complejas referidas a objetos y fenómenos, y correspondencias y atracciones entre unas y otros. ¿Podría ser ésta una posible definición de uno de los rasgos tu poética? ¿Por qué otorgas tanta importancia a la sensorialidad en la estructura compositiva de tus textos?

T.M.: Hay una palabra “*démarche*” que dice en francés lo que no llega a decir “gestión” en español. *Démarche* es también “manera de andar”. Mi *démarche*, entonces, se produce autónoma; no puedo describirla en su andar, ni sé cómo se “tramita”. Sólo se ven los efectos de esas “sensaciones y percepciones” que mencionas y que descubres.

A.F.: ¿Tienes esa misma percepción en tu vida cotidiana? ¿La escritura “literaria” sería una extensión de aquélla?

T.M.: Todos tenemos momentos privilegiados de atención, más o menos intensos. Los más significativos pueden llegar a ser materia literaria. No como extensiones ni en un traslado directo. Las cosas hablan, dejarlas decir es tornarlas productivas para cualquier tarea. Piden una escucha atenta, que pueda atesorarlas y darles forma.

A.F.: ¿Hay momentos de perplejidad, fijación o asedio de un objeto, de hallazgo repentino? ¿Son inherentes a la condición de escritor o es el acento o la inflexión de tu propia obra? ¿Podrías, por ejemplo, referirnos alguno de esos momentos de dicha o de zozobra en los que hiciste algún descubrimiento?

T.M.: Más que a la condición de escritor o artista lo que llamas hallazgos aparecen en el horizonte de lo simbólico. Ver algo con un relieve particular, sorprenderse y gozar esa distinción que lo caracteriza sería un bien común de los seres humanos. El paso anterior a desear darle forma. En cuanto a mí, lo real me asedia, me seduce y llega a alienarme. Ocupa todo mi espacio, todo mi día, no me deja de convocar. Un real impositivo que me mantiene atenta, perturbada a veces, y al que trato de dar respuesta. Atiendo a muchos frentes y sólo me tranquilizo cuando logro dominarlos: el orden doméstico, la presión de las noticias, la compulsión de Internet; querer hacer todo y descubrir que esa curiosidad es posponer, siempre posponer.

A.F.: ¿De qué cosas disfrutas además de la literatura?

T.M.: La música es central. Escucho, no toco. Tengo que imponerme para no dejarme ganar por ella de manera exclusiva. Un maestro ha abierto mis oídos y mi comprensión. Escucho mejor, me entrego más plenamente. Soy hacendosa: me gusta dibujar y sé tejer gobelino en un telar de alto lizo. Y, ya en otro orden, el principal, afectivo, veo gente,

salgo, hago de comer para amigos, me gusta la conversación y quiero reírme, reírme mucho.

A.F.: ¿De qué manera la música te sustrae de la escritura, al igual que el dibujo? ¿Escuchas música y dibujas antes de escribir, después de hacerlo? ¿Eso te lleva a experimentar algún tipo de frustración respecto de las gratificaciones o las realizaciones?

T.M.: No tengo ansiedad por escribir pero me doy cuenta de que eso es lo que tendría que tener: ansiedad para poder hacerlo. Desperdicio mis capacidades si es que las tengo. En cuanto a las labores de mano: son recursos para la fuga. Quienes las hacen saben hasta qué punto uno se puede ir del mundo y volar a las esferas.

A.F.: Tu obra trabaja obsesivamente a partir de la memoria, del recuerdo, de la resucitación, de volver a la vida lo necrosado, pero también lo omitido y silenciado ¿Por qué piensas que has incorporado o recreado esta forma compositiva de invención, tramada bajo la forma de una poética, en la que lo vivido es procesado a través del rescate? ¿No es ese un estereotipo, “naturalizado” en el que la crítica te sitúa?

T.M.: Al situar, describir o descomponer “mi forma de invención”, la crítica me permite despegarme y ver desde otro sitio lo que he hecho, pero fuera de mí, como si ese objeto no me perteneciera. Quisiera no haber naturalizado mi manera, lo cual sería ser un estereotipo de mí misma, y poder sorprenderme. O dejarme sorprender.

A.F.: Cuando me refería al término “naturalizado” quería sintetizar una forma algo lineal y, por qué no decirlo, simplista de leer tus textos desatendiendo otras aristas igualmente relevantes. ¿En qué facetas de tu obra, a través de la autopercepción por cierto, sientes que tus textos no solo absorben la experiencia de las percepciones y remiten al pasado? ¿Hay otras zonas de la escritura desde su misma génesis a las que vuelves una y otra vez?

T.M.: Escribo sobre ciertos procesos que no son “memoriosos”. Pero no puedo negar que lo hago desde un acopio que se fue armando con el tiempo. Conocimientos que se fueron decantando sin que me diera cuenta y prácticas que ya son instrumentales. Sobre la escritura misma, sobre textos de escritores, sobre obras de artistas plásticos, sobre situaciones sociales o políticas, sobre pequeñas situaciones que me interpelan.

A.F.: Decías en un texto de *Narrar después* que durante muchos años habías cuestionado tu propia poética, al descubrir que no coincidía con las convenciones propias de las novelas que se apilan en los escaparates de las librerías: fábulas, tramas, acciones, personajes que se complican en conflictos y sucesos, libros que se te caían de las manos. ¿Cuándo llegó el momento en que asumiste tu propia índole escrituraria, en la que, entiendo yo, se funda la radicalidad de tu proyecto creador?

T.M.: Desde que comencé a escribir hice lo que podía hacer de manera espontánea. No creo haber sido una rupturista. Y si alguna vez me preocupó no poder responder a las pautas de un género literario, paulatinamente encontré espacio, lectores, lecturas. La tuya, por ejemplo.

A.F.: Pero evidentemente percibías esa suerte de incongruencia entre lo que te brindaban los libros, los textos literarios en sus componentes más estables y ese “resto” que les solicitabas y que terminó confiriéndote un espacio de enunciación propio. ¿Ese modo de escribir fue producto de un “modo de leer” insatisfecho, descontento, falta de presencia semiótica?

T.M.: Es tan personal el gesto con que se escribe que se puede estar inmerso en medio de una abigarrada fauna de escrituras sin padecer la comparación con ellas. Es cierto que siempre hay un deslinde. Con quienes se come, con quienes se comparte el duelo o la fiesta, quienes son los pares dentro de ese mundo que hace valer sus intensidades y sus valores. Pero el espacio de enunciación propio no surgió del descontento frente a lo

estable o el “resto”. ¿Quién puede saber de dónde sale su modo, contra quien establece su manera?

A.F.: Tu prosa ensayística se caracteriza por incorporar metalenguajes e ideas de las ciencias humanas (en especial del psicoanálisis, la lingüística y la teoría literaria) pero no según la lógica discursiva académica, erudita y acumulativa, menos aún enciclopedista, sino más bien a través de una prosa compleja que incluye esos saberes procesándolos y procediendo a “borrar” su origen y su alarde, el de la disciplina, manteniendo en cambio su complejidad semántica y discursiva. ¿Es deliberado y premeditado esta trabajo con los recursos de las ciencias sociales y su borramiento o te parece inherente a toda prosa de escritor? ¿Sos conciente de redactar una prosa “densa”?

T.M.:Esos “saberes” dejaron sus sedimentos y aparecen urdidos y tramados en lo que soy y en lo que hago. El tejido es denso tal vez por esa acumulación-decantación. No sé lo que sé, no sé lo que he aprendido, no sistematizo las categorías que he podido atesorar. Cuando necesito un concepto tengo que rastrearlo y me complace llegar a él con esfuerzo.

A.F.: Pero evidentemente la densidad de tu escritura literaria absorbe esos saberes para después borrarlos, como una forma de ocultamiento, tal vez, de procesamiento literario. ¿Se trata de un modo de leer, un modo de percibir el discurso teórico mediado y atenta siempre a no abandonar lo estético en el mejor sentido del término, esto es, en su valor de complejidad no reductible a meras categorías?

T.M.: Con esas palabras que me complacen y gratifican parece haber encontrado la cifra de lo que rige mi escritura. Me propongo olvidarla o borrarla... para preservar mi involuntaria inocencia. El tuyo es un notable acierto crítico que celebro. Pocas veces se llega de ese modo a un texto.

A.F.: ¿Qué malentendidos pueden surgir con la crítica literaria a partir de que tu obra es estudiada? Los investigadores e investigadoras del extranjero ¿no te sitúan en una lectura que se estereotipa en lugar común, del tipo “escritora feminista”, “escritora de la memoria o del exilio”, “resistente ante la dictadura”? ¿Cómo haces para sortear estos asedios?

T.M.: Soy agradecida. No busco los malentendidos. Más bien me sorprende que mis textos susciten interpretaciones inesperadas. Cada cual a lo suyo.

A.F.: ¿Cómo sientes la página o la pantalla a la hora de escribir? ¿Como un vacío, como un silencio, como un lienzo en blanco? Una vez que escribes las primeras líneas ¿el texto te dicta su propia música como algo que se despliega espontáneamente?

T.M.:Tengo un trato elusivo con el espacio en blanco. Sé que tengo que escribir, pero me aparto; cualquier excusa me sirve para huir. Sin embargo, confío que en algún momento podré quebrar la “fobia” sin demasiado dramatismo. Cuando esto sucede, escribo “como quien no quiere la cosa”, sigilosamente para no espantar, con la certeza de que voy a poder hacerlo. El texto, en efecto me dicta su transcurso.

A.F: Lo erótico está presente en tu escritura de forma permanente pero no sólo en el sentido más obvio y convencional del término sino en un sentido más lato relativo a lo libidinal, la pulsión de vida. ¿En qué medida tu vivencia de lo simbólico bajo la forma del erotismo se contagia al texto? ¿Dónde reside el erotismo, a tu juicio, en el objeto texto, en su hechura, en el acto de la contemplación...?

Mercado: En el pensar.

A.F.: ¿En qué sentido “en el pensar” ¿en el sentido de la libertad, de la experiencia del fluir del pensamiento sin trabas ni encausamiento de tiempos ?¿Podrías ampliar un poco más esta idea?

T.M.: La peor condición para desear es “la mente en blanco”. Pensar es alimentar ese resplandor apenas insinuado, darle cuerpo, hacer de él una urgencia insoslayable, girar en redondo, darle vueltas al asunto, acopiar en él lo cumplido y ya vivido, no cesar ni ceder. Ni distraerse. Sólo después de pensarlo el famoso Eros se queda en blanco.

A.F.: Tu escritura sintetiza dos búsquedas que por lo general no se dan unidas en un mismo proyecto creador: la combatividad política y la búsqueda de un ideal obstinado estético de belleza. ¿Te parecieron en algún momento incompatibles o siempre fueron de la mano? ¿Son dos ideales que, unidos, podrían definirte?

T.M.: Ni la combatividad política ni la búsqueda de un ideal de belleza son mi proyecto. Sería presuntuoso y arrogante pretender semejantes atributos.

A.F.: Muchos de tus libros están armados bajo la forma de la recopilación de textos nacidos de una demanda externa: un pedido, una exposición de artes plásticas, la presentación de un libro, todas formas de intervención cuya iniciativa no te pertenece pero a la que respondes con holgura. No obstante, se trata de textos muy virtuosos, que podrían haberse escrito sin el pedido, como señalas en las contratapas. ¿Qué diferencia hay, si es que puedes establecer alguna, entre los textos escritos por demanda de circunstancia y los que brotan de una necesidad intrínseca?

T.M.: Ninguna. La demanda no me condiciona. Es un disparador que asimilo, que hago mío. De hecho, siempre hay un pedido, alguien que quiere ser escrito y reclama que yo lo busque y lo cuente, incluso yo misma.

A.F.: Si “La letra de lo mínimo” condensa –según lo has escrito- tu forma de percibir, simbolizar y habitar el mundo ¿Podrías contarnos en qué consiste esa forma de atender al mundo?

T.M.: No hace mucho tiempo, acaso apenas unos meses me di cuenta de que lo que predomina en mí es la curiosidad. Soy curiosa, miro, busco, descubro, quiero investigar,

discernir, atender a todo. Es demencial, porque tendría que tener otra vida para cubrir la demanda. Tal vez siempre fue así, pero ahora parece que respondo al tipo que se aconseja para las “personas mayores”: estar atento, interrogarse, inquietarse por lo que no se conoce, no abandonar la pasión ante la injusticia, etcétera.

A.F.: ¿Quieres decir que no está circundada por “mandatos” relativos a una “vida de escritora”? Esa curiosidad ¿puede o no advenir a la página literaria?

T.M.: No quisiera ser drástica. Me creas o no, nunca podría haber pensado para mí una “vida de escritora”. Esa vida viene por añadidura y no sé cuáles son sus atributos. No critico a quienes tracen para sí una carrera literaria y la cumplan. Pero no me veo en esa búsqueda. La curiosidad está fundida con la motivación literaria.

A.F.: ¿Qué pasa con tu último libro, *Yo nunca te prometí la eternidad*, que sin dejar de atender a lo imperceptible o lo mínimo, pareciera inaugurar otro patrón de inteligibilidad en tu obra, más macroscópico además de más extenso? ¿Con esta última novela, sentiste la constatación de que estabas escribiendo “otra cosa”, respecto de tu obra previa? ¿Cómo percibiste esa diferencia?

T.M.: Fue un compromiso mayor. Tenía que aproximar esa curiosidad a la verdad histórica, al conocimiento de los diversos órdenes que iban a desplegarse para contar unas vidas que habían transcurrido en el éxodo, la guerra, la cárcel, los campos. Tuve que leer, mirar fotos, hablar con testigos, viajar. La curiosidad funcionó a pleno.

A.F.: Fue entonces en verdad proceso de búsqueda, de una intensidad emotiva muy fuerte, en la que te viste comprometida desde muchos ángulos del trabajo intelectual, incluso el documental y el de la investigación históricas. ¿Cómo se articulan estos saberes u operaciones con la escritura “literaria”?

T.M.: Se ensamblan, son la estructura o el andamiaje del relato. Fue apasionante acoplarlos al transcurso de mi propio andar. Los documentos venían a mí encadenados.

Encontraba un libro, aparecía alguien que me hablaba de otro, alguien más me contaba una experiencia personal. Como si los datos hubieran estado esperándome en la antesala del relato, esperando turno para entrar.

A.F.: ¿Podrías contar la génesis de *Yo nunca te prometí la eternidad*, un proyecto que te llevó a recorrer muchos libros, muchos idiomas, muchos países y muchos testimonios y realizar operaciones complejísimas de traducción, interpretación, articulación de discursos heterogéneos y montaje?

T.M.: La génesis está contada en el texto mismo. Está más allá de mis fuerzas contarlos de nuevo.

A.F.: ¿Dónde y a qué hora del día te gusta sentarte a escribir? ¿Tienes rituales asociados al acto de escribir? ¿Haces planes previos bajo la forma de notas? ¿Corriges obstinadamente?

T.M.: Tengo un estudio en la planta baja del edificio donde vivo. En tres metros cuadrados -con un entepiso- caben los instrumentos: una radio, la computadora, un atril para dibujar. Si escribo no puedo escuchar música. La hoja en blanco en el atril me suscita aún peores merodeos que la pantalla virgen. Doy vueltas en ese espacio. De pronto arranco. No he tomado notas. Escribo y corrijo al mismo tiempo.

A.F.: Declarabas en un ensayo de *La letra de lo mínimo* que al feminismo le había llegado la hora de pasar de una política a una poética. ¿Podrías desarrollar esa idea?

T.M.: Pasar a una poética... No volveré a leer ese texto. Improviso: sería llegar desde una concepción política feminista sostenida por una lucha y una acción, a un discurso pleno, que hubiera atravesado la militancia para llegar a la crítica. Y, desde luego, a la creación de otros mundos concebidos desde ese lugar. Una mirada hacia un horizonte “epistemológico” con una combinatoria inesperada de matices.

ANEXO II. *Entrevistas inéditas a Angélica Gorodischer. Por Adrián Ferrero.*

“Yo siempre fui centrífuga”. Entrevista a Angélica Gorodischer. Por Adrián Ferrero. 21 de Julio de 2010

Adrián Ferrero: Supongo que en la vida de cualquiera existen, en la infancia, ciertos detalles de la percepción en los que se detiene especialmente: un aroma, un tipo de contacto con algún fluido, colores, objetos o seres animados. ¿Cuáles han sido esos detalles en tu vida? ¿Podrías darnos algunos ejemplos y evaluar brevemente si pensás que han retornado, sea como fuere, a tu obra posterior?

Angélica Gorodischer: Tu pregunta me hace acordar de lo que dice Margaret Atwood: que en la vida de toda escritora, probablemente en la vida de todo escritor también pero no estoy muy segura, que en la vida de toda escritora hay dos cosas fundamentales que presiden la infancia: la soledad y los libros. Eso, ambas situaciones, estuvieron presentes durante toda mi infancia, la soledad y los libros. En cuanto a detalles como los que mencionás, sí, hay olores, colores, pequeños duendes que están ahí todavía: el olor cuero y a colonia inglesa en casa de mis tías, el aroma de la lantana violeta que crecía en el jardín de mi casa de la calle Moreno acá en Rosario, el olor a talco y a jabón en el baño de la casa de mis primeros años; el color granate del sombrero de una mujer que cruzó la calle Juncal un día de sol. Esto último es algo que he usado varias veces. Yo era muy pero muy chiquita, y esa mujer allá abajo, porque vivíamos en un cuarto piso, cruzó la calle, pasó de la sombra a la luz y el sombrero fue como un punto de oro, algo que yo no sabía ni sé por qué, quedó allí, incrustado en mi memoria, tanto que parece haber sucedido ayer nomás. El olor a talco y a colonia también ha aparecido alguna vez

en alguna parte. Y, claro, el olor a papel, a cuero, a goma de pegar que sale de un libro al abrirse. Eso es fundamental y ha aparecido, no muy seguido pero ha aparecido, en mis textos.

A.F.: ¿Qué tipo de relación has establecido entre experiencia vivida y textos ficcionales a lo largo de tu vida? Me refiero a que los primeros textos que escribiste, aparentemente y sólo aparentemente, aludían al orden de lo real y lo biográfico. Se trataba de textos de ciencia ficción o de anticipación. Más tarde hubo en tu obra libros como *Historia de mi madre* donde te sumergiste en experiencias claramente autobiográficas.

A.G.: Mucha gente empieza escribiendo textos autobiográficos, cosa que no está mal ni bien: depende de la calidad del texto. Yo siempre fui centrífuga: cuanto más lejos en el tiempo y en el espacio, mejor. Sin ataduras, quiero decir. Eso, la libertad de inventar fue lo que me tentó para escribir cf. Me parecía que así la libertad era más completa. Macanas, en verdad. Con el tiempo y la práctica aprendí que la libertad era la misma se tratara de lo que se tratara y entonces pude mirar de frente mi infancia y mi adolescencia y dolerme o alegrarme y utilizar eso para cumplir con la palabra. Sin querer, como en todas y todos quienes escriben, la vida propia se mete por las grietas y los intersticios y aparece con distintos ropajes o enteramente desnuda la muy desvergonzada, y termina por trabajar a favor. De allí, del aprendizaje y de la confianza ganada, surgió *Historia de mi Madre* que es la historia de ella pero es también *mi* historia.

A.F.: ¿Sentís que esos textos autobiográficos, que por cierto en tu vida han sido escasos (hay sin embargo otros más breves, además de entrevistas, claro está) te situaron frente a la escritura en un espacio diferente? ¿Escribías desde una evocación mediada por el recuerdo, la memoria, a la que añadías momentos de reflexión?

A.G.: Y, sí, claro, aunque creo que eso siempre sucede. Mi recuerdo de otros años pasa por el tamiz de la memoria y ya se sabe que la memoria es una traidora de la peor

especie. Yo digo: ahí no invento nada. Bueno, eso es lo que yo me creo, pero tengo la sensación de que si confrontara ese recuerdo con el recuerdo de otra persona que estaba presente cuando “eso” sucedió, me asombraría de *su* versión de las cosas. Acordate del “Rashomon” de Kurosawa. Por otra parte hay además, cierto, una diferencia. Para escribir ese texto autobiográfico sólo tuve que apretarme la nariz, hundirme en la marea, bucear y elegir lo que me gustaba entre todo lo que iba encontrando. Para inventar, el buceo es más rápido y más superficial. Para inventar basta con alargar el oído y prestar atención a las voces del mundo. El mundo habla. Todo habla: el alma de las cosas habla. Hay gente que no hace caso de esas voces. Escuchan otros ruidos. Esas gentes nunca van a escribir. Y lo bien que hacen porque si no les importan las voces del mundo, ¿a qué esforzarse? Oyen otras cosas y me parece perfecto porque eso suele llamarse vocación. Yo nací con eso, con la vocación hacia las palabras.

A.F.: En una entrevista que hicimos aludías al hecho de que escribiendo ciencia ficción y al haber leído antes algunas obras capitales de ese género, habías sentido una enorme libertad, que eras capaz de expresarte sin *corset*. Pero más tarde atenuaste esa opinión aseverando que sentías que ese vuelo imaginativo podía ser ejercido desde otros géneros. ¿Podrías detenerte un poco en esta idea?

A.G.: Sí, es más o menos lo que te decía recién. Lo que pasa es que la ciencia ficción te da explícitamente, y remarco eso de explícitamente, los elementos para pasearte por lo desconocido y lo imposible. Ahí estás, solo ante cualquier cosa que inventes. Claro, con el tiempo y la experiencia de la escritura, te das cuenta de que no inventamos nada, de que la vida, las relaciones interpersonales, la gente, el mundo, el universo, todo está teñido de imposibilidad. Y entonces sentís la gran revelación: el *big bang* y las relaciones de familia son equivalentes. Un monasterio *es* el universo. Una excursión a Funes (Funes es un pueblito de acá cerca en donde hay quintas y casas de fin de

semana) es un viaje intergaláctico y un barrio es un imperio que reíte de “La Guerra de las Galaxias”. Todo se inventa en la narrativa, y nada es inventado. En alguna parte está la memoria de lo que nunca sucedió y la posibilidad de lo que es imposible. De modo que una puede escribir ciencia ficción o terror o realismo sucio o tragedias de cinco actos en alejandrinos heroicos. El encanto y el mérito del texto está en otra parte. El género que elijas es irrelevante.

A.F.: A lo largo de tu vida de escritora habrás sentido que la realidad te demandaba muchas cosas, el estar atenta a la crianza de tus hijos, un trabajo fijo con horarios. ¿Sentís que eso funcionó de algún modo para que te sumergieras en la escritura en esos intersticios libres más intensamente? ¿Cómo es ahora que estás consagrada casi por completo a la literatura? ¿Sentís que hay tanto más para decir y con menos tensión?

A.G.: ¡Pero por supuesto! Escribir y al mismo tiempo tener marido, casa, hijos y un trabajo fuera de casa, era abrumador. Una se las arregla, claro. Se las arregla porque siente ese fervor sin el cual es imposible escribir. Pero era terrible. Ahora soy una bacana. Tengo tiempo y lugar, cosas ambas de las que carecía en aquellos años. No me arrepiento: yo quería todo, hijos, marido, casa, una familia y escribir. A los tumbos, a los ponchazos, como se pudiera, pero lo conseguí y a veces, cuando me doy permiso, me siento orgullosa. No se lo digas a nadie.

A.F.: Siguiendo con esta idea de los tiempos y en especial los tiempos que lograbas hacer coincidir entre una demanda interior de escribir y una posibilidad real de ejercerla, ¿surgían conflictos en vos misma? ¿Experimentabas algún tipo de malestar? ¿Cómo era esa sensación que podía ser incómoda o resignada por aceptar, al menos a regañadientes o aun de modo complaciente una realidad hostil a la escritura?

A.G.: Ay, eso nos pasa a todas las mujeres que rompemos con los roles estipulados por una sociedad que los naturaliza. Es “natural” que una mujer quiera una familia, que se

case, que tenga críos y que se dedique a su hogar, a sus niños, a la cocina, etcétera etcétera. Bueno, no quiero. Natural, un corno a la vela. No hay nada natural. O mejor, todo lo que no es naturaleza es cultura. Por lo tanto siempre me he reído de eso de “esposa y madre” y siempre he agregado: primero, persona; segundo, escritora; tercero, esposa, madre, ama de casa, y con el tiempo adosé “abuela”. Es jodido pero se puede. ¿Culpa? Todas la sentimos, con respecto a los chicos o al marido a veces; con respecto a la escritura otras veces. Hay que aprender a vivir con eso. Con eso y con los idiotas que te dicen “Claro, vos escribís (o vas a congresos, o publicás) porque tu marido te deja”. Momento en el cual yo me sentía propensa al asesinato a sangre fría. Ya no. Ahora me da risa, y lo que contesto es algo que no debe decir una señora bien educada como yo, así que pasemos a la próxima pregunta.

A.F.: ¿Sentís que tu vida familiar colaboró en la construcción y la arquitectura de tus libros? Me refiero al hecho de que quien solo se consagra a la escritura solitariamente padece un estilo de vida más pacífico y sin sobresaltos, pero también a que cosas que nutren como la convivencia familiar con marido, hijos y nietos por opción o no, no están presentes. ¿Podrías contarnos algún ejemplo de cómo tu familia incidió en la escritura de algún texto?

A.G.: Sí, pero de un modo un poco solapado, subrepticio, no invisible pero casi, y que, vos disculpame, pero no me interesa dilucidar. Una sola vez, un solo detalle, en “Floreros de Alabastro, Alfombras de Bokhara” cuando la madre atiende el parto de su hija que para colmo tiene mellizas. Y en otras oportunidades puede ser, seguro que es, pero no podría señalarlas.

A: F.: ¿A partir de qué momento sentiste que tu vida de escritora era una profesión (remunerada o no; bien o mal remunerada) y qué produjo esa percepción en tu

autopercepción, en la de tus seres queridos y tu medio, y en la escritura misma que cultivabas?

A.G.: Yo supe desde los siete años que iba a ser escritora. Después viene la vida y te da con el fierro en la cabeza y tenés que ir a la escuela (*tuve que suspender mi educación para empezar a ir a la escuela*, como dijo Bernard Shaw), crecer, elegir una carrera, pelearte con tu mamá, con tu papá, con tus tías y con tu madrina, tener novios, ir a la universidad, trabajar y etcétera. Pero la seguridad de que yo iba a ser escritora no fue algo que desapareciera con el tiempo, al contrario. No escribía pero leía leía leía, y no sabía que con eso de la lectura omnívora, compulsiva, obsesiva, ya estaba escribiendo: estaba almacenando escritura. Hasta que un día, ya con los chicos yendo a la primaria, ya con un trabajo de bibliotecaria, un día dije “si tu profesión va a ser la de escritora, tenés que empezar ya ya ya”. Y empecé y todo fue muy rápido, más de lo que yo pensaba que sería. Gané un concurso, otro, me envalentoné, me encontré con editores generosos (Daniel Divinsky, Paco Porrúa, Jorge Sánchez) que deben haber pensado “Y bué, muy buena no es pero quizás algún día escriba algo que valga la pena”, y como era un momento en el cual un editor podía arriesgarse, se arriesgaron conmigo y publiqué otro libro y otro y otro y así. A mi familia le gustó la cosa. Goro se sentía bastante orgulloso y a los chicos les encantaba que sus maestras me invitaran a hablar en sus clases de libros y de escritura. No sé si se sintieron abandonados, creo que no. Un poco resentidos puede ser, cuando yo viajaba muy seguido a Buenos Aires o al extranjero, pero eso pasó pronto. No debe haber sido muy traumático porque a veces me cargan con ese motivo.

A.F.: Si bien escribiste más que nada libros de narrativa, muchos de ciencia ficción, de anticipación, utópicos y distópicos, y otros de corte fantástico o realista, ¿cómo fue la experiencia de redactar textos para conferencias, artículos de diario, ponencias en

congresos, en los cuales la experiencia ficcional se replegaba y lo que primaba era el universo de las ideas y los argumentos? Recopilaste algunos de esos textos en *A la tarde, cuando llueve*, ¿no es cierto?

A.G.: Sí, algunos porque tengo tantos que no sabría en cuántos volúmenes ponerlos. No fue una experiencia traumática ni molesta ni nada de eso. Soy, me parece, más yo cuando doy una conferencia o escribo un artículo o una ponencia o esas cosas, que cuando escribo un cuento o una novela. Como no soy académica ni docente ni licenciada ni nada, y como odio la solemnidad, las palabras difíciles, los razonamientos intrincados, me siento absolutamente libre para decir lo que se me ocurre con las palabras que me vienen a la boca o a los dedos. Y eso, que parece tan simple e ingenuo, tiene un éxito inesperado. De ahí que hablen de mi sentido del humor. Pero no, caramba, lo que yo hago es hablar o escribir como si estuviera sentada a la mesa del café charlando con mi vecina de la otra cuadra. Es fantástico. Cuando escribo narrativa tengo que tomar distancia (ya te dije algo al respecto, ¿no?) y soy menos yo. Parece que eso también da resultado. No estoy fanfarroneando, al contrario. Es que toda mi vida, toda pero toda, está construida alrededor de la escritura y entonces, ¿por qué complicarla? ¿para qué?

A.F.: Pensaba, dado que estamos hablando de escritura, cuál fue tu primer texto publicado, tu sensación y la de los tuyos al asistir a esa escena iniciática, y qué pensás que fundó como experiencia ulterior a tu carrera profesional. ¿Sentís un *continuum* entre ese primer texto y lo último que escribiste? No me refiero a contenidos ni a afinidad estética sino a imagen o autoimagen de escritora. ¿Te sentís más segura y más satisfecha con tu trabajo o seguís experimentando desafío como esa “primera vez”? Tal vez, por último, nos quieras contar de tu emoción al verte en letras de molde.

A.G.: El primer texto que me publicaron fue un cuentito que no me acuerdo de cómo se llamaba, en la revista “Claudia”. Qué emoción, aia, qué emoción. Pero se me pasó enseguida. A Goro le gustó mucho y casi encima de semejante experiencia, gané un premio en el segundo concurso de cuentos policiales de “Vea y Lea” y al poco tiempo el premio—edición de libro del Club del Orden de Santa Fe. Con lo cual mi autoestima subió hasta las nubes y sentí que yo era Cervantes y Shakespeare juntos. También se me pasó enseguida, por suerte. Pero te voy a decir que me parece (por lo menos a mí me pasa) que hay que tener la estima a varios metros sobre el nivel del mar para ponerse a escribir por ejemplo una novela. No viene mal. ¿Te sentís un genio? Bueno, loca, escribí como un genio, dale, vamos. No lo vas a lograr, pero es saludable. Y para la otra parte de tu pregunta: no, no hay continuum., Aquélla y ésta son dos personas distintas, dos escritoras distintas. Y mejor así.

A.F.: ¿En cuál de tus libros sentís que hay más calidad literaria? ¿Por qué? ¿O esa sensación ha ido variando? ¿Tus lectores en general coinciden con esos juicios tuyos?

A.G.: No sé. Sé cuáles me gustan más, aunque a todos los amo. Me gustan más *Prodigios*, *Kalpa Imperial* y *Tumba de Jaguares*. *Prodigios* porque fue escrito a fuerza de oficio, contrariando incluso mis más arraigadas convicciones, esperanzas, inclinaciones y gustos. Y me salió bien; a mi modo de ver, requetebién. *Kalpa Imperial* porque logré pintar todo un mundo. *Tumba de Jaguares* porque tiene una estructura atractiva y difícil. Lo que piensan mis lectores es un misterio. Que piensen lo que quieran. Yo no pienso en ellos. Si una escribe pensando en los lectores termina escribiendo como Isabel Allende, God forbid. O peor, como Paulo Coelho. Una escribe pensando en escribir. Punto.

A.F.: En general ¿los libros que deseás escribir se ajustan a su resultado final o sentís que ese producto que concluís no te deja del todo satisfecha? ¿Podrías darnos algún ejemplo?

A.G.: Termino un libro y pienso (durante cinco minutos) que es lo más grande que se ha escrito en toda la historia de la humanidad. Después me río un rato, lo vuelvo a leer y digo “no está mal”. Y como ya tengo otra cosa en proyecto, dejo de darle bola, lo mando a la editorial y que se arreglen ellos. Un tiempo después lo tengo entre las manos ya como libro editado y me encanta. Eso es todo.

A.F.: ¿Sentís que tu obra tiene algunas constantes que retornan una y otra vez? ¿Las percibís vos desde una demanda interior de redactarlas y escribirlas o te lo han señalado otros u otras lectoras y lectores?

A.G.: No. A todo eso la respuesta es no. ¿Sabés lo que pasa? A mí me gusta cambiar los muebles de lugar. En la escritura me pasa lo mismo.

A.F.: Seguramente en tu ya extensa trayectoria como narradora ha habido textos que se han resistido más que otros a ser escritos. ¿Cuáles han sido? ¿Cómo has resuelto esa dificultad? ¿Los has postergado y pasado a otro proyecto, o por el contrario, ejercido una persistencia tozuda en resolver los problemas que debías afrontar con ellos?

A.G.: Cada texto tiene sus dificultades, malditos sean. Pero nunca renuncié a uno, nunca lo pospuse por otro. Cuando escribo una novela, por ejemplo, ese texto potencia otro que ya ya ya tengo guardado para después. Pero no dejo el que estoy escribiendo. Sea como sea, sale: lo sigo, lo sueño, lo vivo y en algún momento lo horneo y lo saco crocante y dorado listo para la editorial.

A.F.: ¿Hay una o más frases de cabecera que recuerdes o quisieras traer a colación y te han servido a la hora de escribir y pensás pueden ser útiles para alguien que escribe o está empezando a hacerlo? ¿Por qué las elegiste?

A.G.: Las hay, claro. Por ejemplo: “Todo sirve”. Además: “No se escribe con la pasión sino con el recuerdo de la pasión”. Debe haber otras pero en este momento no las recuerdo.

A.F.: Gracias, Angélica.

A.G.: De nada. Fue un placer.

-Entrevista inédita a Angélica Gorodischer. “La fama es puro cuento”. Por Adrián Ferrero. 6 de octubre de 2010.

Adrián Ferrero: Me interesaría ahora que marcáramos algunos hitos de tu formación como intelectual o, si preferís, como escritora de ficción. Por ejemplo, ¿a qué escuelas fuiste? ¿Te gustaba la escuela o alguna asignatura en particular? Algo de todo eso está narrado en *Historia de mi madre*. Me refiero, claro está, a la primaria y secundaria. Llegaste tardíamente a la educación formal.

Angélica Gorodischer: Fui a la Escuela Normal n° 2 Juan María Gutiérrez de Rosario. Había allí una directora muy piola y progre. Entré directamente a primero superior porque ya había tenido maestras en casa (horror: no hay nada peor que ponerle maestras en casa a una nena solitaria y tímida) y sabía leer y escribir y hacer cuentas. Cuando llegué a la escuela no sabía lo que era eso, no entendía nada y para colmo ya era una lectora desaforada y sabía muchísimas cosas que ni mis compañeras ni las practicantes sabían. Después empecé a pasaerla bien.

A.F.: ¿Hubo alguna diferencia en particular en cuanto al gusto o la libertad entre la escuela primaria y la secundaria? Pensaba en que el tipo de conocimiento que se

adquiere o se pretende que adquieran los alumnos y las alumnas, se diseñan para ellos, en teoría deberían ser más sofisticados y no más simplistas.

A.G.: Ninguna diferencia. Era una escuela buenísima, educación pública que en ese momento era una garantía. Todavía hoy aprovecho lo que aprendí en esa escuela.

A.F.: ¿Sentías que en la escuela se podía jugar, pasarla bien, además de tener notas en los boletines?

A.G.: Sí, la pasaba bien. Tenía un grupo de amigas, aprendía, jugaba, improvisábamos entretenimientos. Era bueno eso de ir a la escuela. Me gustaba. Y mis notas eran de lo mejor. Fui abanderada, claro, y en ese momento ser mala alumna era una vergüenza y ser buena alumna no era un baldón, al contrario. Mis viejos no tuvieron que ir nunca a la escuela a hablar por mí. Por otra parte nadie se sentaba a mi lado para ayudarme a hacer los deberes: eso era *mi* responsabilidad.

A.F.: ¿Estudiaste idiomas en instituciones? Tal vez esta preguntaba se encadene con toda la serie de viajes al exterior que realizaste a lo largo de tu vida como invitada, como conferencista o ponente.

A.G.: Estudié inglés en la Cultural Inglesa de Rosario, con profesores ingleses y después con alumnas del profesorado. Me fue muy bien. En cuanto al francés, lo había oído hablar a menudo en mi casa. Tuve un abuelo francés y mi madre y mis tías hablaban en francés a cada rato. Pero, ya casada y con chicos me dije “tengo que aprender bien el francés, no de oído” y me inscribí en primer año de la Alianza Francesa y me hice los ocho años corridos. Puedo además leer, aunque con ciertas dificultades, en italiano y en portugués.

A.F.: El estudio de esos idiomas en instituciones ¿Se produjo antes o después de haber empezado a escribir textos literarios?

A.G.: El inglés desde chica. El francés coexistió con la escritura. Siempre les digo a los principiantes que si una quiere escribir hay que aprender uno o mejor dos idiomas aparte del propio. Cuando una puede apreciar el mérito de un escrito en otro idioma, el horizonte del propio se amplía de forma impresionante,

A.F.: La traducción de tu obra a otros idiomas. ¿Supuso para vos algún tipo de cambio en la recepción de tu obra? ¿Facilitó viajes o ganancias económicas?

A.G.: No. Todo siguió igual, salvo una notícula en el CV.

A.F.: Esos estudios de idiomas que habías realizado en academias o en la escuela ¿Te sirvieron a la hora de viajar? ¿O sentís que “tuviste que aprender otro idioma” por encima del ya aprendido, como una “segunda lengua”?

A.G.: Sí, claro que me sirvieron y me sirven. En junio estuvimos con Goro en Israel y yo me manejé en inglés con todo el mundo. Y en castellano, porque es impresionante la cantidad de gente que habla castellano.

A.F.: Me preguntaba, como ves, algo similar respecto de los libros y tus lecturas. Vos leés en gran medida en los idiomas originales, utilizás citas para encabezar tus libros en esas lenguas originales. De modo que esta pregunta o reflexión vendría como a insistir en la anterior. ¿Pensás que leés de otra manera la literatura en tu idioma gracias a haber aprendido otros idiomas?

A.G.: Por supuesto. Creo que dije algo de eso hace un par de preguntas.

A.F.: ¿Qué sentís que aporta a un o una hablante de lengua española el conocimiento de otras lenguas? ¿Una mirada, otra, distinta, quizás extrañada, sobre la propia, donde la combinatoria de sonidos y significados no son los mismos? Puedo imaginar la sensación de leer tus propios textos traducidos a otros idiomas, sobre todo el traducido por Ursula K. Le Guin. Una mezcla de extrañamiento y felicidad.

A.F.: Y, sí. Creo que el conocimiento de otros idiomas es fundamental para quien quiere escribir. Los idiomas se potencian. Son como los helechos: los ponés juntos y crecen mejor.

A.F.: Cuando comenzás escribiendo esa ciencia ficción que marca tu primera etapa como narradora, se editan numerosas antologías de ese género en las que vos participás. Pensaba por ejemplo en esa estupenda antología *Los universos vislumbrados*, que me has mencionado a menudo. Volviendo a este punto, tu vinculación con esos círculos ¿se limitaba meramente a la publicación o había algún tipo de intercambio (epistolar, de invitaciones o presentaciones de libros, de visitas) con escritores o escritoras que cultivaban ese género?

A.G.: La ciencia-ficción tiene sus fans y su fandom (su reino), pero yo nunca participé en eso, salvo por alguna antología o reunión especial. En general no me interesaba la gente que escribía cf porque no sabían nada pero nada aparte de la cf. No tenían idea ni de quién era Proust.

A.F.: Desde el punto de vista de la escritura ¿qué sentís que te aportó la ciencia ficción, sea en su producción como narradora tanto como lectora? ¿Hay una huella o marca de lecturas y escrituras de ese momento de tu vida?

A.G.: Sí, la cf deja una marca, siempre. Nunca pude deshacerme (ni interés que tengo) de la vertiente científica y/o metafísica que aparece en el texto. Por eso me disgustan tanto las “novelas de la vida real” que se quedan en la vida real. Voy en busca de la cosa invisible de la que habló Magritte.

A.F.: La ciencia ficción si bien aparentemente es muy amplia, vincula a escritores y escritoras muy diversos, también podría resultar una suerte de catalogación reduccionista de tus aportes al terreno de la narrativa argentina. ¿Tu desplazamiento

hacia otras zonas de la ficción tuvo que ver con esa idea o simplemente te deslizaste hacia otros universos literarios imprevistamente, sin deliberación?

A.G.: Llegó un momento en el que me dí cuenta de que la cf estaba agotada. No lo que yo escribía: todo. La cf toda ella estaba agotada y la prueba está en que después de los grandes (Le Guin, Dick, Cordwainer Smith, etc) no hay un autor o una autora que valga la pena. Lo que se escribe actualmente es malo, no tiene nivel estético, es repetición o bastardeo de lo que ya se hizo años cincuenta sesenta etc.

A.F.: ¿Ese corrimiento de la ciencia ficción hacia otros espacios y géneros ficcionales respondió a una suerte de temor a ser encasillada o a una evolución ideológica o estética de algún tipo, que se dio naturalmente, espontáneamente? Me gustaría que te refirieras a eso. Si los hubo ¿qué tipo de experiencias te condujeron hacia esas nuevas zonas de la experiencia literaria?

A.G.: Nada. Eso que acabo de decir, nada más.

A.F.: ¿Qué textos de ciencia ficción te parecen capitales del siglo XX y XXI para darse una idea general o introductoria del género? Me refiero a qué textos marcarías como antecedentes nacionales y mundiales según tu información y formación al respecto importantes para alguien que desea empezar a familiarizarse con este género.

A.G.: Toda la obra de Úrsula Le Guin, toda la obra de Philip Dick, toda la obra de Cordwainer Smith, algunas cosas de Asimov, algunas cosas de Heinlein (que es un reaccionario de cuarta pero sus novelas me encantan), todo lo de Zenna Henderson y Joanna Russ, y por supuesto los clásicos, Wells, Verne, Tolkien.

A.F.: La circulación de tus textos por ámbitos donde se escribía ciencia ficción ¿qué tipo de debates o preguntas pensás que contribuía a producir en esos ámbitos, si eras consciente de eso? Tal vez te hacían preguntas o comentarios sobre tu obra comparándola con la de otro u otros autores o autoras. ¿Eso te hizo reflexionar sobre tus lecturas?

A.G.: No. En realidad no tengo la menor idea. Una vez que termino un libro, chau. Lo demás no tiene nada que ver conmigo.

A.F.: ¿En qué sentido sentías, en cambio, viéndolo ahora retrospectivamente, resultaba limitativo ese género? ¿O no lo vivías como limitativo? Si después se produce todo ese desplazamiento hacia la narrativa sin tipologías, vista como fantástica en general, en un tipo de tratamiento o aproximación a lo real desde lo literario.

A.G.: No, al contrario, no lo vivía como limitativo sino como posibilidad de libertad absoluta.

A.F.: ¿Sentís que en algún texto has podido unir, atar cabos, entre tu producción de ciencia ficción y tus preocupaciones vinculadas a los derechos de las mujeres y el feminismo?

A.G.: Sí, cuando por fin pude erigir el andamio ideológico del feminismo, eso infiltró todo lo que escribo.

A.F. Tanto como la ciencia ficción también has escrito textos de otro orden, como policiales, por ejemplo. ¿Cómo surge ese libro aparentemente homogéneo titulado *Cómo triunfar en la vida*? Si bien vos lo aclarás en un prólogo me gustaría que te explayaras un poco sobre el proceso de escritura de ese libro en particular. ¿Qué dimensiones de la escritura, al menos de modo consciente, se despliegan en los textos de ciencia ficción y en los policiales? ¿Sentís en ambos que hay reglas que pueden y deben ser respetadas y otras que pueden ser transgredidas? Tal vez, en cambio, simplemente escribas sin hacerte demasiadas preguntas.

A.G.: Ni idea. Yo no puedo teorizar mucho acerca de la escritura, ni la mía ni la de otros o de la literatura en general. Yo he venido al mundo a contar y tengo que dejar la reflexión teórica en manos de quienes saben manejarla. Los libros de cuentos se hacen a mis espaldas. *Cómo triunfar en la vida* fue naciendo así, un cuento a propósito de algo,

otro cuento que tenía en un cajón, un tercero que se me ocurrió vaya a saber por qué, y de repente había un libro entero porque todos esos cuentos tenían algo en común. Ignoro absoluta y totalmente las reglas que hay que respetar en los distintos géneros. Y creo que eso es saludable porque las reglas no sirven para nada a la hora de escribir narrativa.

A.F.: ¿Cómo ha sido tu experiencia en lo que hace a las publicaciones? Has publicado en distintas editoriales, reeditado otros títulos, publicado en el extranjero y en traducciones, en fin... Pensaba si cada editorial no habría algún tipo de espacio a partir del cual seguir creando, proseguir en el sendero de tu escritura con mayor o menos libertad.

A.G.: Publiqué en varias editoriales. La verdad es que tuve suerte: encontré editores comprensivos y generosos. Daniel Divinsky, Jorge Sánchez, Paco Porrúa, y ahora la gente de Emecé con Mercedes Guiraldes a la cabeza. Hace mucho que publico con Emecé. En todas partes encontré entera libertad para lo que fuera, decir lo que se me antojara, entregar en la fecha que se me diera la gana, pelear los anticipos, en fin, siempre me he sentido muy cómoda con mis editores, de acá o del extranjero.

A.F.: El público, los lectores y lectoras que te han leído ¿sentís que ya forman una suerte de grupo que te respalda en cada nuevo libro que producís? ¿O lo sentís como un público que, en cambio, hay que conquistar, que te exige dar de vos lo mejor y, por lo tanto, una suerte de figura que opera desde la exigencia o las expectativas?

A.G.: A mí el público, los lectores, me importan un corno a la vela. Si una se pone a pensar en los que la van a leer, sonamos. Se escribe para escribir. Si alguien quiere ganar plata con lo que escribe, entonces sí, que piense en el público y lo que a los lectores les gustaría. Va a terminar escribiendo como Marcela Serrano o como Paulo Coelho, pero bueno, cada uno sabrá. De vez en cuando alguien se acerca o me escribe

para decirme cuánto le gustan mis escritos o los críticos hacen el elogio de lo mío. Todo eso está muy bien, es muy satisfactorio, pero no hay que creérselo porque si te lo creés estás frito.

A.F.: ¿Qué rol han jugado en tu vida el otorgamiento de premios, becas y distinciones? ¿Podrías mencionar los más importantes de ellos y qué significaron para vos tanto en tu vida privada como en tu carrera profesional, además del obvio de la divulgación de tu figura y tu obra?

A.G.: Nada. No significan nada. Es una satisfacción, un poco de orgullo durante una semana o diez días y nada más. Me interesaron más las becas que los premios. Con una beca hay posibilidades de ensanchar los horizontes. Con un premio lo único que lográs son palmaditas en el hombro y un par de sonrisas o tres líneas en el suplemento cultural de un diario.

A.F.: ¿Hay libros tuyos que hayas escrito pero no publicado? ¿O cuentos que hayas descartado? ¿Con qué criterio de exigencia o autoexigencia manejas esa faceta de la escritura?

A.G.: No. No tengo nada salvo lo que estoy escribiendo ahora. Tiré a la basura mis dos primeras novelas porque eran más malas que pegarle a la madre. Pero eso era de esperar. Cuando empezás una actividad, lo más seguro es que lo hagas torpemente y después de mucha práctica empiezas a hacerlo cada vez mejor. Lo que no sirve, no sirve. Y lo tiro. No lo tiro si hay alguna esperanza pero si veo que no anda, a otra cosa. No me sucede a menudo, ya no.

A.F.: Una vez que uno ha publicado tanto como vos, que ha llevado una vida tan intensa consagrada al arte y desde planos y perspectivas tan plurales ¿Sentís que es más o menos libre que antes? ¿Por qué?

A.G.: Más o menos libre no sé. Pero más segura sí. Y más contenta.

A.F.: ¿Qué significó para vos el abrir con tu discurso inaugural la Feria del Libro, del Autor al Lector, del año 2007? Viene a ser como una especie de momento culminante, de instante que se guarda como una postal o una fotografía para vos y los tuyos.

A.G.: No, no, no exageremos. Fue muy agradable, me gustó mucho hacerlo, me gustó que me eligieran pero nada más. Ni me acuerdo de eso. Y por supuesto que ni me voy a acordar. Me acuerdo de mis libros, cómo me gustó escribirlos, cuál es el que más amo, y todo eso, pero las críticas, las loas, las becas, las distinciones, minga. Hay que dejar de lado todo el oropel porque si no se te arruina lo que escribís. Es malo estar pendiente de lo que irá a pasar con tu texto. Lo único válido es lo que una siente y sabe con respecto a ese texto. ¿Era esto lo que yo quería decir y como lo quería decir? Sí. Bueno, entonces está bien, y lo que digan los demás me ne frega. ¿No era así como yo lo había pensado? Bueno, entonces corregí, reescribí, volvé a corregir, volvé a reescribir siete, diez, veinte veces hasta conseguirlo. Eso es lo único válido. Lo otro es puro cuento. La fama es puro cuento.

ANEXO III. *Ensayos inéditos gentilmente cedidos por la escritora Angélica Gorodischer para figurar en la presente tesis como material documental.*

Lugares posibles. Lugares imposibles

Por Angélica Gorodischer

A menudo le preguntan a una, en una entrevista o mesa redonda, cuál es el lugar que ocupa en la sociedad aquél o aquélla que se dedica a escribir. Es más: hubo una época en la que el tema era obligatorio. No se podía hablar de literatura o de arte sin tocarlo. Fue cuando Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir andaban por los cafés de París y todas y todos éramos existencialistas y teníamos respuestas precisas e inteligentísimas para esa intriga.

Hoy somos un poco más sensatos, no en todo pero por lo menos en esos detalles. Todavía andamos por los cafés pero las cosas que nos preguntamos son otras, y las respuestas, creo, son más sencillas. Hablando de literatura que es en el fondo (y en la superficie también) mi tema, quiero recordar que Umberto Eco dice que todo texto literario es “una máquina para producir mundos posibles”. ¿No es una maravilla de síntesis, verdad y posibilidades infinitas?

Entre todas esas posibilidades infinitas cabe cómodamente mi ingenuidad, y no es que yo quiera compararme a Eco, el Cielo me libre de semejante soberbia, mi

ingenuidad cuando a los siete años y ya decidida a llegar a ser escritora, dictaminé no para los mundos sino para mí misma, que escribir narrativa era contarle a la gente cosas maravillosas. Crear mundos, contar maravillas, todo en uno. Vamos a ver si podemos desmenuzar esto de las maravillas y de los mundos posibles.

Si seguimos la nomenclatura propuesta por T.E.Little y citada por Vélez García, tendríamos una gradación muy cómoda que comprende:

1) *mundos primarios*, que es éste en el cual vivimos y en el cual escriben quienes escriben. Es el mundo básico, el punto de partida hacia otros mundos, es el mundo de la experiencia cotidiana, es el mundo que lo que se llama “novela de la vida real” copia, aunque con la salvedad de que en ella se retratan cosas que no les sucedieron nunca a gentes que no existieron jamás. Esas son inevitables “diferencias” con el mundo que conocemos, funcionales a lo que estamos leyendo. Pero si se traspasan estas fronteras, entonces tenemos

2) *mundos secundarios*, ficcionales, alternativos, lo que se llama heterocosmos, en donde también escriben los escritores y las escritoras, que se produce según Wolfgang Iser “a través de la pérdida de realidad sufrida por esas experiencias que han sido despojadas de su función original al ser trasladadas al texto”.

El ejemplo concreto es el de la Sociedad de la Tierra Plana, que aunque no se pueda creer, existe y actúa. Según sus adherentes, la Tierra no es una esfera azul verde y dorada que gira en el espacio sino que es un plano que no sé muy bien cómo se sostiene pero ahí está. Es decir, todo es como es en el mundo primario, pero no, porque hay una experiencia que lo define como secundario: la Tierra es plana. La teoría tendrá sus inconvenientes pero es bastante divertida.

Otro ejemplo concreto es cierta calle de Rosario que durante bastantes años perteneció a dos universos a la vez. Es cierto: yo no sólo lo ví y se lo conté a otra gente

sino que además saqué fotografías de esas pocas cuadras que iban más o menos desde Pasco hasta 27 de Febrero. Pero, ay, en las fotografías no se veían los dos universos, cosa que era evidente si una pasaba por esas cuadras a pie y hasta en auto o en colectivo. Después, lamento decirlo, la avidez inmobiliaria empezó a destruir casas “viejas” y a construir departamentos y el otro universo se fue borrando hasta que no quedó nada de él, salvo el recuerdo de quienes lo vimos.

En ese caso el mundo nuestro, primario y acostumbrado, estaba intacto, pero había algo, una sola cosa, que lo convertía en mundo secundario, esa pedazo de calle que compartíamos con otro universo.

En el texto pasa lo mismo. Cuando hay algo que *falla* o que es absolutamente distinto de lo que conocemos y experimentamos a diario, estamos frente a un mundo secundario. Hay una novela en la que todo en el mundo es tal cual lo conocemos, salvo un detalle: la gente tiene alas y vuela. Está maravillosamente escrita de modo que tiene una verosimilitud interna impecable. ¿Qué quiere decir esto? Que nos la creemos. Sabemos perfectamente que la gente no vuela pero también sabemos que en ese lugar la gente vuela y nos parece perfectamente normal.

Ahora, si otra vez se cruza el límite, llegamos a

3) *mundos terciarios*, lugares que pertenecen a la narrativa de ruptura, de transgresión, que son estructuralmente distintos de lo que llamamos el mundo real y que, si me lo permiten, son los más atractivos. En caso de que nos aposentemos en los mundos terciarios tenemos que hacer un esfuerzo, tenemos que colaborar con la autora o el autor, tenemos que suspender la incredulidad y transitar por esos lugares alternativos que nos van a hacer ver y pensar de otra manera.

También es cierto que en todos los casos, siempre que se lee, se establece un pacto entre el lector y el autor o la autora. Todas y todos queremos que nos cuenten

cuentos: es uno de los deseos básicos de la persona humana. Y es gracias a ese deseo que existen la narrativa, el cine, las leyendas, los Beatles, Mme Butterfly, los circos y las historietas. Quien quiere leer dice: “Contame un cuento”. Quien escribe dice: “Te voy a contar algo, pero vos me vas a tener que creer”. Quien lee dice: “Te voy a creer”. En fin, si el texto es malo, débil, incompleto o defectuoso, el pacto no puede cumplirse. Pero si es bueno, fuerte, impecable, el pacto se cumple desde la primera línea de la primera página, desde la primera nota, desde la primera imagen. Alguien me cuenta algo y yo le creo.

O, como dice Harold Bloom que no es uno de los amores de mi vida pero que suele decir cosas estupendas: “La escritura mala es toda igual, la buena escritura es de una diversidad escandalosa”.

A decir verdad, a mí las novelas de la vida real, las de los lugares que están en mundos primarios, me interesan muy poco a menos que se trate de Balzac, de Proust o de alguno de esos gigantes que logran a fuerza de lenguaje, que el mundo previsible y convencional se convierta en otra cosa. Nuestro Borges hace eso espectacularmente. Es este mundo que habitamos, son los lugares que conocemos y frecuentamos en “Emma Zunz” o en “La intrusa” por ejemplo; pero es un mundo secundario en el que en algún lugar algo nos hace perder pie en “La muerte y la brújula” o “El jardín de senderos que se bifurcan”; y es un mundo terciario en “Las ruinas circulares”, “La biblioteca de Babel”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

¿Qué nos enseña todo esto? Que los lugares no son una mera acotación a la experiencia diaria o al ámbito de la narrativa. Que son en cierto modo la médula de nuestra existencia en el mundo. Y que son inseparables de la experiencia, de la circunstancia, de la situación, de la comunicación, de nuestro estar aquí y ahora, en este lugar o en estos lugares. Y que son el punto de partida para una honda reflexión sobre

nosotros mismos. Si alguna aseveración no despierta preguntas, es que se trata de un prejuicio. Pero si hablamos (o escribimos) acerca de lugares, y nos concedemos permiso para pensar, nos damos cuenta de que el lugar está íntimamente asociado a la palabra. Y la palabra, señoras y señores, es lo que nos hace humanos. Es cierto que hay animales que tienen capacidad de mensaje: los delfines, los elefantes, los perros, los gatos, quizá todos. Pero no han dado el salto hacia el signo: no tienen palabra.

¿Cómo empezó todo esto? Lamento desilusionarlos: no lo sabemos. ¿Cómo fue que el lugar, los lugares se convirtieron en el, en uno de los fundamentos de hacerse, ser, seguir siendo humanos, de estar en el mundo?. Y aquí, con la preposición en ya estamos marcando la importancia del lugar. Estamos en este mundo, no en otro sitio: en el mundo. Podríamos estar fuera, cerca, lejos, encima, debajo, sobre, dentro, contra, y todos los adverbios de lugar que se les ocurran.

Hace cientos de miles de años los hijos y los nietos de Lucy abandonaron África. Lucy se quedó allá, en donde los arqueólogos del siglo XX encontraron su cuerpo casi intacto, y déjenme de paso decirles que me fascina eso de saber que todas, todos descendemos de ella, de la primera madre... que era negra. Eso es maravilloso: cuando pienso en el desasosiego, en la cara de horror de los racistas cuando se enfrentan a esta verdad de a puño: todos tenemos una madre negra, me lleno de satisfacción.

Bueno, África todavía está ahí. Aunque sepamos que los continentes se han movido, también sabemos que eso fue mucho antes de la aparición de esos extraños seres que no tenían pelos ni plumas (en fin, algo de pelo tenían pero plumas no) y que andaban erguidos en dos patas. Y que hablaban. Tenían palabra. Eso lo sabemos porque llevaban cuencos, cuchillos, pieles para abrigarse y porque enterraban a sus muertos. Y no se puede hacer esas cosas sin comunicación entre los individuos de un grupo. Ciertos monos pueden aprender a usar una rama para bajar una banana que está allá arriba en la

palmera, pero ninguno de ellos puede decirle a otro “Ché loco, busquemos una rama para pegarle a aquel cacho de bananas y comernos algunas”.

Se fueron sin embargo, aquellos primeros hombres y mujeres que ya hablaban: dejaron su lugar. Aquí tenemos que poner a funcionar la imaginación porque no podemos averiguar qué sintieron al irse. ¿Urgencia? ¿Por qué? El hambre tal vez. Demasiados animales feroces que les comían las crías. Otro grupo humano que les disputaba el lugar. Vaya una a saber. Se fueron y en lo primero que pensamos es en la palabra exilio. De *exsilire* (latín), saltar afuera. “Saltar afuera” tiene algo de repentino y algo de obligatorio. No es una decisión tomada en paz. De pronto *hay que* irse y todos saltan afuera del lugar en el que estaban. Covarrubias no consigna la palabra “exilio”. Corominas sí, y dice que aparece en los años 1220 más o menos, pero que hasta 1939 se usa poco el término. Cosa bastante razonable si pensamos en los sucesos de 1939. De esa fecha en adelante todos los diccionarios traen la palabra *exilio*.

De aquellos primeros hombres y mujeres que salieron de África y se dispersaron por los continentes, nacieron generaciones y generaciones que lucharon contra el clima, contra las enfermedades, contra los monstruos de tierra, agua y aire, y también ya, desdichadamente, entre ellos. Sobrevivieron, sobrevivieron y aquí estamos, los descendientes de Lucy. Pero sobrevivieron entre otras cosas porque podían designar, nombrar los lugares que recorrían o en los que se asentaban. Eran más débiles que muchos de los animales que los atacaban. No tenían garras ni tentáculos ni colas escamosas ni colmillos poderosos como otros seres que poblaban los lugares que iban atravesando. Pero podían decir cosas como aquí, allá, ahí, adelante, atrás, arriba, abajo, etcétera.

“Saber el nombre, decir la palabra, es poseer el ser o crear la cosa”, dice Marcel Granet. Cuando aquellos primeros seres humanos dijeron “aquí”, crearon el lugar, se

apoderaron de la tierra, el aire, los árboles, el agua que corría o la montaña que se elevaba en el horizonte. El mundo les pertenecía. Y les pertenecía porque podían decir la palabra, inventar o averiguar el nombre. A este respecto Robert Kaplan se hace una pregunta fundamental: “¿No tenemos todos la antigua sensación de que para que algo exista tiene que tener un nombre?”

No es exagerado decir que de los asentamientos o los vagabundeos de aquellos seres que pudieron decir la palabra aquí, nacieron en otros puntales de los adverbios de lugar, Viena y San Petersburgo, Shanghai y Brasilia, Nueva York y Estambul. Y que cada lugar tiene su impronta y sus ceremonias y sus colores y sus músicas y sus leyendas de origen y sus, digámoslo así, sus dueños narrativos: Praga tiene a Kafka, París a Balzac, el nordeste brasileño a Lispector, Buenos Aires a Borges, Londres a Woolf, Tokio parece que a Murakami.

“Este mundo de mínimas apariencias es al mismo tiempo real, irreal e indescriptible”. La frase no es mía sino de nada menos que de Nicolás de Cusa, y sabemos perfectamente que es cierta, verdadera y certera. Si el mundo fuera real o irreal, o si pudiera describirse todo él a partir de esas apariencias mínimas con las que nos topamos todos los días, no existirían, no tendrían para qué existir ni las ciencias ni las artes. Pero existen, están ahí y nos ayudan a reflexionar sobre nosotros mismos, nos ayudan tanto a subsistir como a, por lo que parece, tratar de destruir todo lo que nos rodea. Desgraciadamente puede que lleguemos a lograrlo en cuyo caso nos quedaremos sin lugar, no tendremos en dónde observar nuestras apariencias mínimas, no tendremos cómo preguntarnos por la palabra adecuada, no tendremos lugares para nosotros ni para nuestros hijos, como los tuvo Lucy; no tendremos lugar para los malvones, ni para los filósofos, ni para los soles, ni para los animalitos tibios que nos hacen compañía, ni para

las canciones, ni para los carneros que se asan en la playa a la orilla de un mar en el que flotan los mil barcos de los sitiadores.

Pero por ahora, y a pesar del mega-acelerador de partículas LHC, estamos asentados en este mundo que es real e irreal, que es primario y absurdo, que es acogedor y malévol, el nido cálido en el que nació Lucy y en el que nos debatimos día a día en busca de algo que en la mayoría de los casos no sabemos qué es y que oscila entre un segundo de dicha y una vida entera de sentido. ¿La paz? ¿La felicidad? ¿La inmortalidad? ¿La gloria? ¿La sabiduría? Sea lo que fuere y alcancemos o no lo que nos proponemos, hemos inventado algo que a veces nos consuela. Otras veces lo rechazamos, o porque posamos de racionalistas o porque tenemos miedo o porque se nos hace que no hemos podido abandonar la infancia.

Y sin embargo, ah, sin embargo se trata de esperanzas y sueños, de consuelos y de la seguridad de que por descreídos que seamos, algo existe, inexplicable, aterrador y tentador, algo en lo que han incursionado gentes muy sabias y muy serias que nos dejaron la sospecha de aquellos mundos clasificados por Little al principio de esta charla.

Me refiero, claro está, a los lugares imposibles.

En el prólogo a un importante libro sobre el tema, Alberto Manguel dice que la realidad suele carecer de imaginación y que por eso, quienes la conservan y la atesoran han inventado nuevos lugares, nuevos espacios geográficos donde coexisten lo evidente y lo extraordinario. El mismo Manguel sigue diciendo que la Ciudad Esmeralda es mucho más interesante que Calcuta, que Caerleon a orillas del río Usk es enormemente más civilizada que Nueva York o París, que ni Somalía ni Lichtenstein pueden compararse con Narnia. Y así de seguido podríamos decir que Australia es una islita de pacotilla si la comparamos con Terramar y que la Tierra Media es infinitamente más

atractiva que los Estados Unidos; que Océana es más interesante que Perú y Ruritania muchísimo más seductora que Uzbekistán.

Pero yo no quiero ocuparme de esos lugares imaginarios que todos conocemos. Tampoco de otros, que son sólo un disfraz de ciudades o regiones que realmente existen, Yoknapatawpha de Faulkner, Barchester de Trollope, Balbec de Proust, Wessex de Hardy y así por el estilo.

Lo que me interesa y espero que a ustedes también, es una revisión de algunos, pocos, muy pocos porque hay muchísimos, lugares imposibles. Claro que bastaría con que nos asomáramos a las “Ciudades Invisibles” de Italo Calvino, especie de mil y una noche en la cual Marco Polo le cuenta al Khan las maravillas que ha visto en sus viajes. Pero es que hay mucho más de eso.

Partiendo de la base de que “todos los universos concebibles existen”, según la teoría de Frederic Brown, y de que “la literatura cumple con la función de expandir incesantemente el campo de lo decible”, según Saúl Yurkievich, voy a citar algunos de ellos, con el nombre de sus autoras o autores para que en algunos casos nos sintamos agradecidas y en otros horrorizadas. Mi fuente principal en estos párrafos es, inútil resulta decirlo, la “Guía de Lugares Imaginarios” de Alberto Manguel y Gianni Guadalupi.

Hay por ejemplo la Isla de la Felicidad, inventada por Fanny de Beauharnais en 1801. Está situada en el mar Egeo y gobernada por la reina Théone. Todo tipo de obstáculos naturales protegen su acceso: peñas escarpadas, torrentes furiosos, leones, tigres y panteras salvajes y una serpiente oculta en cada rosa.

Si acaso algún viajero consiguiera entrar en el reino de Théone, descubrirá que la isla está sumida en un presente eterno. Que nada envejece. No hay allí enfermedades, preocupaciones ni temores, el aire huele al perfume del rocío del ámbar, los naranjos

atenúan el calor del sol y en los arroyos se miran las flores. Los frutos siempre están maduros, los pájaros no cantan: susurran, y hay una eterna penumbra. Habitan la isla ninfas siempre jóvenes, la más vieja de las cuales aparenta unos quince años.

El palacio de Théone es de oro. A la entrada hay una columna con una inscripción que advierte a los amantes infieles que no se acerquen. Durante trescientos años la reina fue feliz con el hombre que amaba, pero luego él la abandonó y ahora Théone precisa dos mil años para aliviar la pena que esa infidelidad le causó. Por ello, comprensiblemente, su palacio se mantiene cerrado a las visitas.

Confesemos que es un lugar maravilloso. Pobre Théone, caramba, a ella le tocó mostrar la cara triste de la felicidad. Pero me parece que todos los señores que hay en el salón estarían encantados de ir a la Isla y estrechar vínculos con las ninfas quinceañeras. Lástima que no se dice nada de los ninfos. Para nosotras parece que rien de rien. De manera que podríamos viajar hacia otros horizontes.

De todos modos, no vayamos a Nora-Bamma, inventada , en 1849 por Herman Melville, el señor que además inventó a aquel otro señor que perseguía a la ballena blanca.

Nora-Bamma es una isla del archipiélago de Mardi. Su nombre significa “Isla de los Sueños”. Ha sido descrita como un lugar verde, tan redondo como un turbante mahometano. Está habitada por soñadores, hipocondríacos y sonámbulos.

Nadie que llegue a sus costas podrá evitar el pago del tributo consistente en una siesta, y los que vayan en busca de sus célebres calabazas de oro, antes de arrancar la primera caerán en un profundo sueño del que sólo despertarán al llegar la noche. Los viajeros recorren la isla restregándose los ojos, mientras los silenciosos espectros que se

mueven en la pálida luz del bosque los saludan apareciendo y desapareciendo sin ton ni son.

A mí, francamente, me encanta dormir una siestita después de almorzar, pero la perspectiva de una siesta inevitable y de un despertar con espectros no me parece en absoluto agradable.

Podríamos, eso sí, darnos una vuelta por Marchi, un reino que inventó en 1357 Sir John Mandeville. Está situado en la costa oriental de la isla. Es una de las mejores tierras del mundo, rico y con más de mil ciudades y muchos pueblos. Viven en Marchi, además de sus naturales, muchos cristianos y sarracenos. La ciudad principal es Acorín, gran puerto fluvial situado a un día de viaje desde el mar (casi como Rosario, no me digan que no) y que según dicen es más grande que París.

El pueblo de Marchi venera ídolos a los que en determinados días dan de comer. Para ello les llevan carne asada y dejan subir el humo y el vaho que despiden hasta ellos, con lo cual dicen que han comido; luego los religiosos se comen las viandas. En Marchi, las aves doblan en tamaño a las de Europa, y las más comunes son una especie de gansos blancos con el cuello rojo y grandes crestas. Abundan las serpientes que allá se tienen por gran manjar, hasta el punto de que jamás se pensará en homenajear a alguien con un banquete que no incluyera un plato de serpiente. Los habitantes crían también una raza de gallinas blancas, cubiertas de lana como las ovejas. También se ven otros animalitos a los que llaman *loyres*, que amaestran para pescar.

La ciudad de Casay, donde residían antiguamente los reyes de Marchi, merece asimismo una visita. A varios días de distancia de Acorín, Casay, es decir “la ciudad del cielo”, tiene un perímetro de ochenta kilómetros y está construida sobre el agua, como Venecia.

Cerca de la ciudad hay una abadía rodeada de huertos. Cuando los monjes terminan de comer, las sobras se retiran en fuentes de plata y oro y sirven de alimento a los animales que pueblan la región. Los monjes creen que en los animales buenos están las almas de los buenos hombres y que en los animales viles están las de los hombres malos.

Casay produce un vino con mucho cuerpo, el bigon.

En fin, Marchi no parece demasiado atractivo salvo por lo del vino y los animales exóticos.

Pero está Weng que es peor, habitado por enanos no muy inteligentes, todos concebidos en estado de ebriedad, según su inventor Thomas Bernhard (1963, ayer nomás). Y la Tierra de Watkins, salida de la imaginación de Doris Lessing en 1971 en un libro que se llama “Descenso a los infiernos”, así que imaginen ustedes el cuadro. Y Zyundal o la Isla de la sabiduría. Y por el contrario la Isla de los Apedefetes o Isla de los Ignorantes, inventada por el señor de Rabelais, en donde la principal actividad consiste en la producción del oro líquido, que no es oro sino un vino muy especial que se hace con uvas muy especiales. Y el Puerto de los Bribones, y el Mar de Karkar, y Kioram (William Bradshaw, 1892) en donde hay un templo móvil que es una locomotora. Y la Montaña de Oro de Emilio Salgari, 1904. Y Biengoces, comarca de Carnavalia en tierras de los vascos, en donde los arroyos no llevan agua sino vino (Boccaccio, 1358). ¿Y qué me dicen de Casa Blanca, inventada por Edith Nesbit en 1902? Es un lugar pequeñito en Kent, Inglaterra, y dicen los que saben que parece construida por un arquitecto loco. En Casa Blanca vive la última de las *psammead* o Hada de las Arenas que es horrible, francamente: “tiene los ojos en el extremo de unos cuernos retráctiles como los del caracol, orejas de murciélago y cuerpo rechoncho como

el de una araña cubierto de piel tupida. Los pies y las manos se parecen a los de los monos”. Pueden conceder cualquier deseo, pero el encantamiento dura hasta que se pone el sol. ¿Y la Isla de los Dichosos, que tiene siete puertas y cuyos habitantes se pasean vestidos de púrpura a orillas del mar? ¿Y el Espejo de Llunet a los pies del monte Meledin de las montañas de Llawgadarn en el país de los Commots al norte de Prydain en donde si alguien quiere conocerse a sí mismo no tiene más que mirarse en las aguas del espejo de Llunet? ¿Y la Isla del Sacrificio Conyugal? ¿Y Azania? ¿Y la Ciénaga del Desaliento? ¿Y Poliarcópolis, capital de Protocosmos? En fin, cosas veredes o cosas leeredes, que non creederes, pero ya que estamos en visiones e imaginaciones, volvamos, por favor, volvamos a nuestro mundo primario y en él elijamos lugares. Algunos de ellos, créanme, son tan mágicos e impensables como los lugares imposibles.

¿Quién nos dice si algún día Rosario no llega a figurar en una “Guía de Lugares Imposibles”? Ciudad, se dirá, en los márgenes de un río que parece un mar, cuyos habitantes vivían en altas torres que se elevaban hasta casi tocar el cielo. Algunos eran felices, otros no tanto y otros nada. Pero todos bebían un extraño brebaje cocido en la cáscara de una calabaza y un día por semana se reunían en lugares ya designados a comer manjares e iban luego a salones en los cuales se veían imágenes móviles que contaban una historia. Al día siguiente descansaban durmiendo el día entero. Y cuando el calor aumentaba, emigraban hacia los mares del sur o las montañas del norte. Sus extrañas costumbres han sido descritas en numerosos libros sobre el tema.

¿Estamos seguros de que Rosario no figura en una de esas antologías de lugares extraños? Yo no lo sé. Aparte de aquella calle que pertenecía a dos universos al mismo tiempo, no he tenido otras experiencias de lugares imposibles. Salvo, claro está, en algunos sitios mágicos que cualquiera puede visitar y en los que se puede sentir la

inminencia de un mundo que se estira y va y viene en el espacio sin color y sin aire. Son lugares sin nombre porque fueron creados por gentes que supieron de todos los lugares existentes en el vasto universo. Gentes que se asombraron ante las experiencias mínimas y que sabían que podían dejarnos un mensaje. "Vean", nos dicen, "no se cansen de mirar, de oír, de oler y de gustar lo que tienen frente a los ojos y entre las manos". "¿Adónde estás?", nos preguntan, "¿cómo es posible que no veas a través de las palabras y de los colores la vastedad del mundo y de las almas?" Y entonces buscamos, en ese lugar que ni nombrar podemos, con la presencia de Don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, la silueta de los reyes en el espejo, los cuadros que adornan las paredes de la estancia, el pintor mirando a sus modelos, María Agustina ofreciéndole el agua a la infanta, Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato tratando de despertar al perro y vemos otras cosas, no solamente las formas y la luz y la estructura y los colores y la composición: vemos la vida como una cinta móvil, vemos un minuto de la eternidad, oímos el frufrú de los vestidos, olemos las presencias de los que han muerto, sentimos, sabemos que están ahí la esencia de la palabra, el mundo visto por los ojos de Lucy, el oro líquido, la sabiduría de las islas, los espectros del sueño, la felicidad en el dolor, la esperanza de un mundo que se debate en la sangre espesa y la sal del mar, nosotros mismos finalmente, y los pilares que sostienen nuestra humanidad.

Rosario, septiembre 2008.

Dos voces

Por Angélica Gorodischer

Puse una nota acá para no olvidarme de hacer la salvedad de que esto a pesar de su título no tiene nada que ver con el programa de televisión en el cual estos dos muchachos hacen comentarios sobre política.

No: acá se trata de dos mujeres, de dos escritoras, y se trata de finales del siglo XIX, principios del XX época en la cual ellas, Emma De La Barra y Eduarda Mansilla, frecuentaban los mismos lugares elegantes de Buenos Aires, se encontraban en los salones en los que se daban fiestas y saraos, y solían cantar a dos voces.

Las dos tenían bellísimas voces y como a las niñas de su clase, se les había dado lecciones de música y canto; y así era como ellas cantaban a dúo canciones criollas, ya que se daba mucha importancia a “lo nuestro” con fines a enfrentar las voces de las inmigraciones: en las fiestas se cantaban vidalas y vidalitas, estilos pampeanos y alguna

tonada cuyana. Pero también cantaban lieder y arias de óperas porque la mirada estaba puesta en otra parte de Europa, no la que daba lugar a la inmigración sino la elegante, la de los grandes teatros, las tiendas distinguidas, la vida sofisticada.

Cierto es que Eduarda le llevaba varios años a Emma, pero también lo es que hay cartas personales en las que se mencionan fiestas y reuniones en las que las dos escritoras habían cantado a dúo; diarios íntimos, las notas de Calzadilla y de Tobal, los recuerdos de Elvira Aldao y otras señoras que frecuentaban los mismos ambientes, como prueba de la frecuencia de estas escenas que solemos ver en las películas de época pero ya no en eso que se llama la vida real..

Tengo que confesar sin embargo, que mucho no me preocupa caer en anacronismos o en excesos de imaginación puesto que no estoy haciendo historia de la literatura argentina sino sólo tratando de dar un poco de vida y color a los perfiles de dos mujeres que figuran con un peso inmerecidamente leve en algunos tratados y ensayos pero a las que no se suele estudiar en colegios ni en facultades. Y creo que es una injusticia.

Imaginémoslas por un momento. Echemos mano de los salones pintados por el señor de Balzac por ejemplo, y poblémoslos de gente que habla castellano, de hombres espigados vestidos de oscuro y de mujeres brillantes, un poco más bajas que ellos, un poco más redondeadas en las caderas pero más finas en las cinturas, y hagámoslos bailar al compás de una orquesta que toca la música de moda en el gran salón mientras que en la otra sala separada por una arcada, espera la mesa puesta, hilo de Irlanda en los manteles, cristalería de Bohemia en las copas, porcelanas francesas en los platos y las fuentes, flores en los vasos azules y tornasolados.

Cuando se termina el baile y en el estrado quedan solamente un violinista y un flautista que tocan una musiquita como la que reclamaba Keats para sus tardes de

trabajo y espera, entonces alguien las llama, a Emma y a Eduarda y pronto son muchos los que les piden que canten algo acompañadas al piano por alguno de los varones vestidos de oscuro.

Oigámoslas: una tonada, una vidalita, y después, ante los reclamos y los aplausos y las felicitaciones, por qué no, Schumann y entonces Verdi tal vez, y Puccini y más aplausos y cuando ellas y el piano callan, y vuelve la orquesta, las copas se abandonan y otra vez nos vamos al gran salón a bailar.

Pero quiénes eran en realidad, cómo eran, qué hacían estas dos mujeres bellas, mas bella Eduarda que Emma pero elegantes las dos, aristocráticas las dos, aunque, claro, en este país quién puede hablar de aristocracia cuando todas y todos tenemos a nuestras espaldas al abuelo inmigrante, a la abuela que vino de Génova, de Siria, de los montes aragoneses con su valijita de cartón y un sobre ajado en el que guardaba las fotos color sepia de aquellos a los que nunca volvería a ver. No eran verdaderas aristócratas, Emma y Eduarda, pero se vestían y hablaban y vivían y escribían como si lo fueran porque estaban convencidas de que lo eran y porque actuaban en ambientes que eran los más propicios para empezar a dar forma en este país de aluvión a una clase que se erigiría en patriciado y señorío.

Eran además, las dos, cada una en su tiempo, diferentes, diferentes del resto de las mujeres que actuaban junto a ellas. Con una diferencia no espectacular ni llamativa y mucho menos rechazante, de la que sólo podemos adivinar algo a través de sus obras literarias.

Ah, sí, porque escribían. Y no escribían libros de oraciones ni consejos morales a los hijos y a las hijas, sino que se atrevieron a lo que algunos calificaron de escándalo, y hasta de desvergüenza parecida a la de una cómica, actriz o figurante ¡horror! en algún teatro itinerante. Porque escribieron novelas y libros de viaje, porque cobraron sus

trabajos y en ese momento, que una mujer ganara plata con lo que hacía, era, por lo menos, sospechoso. En fin, porque fueron de hecho dos escritoras prominentes en su momento. Porque todo el mundo hablaba de ellas, la crítica se ocupaba de sus libros, ganaban dinero con la literatura, despertaban admiración y rencores, asombro y censura, respeto y desconfianza. Todo al mismo tiempo.

Empecemos con Eduarda, sobrina que fue de don Juan Manuel de Rosas, hija de Agustina Rosas que era hermana de Don Juan Manuel, y del General Lucio Mansilla, quienes fueron además los padres de Lucio Victorio, el de la elegancia, ese que usaba capas de terciopelo forradas de granate y no aceptaba ponerse un pantalón que fuera fácil de calzar, el de las causeries y la excursión a los indios Ranqueles; y de Eduarda, la niña que levantaba apenas unos palmos del suelo y que era capaz de servir de intérprete a su poderoso tío cuando ante él se presentaba un diplomático inglés o francés, la niña que cantaba y tocaba el piano y hechizaba a todos quienes llegaban a conocerla.

Eduarda creció, que es cosa que les suele ocurrir a todas las crías, sean excepcionales o no, y se casó en 1855, tres años después de Caseros, con Manuel García, hijo de un tenaz oponente de Rosas y diplomático en ese momento del gobierno de Urquiza.

Se habló de Montescos y Capuletos, de Romeos y de Julietas, y al decir de Szurmuk “los infatigables periódicos de Montevideo consideraron que este casamiento era la versión autóctona de la tragedia de Shakespeare”. Lo cierto es que, para citar ahora a Sommer, la boda de Eduarda y Manuel es el tropo literario necesario para cumplir la unión entre “polis” y “eros”. Cosa que en último término podría dar lugar a pensar que las novelas “nacionales” de América Latina usan las historias de amor como metáforas de la necesidad de unificación, del logro de un acuerdo entre los

principales elementos de la sociedad. Podría, digo que quizá se podría en este caso acordar en que en un momento en el que se discutía con ardor la definición de nación, el casamiento de Mansilla y García brillaba como la esperanza de conseguir en la esfera política la unificación de los opuestos o cuando menos el encuentro ideal, civilizado y en paz, de los extremos en pugna.

la cuestión es que fue, además de un acontecimiento social y político, el inicio de una vida en común que trajo viajes, hijos y libros a la vida de Eduarda Mansilla.

“El médico de San Luis: novela americana”, firmada con el nombre de Daniel, su hijo mayor, apareció cinco años después de su casamiento con Manuel García y alcanzó con el tiempo dos ediciones más. También bajo el seudónimo de Daniel aparece en ese año “Lucía Miranda”. Pero ya en la segunda edición Eduarda figura como autora con su propio nombre. En París, en 1869 se publica “Pablo ou la vie dans les Pampas”, que en algún momento va a traducir su hermano Lucio V. al castellano; y en 1880 en Buenos Aires, “Cuentos”, “La Marquesa de Altamira” que es un drama en prosa, se pone en escena en Montevideo; y “Recuerdos de viaje” se publica en Buenos Aires en 1882. Llegan después “Creaciones, relatos y teatro”, (en donde aparece “El Ramito de Romero”) de 1883 y “Un amor” de 1885.

Mizraje llama la atención acerca de la similitud o mejor dicho la hermandad entre el cuento “El Ramito de Romero” de Eduarda Mansilla, que apareció en 1877 en “La Ondina del Plata”, y “El Aleph” de Borges. Cito: “La sincronía, la posibilidad de la locura o el sueño, la muerte, el lugar recóndito en el que un hombre se ve arrinconado por la fascinación de una mujer. La cita con una mujer: Jorge Luis Borges y Eduarda Mansilla”.

En efecto: historias de amor entre primos, una en Buenos Aires, la otra en París; Plaza Constitución y el Café Procope, Semana Santa y Domingo de Ramos; un Carlos

y otro Carlos. Una madre en “El Ramito de Romero”, un padre en “El Aleph”; un sótano en la calle Garay, una sala de profesores; el tabaco o el cognac como disparadores. Y, claro, la visión que en “El Ramito de Romero” es “un globo colosal y transparente del cual filtraba una luz semejante a la del sol que alumbra nuestro planeta”. Y que en “El Aleph” es “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor”. “Una visión”, dice Mizraje, “que nunca antes de Eduarda había aparecido así y que deberá esperar hasta Borges para recobrar intensidad y llegar hasta el centro mismo de la literatura”.

Pero eso es en 1877. Después de su casamiento, Eduarda y Manuel viven cinco años en París y en esos años ella lleva una activa vida social y al mismo tiempo escribe “El Médico de San Luis”. En 1860 Manuel García y su mujer y sus hijos se van a Estados Unidos, llevado él por sus obligaciones como diplomático. De esa estadía en los Estados Unidos nace “Recuerdos de Viaje”, que inaugura un vasto linaje de viajeras escritoras que recorren la Argentina: Lina Beck-Bernard, Florence Dixie, Jeannie Howard, Ada María Elflein, Cecilia Grierson, Julieta Lanteri, Delfina Bunge, etc.

Por cierto que la literatura de viajes no era escasa: el viaje a Europa y en menor medida a Estados Unidos tenía para las varones de la época un sentido casi ritual: o era el exilio para poner distancia con el gobierno de Rosas o era más tarde el gesto iniciático de los hombres de clase alta que se preparaban para tomar el gobierno en sus manos.

Para Eduarda Mansilla, dice Szurmuk, el viaje tenía otro significado, primero porque no se alejaba en exilio y segundo porque ella nunca iba a gobernar. Tal vez por eso la mirada de la viajera se posa en aquellas causas y aquellas situaciones que los varones de su generación apenas tratan de soslayo y con cierto apuro. Eduarda se va “en touriste”; su hermano Lucio también aunque por otras razones. Lo cual significa que ella es una mujer moderna, libre, que cuenta (no ella sino su marido pero para el caso y

la época es lo mismo) con los medios para desplazarse con todo “comfort”, que puede dirigirse a los naturales del lugar en el idioma del país que visita, que se siente cómoda en navíos, trenes y ómnibus y hoteles y restaurantes. El viaje se convierte así en otro tema pasible de ser tratado en escritos de mujeres y no sólo en novelas, memorias, cuentos, ensayos, crónicas.

“Recuerdos de Viaje” funciona como lo que es, una crónica de su paso por New York, Washington, Filadelfia, Boston y el sur de Canadá, pero además hace referencias prácticas en cuanto a hoteles, precios, restaurantes, vehículos, lugares de excursión, etc. Al lado de todo lo cual Eduarda incluye sus reflexiones acerca de la vida moderna. Todo ello pensando quizás en sus lectores, pertenecientes ellos y ellas a la élite de la vida “argentina”. Porque es la primera vez que ella se califica a sí misma como una de “los nuestros”. Cosa que significa que tal vez Eduarda sea la primera mujer argentina a quien le calza estrictamente la definición de “argentina” más que la de “unitaria” o “federal” o para el entonces muy usado anacronismo de “americana”. Va sin decir que ella nunca se llama a sí misma “argentina”. En su lugar habla de “lo nuestro” o de “la Patria ausente” (ver Szurmuk, “Women in Argentina”). “Lo nuestro” es lo que la autora y sus lectores comparten, incluyendo la religión, los idiomas (castellano y francés), y una “way of life” similar a la de las clases altas en Europa.

Eduarda se siente conmovida por la situación de los pueblos originarios en Estados Unidos (los “hijos del desierto”) y habla incluso de genocidio. Pero en ningún momento plantea la misma situación con respecto a los pueblos originarios de “la Patria ausente” y además nunca cuestiona la esclavitud. Confiesa que en la guerra civil estuvo del lado del sur que es “simpático” y elegante y permite que la vida en el sur siga siendo gentil, refinada, culta, distinguida, delicada y bien educada: “Oh, sólo en el sur se puede encontrar la verdadera elegancia”.

La jerarquía social es para ella de principal importancia, cosa que se transparenta aun en la descripción de la mujer que trabaja en Estados Unidos. Habla incluso de “la soberanía de la mujer” que puede ganar su propio dinero, poner un comercio, solicitar créditos bancarios. Curiosamente Lina Beck-Bernard describe a las mujeres argentinas en los mismos términos al dirigirse a un público francés, mientras que Mansilla describe a las norteamericanas para pintarlas ante un público argentino. A Mansilla le atrae la idea de la participación de las mujeres en la vida pública, pero se opone a su emancipación (“ese disparate”). Cualquier emancipación, de las mujeres o de los negros, es para ella cuando menos sospechosa, y el control de la natalidad y el aborto son “aberraciones”.

Y sin embargo, ah, sin embargo, la lectura de los viajes de Mansilla es sumamente atractiva., seductora, encantadora. Tiene un sentido de humor amable y brillante, y si una logra sentarse en el salón de su casa en Washington o en Buenos Aires y leer sus crónicas tal como fueron leídas entonces, queda definitivamente atrapada por la sinceridad con la que sus palabras nos llegan a los oídos y a los ojos.

Eduarda Mansilla de García murió de una afección al corazón en Buenos Aires en 1892. Tenía cincuenta y cuatro años.

Otro país es el que lee las novelas de Emma De La Barra. Otro país es el que la espera en el año en el que nace (1861) en mi ciudad, la Augusta y Fiel Villa de Nuestra Señora del Rosario. O como se la llamó durante mucho tiempo (hasta mis tías le decían así), “el Rosario”.

Era hija de Emilia González Funes, miembro de una familia de artistas, y de Don Federico De La Barra.

A partir de 1860 el Rosario había ido convirtiéndose de un caserío pobre de ranchos, barro y animales sueltos, en una ciudad, primero mínima, de tres calles

paralelas que iban de la barranca a la pampa, después en una población que se levantaba airosa y pujante (lamento los tan convencionales adjetivos pero a veces pasa eso: en este caso son los más adecuados) junto al Paraná, “el padre del mar”. Y de pronto había casas señoriales, comercios, hoteles, tres plazas, un museo, dos teatros, una librería, un puerto. No hubo como en Buenos Aires los clásicos edificios coloniales pero “la moda fue imponiendo las grandes rejas con óvalo en la malla que se abrían en la parte superior, trocándose en balcones a la calle [...] Allí, en una de esas casas de la calle Córdoba, ya en el descenso de la barranca [...] vivía uno de los hombres más prestigiosos de entonces: don Federico De La Barra, de la vieja familia tan difundida en América” (Tobal, “Evocaciones Porteñas”).

Si bien Emilia González Funes podía exhibir su prosapia y su origen en una familia de artistas, Don Federico, que amaba la ópera, era un brillante periodista a quien el Rosario le debió su primera imprenta y su primer periódico: “La Confederación”. La casa de los De La Barra quedaba a los fondos de lo que es hoy la catedral y a una cuadra de lo que es hoy la plaza Veinticinco de Mayo. Por las noches había tertulia en casa de Don Federico y Doña Emilia y allí se hablaba de política, las cuestiones entre Paraná y Buenos Aires, de literatura, de teatro, de los asuntos locales de la ciudad. Y allí se gestó el Club Social del Rosario, del cual uno de los fundadores fue Don Federico De La Barra.

El matrimonio había tenido en el Rosario una hija, Emmita De La Barra, de la que se conservan retratos uno de los cuales describe Tobal como el de “una deliciosa niña de carita redonda, facciones finas y ojos grandes y claros”. Emmita se educa en el colegio al que iban las niñas de familias importantes, el de las Hermanas del Huerto, en donde aprende francés y música y bordado en realce y pintura en seda y supongo que algo de historia pero no mucho, y, eso sí, redacción y “buen decir”.

Durante la presidencia de Avellaneda Don Federico De La Barra se trasladó con su familia a Buenos Aires. Allí dirigió “El Nacional” y “El Siglo” y ocupó una banca en la legislatura y luego fue vocal en el Concejo de Educación junto a su gran amigo Carlos Guido y Spano bajo la presidencia de Sarmiento.

Para una Emma adolescente “acostumbrada a un círculo reducido de lazos amistosos, la mudanza a una ciudad con una vida cultural más amplia provocó un cambio de perspectiva muy interesante que la llevó a participar rápidamente en las tertulias de la capital” (N. Alloatti: Emma De La Barra).

No hay de esta época, adolescencia y primera juventud, registros de escritos de Emma, pero sí dan cuenta las cartas familiares y de amistades de su ansia intelectual ligada a la música, esa misma ansia que prestaba brillo y profundidad a su voz y que la va a llevar años más tarde a fundar la Sociedad Musical Santa Cecilia. Tenía, según sus contemporáneos, una voz “magnífica” y se recuerda que el Maestro Milillotti alzaba sus manos al cielo y aseguraba “¡Si Emmita fuera al teatro, qué Patti ni qué Patti!”

Y también es cierto que, dueña de una energía incansable, participó en las actividades sociales y artísticas de la ciudad, exposiciones de arte o de alhajas o antigüedades, ballets y conciertos que la tuvieron como impulsora o en intervenciones personales.

Fue una de las fundadoras de la Cruz Roja Argentina y estableció la primera escuela profesional de mujeres que hubo en el país

En 1884 se casa, la casan, con Don Juan Francisco De La Barra Demaría, su tío, hermano de su padre, un viejo señor viudo y con hijos ya crecidos, para salvar el honor de la niña y el del nombre de la familia. En ese año nace una niñita a la que se anota como María De La Barra De La Barra, que muere muy poco tiempo después.

Se ha especulado acerca del padre de la niña y se arriesgó el nombre del General Julio A. Roca, pero parece que las cosas no fueron tan así, sino que el señor general a quien le

gustaban, ya sabemos, las mujeres a rabiarse, anduvo rondando a la señorita De La Barra pero que ella no sólo no le llevó ni cinco de apunte sino que lo rechazó muy abiertamente y ante la insistencia de él, el padre de Emma se disgustó con el general. El siguiente nombre fue el de Don Estanislao Zeballos. De todos modos, todo son sospechas y nada de sabe acerca del seductor.

Estas situaciones, la del desengaño amoroso, el embarazo imprevisto, la protección de la familia, la niña enferma, serán retomadas por Emma en sus escritos a lo largo de toda su vida. Por otra parte ella nunca habló de su hija y es más, dice, tanto en entrevistas como en notas, que ella nunca había sido madre pero que sentía lo mismo que las mujeres que habían dado a luz puesto que sus novelas eran sus hijas: “¡Calcule usted cuánto las quiero!”

Don Juan De La Barra muere oportunamente en 1904 y una vez superado el duelo, Emma sigue dedicada a sus actividades sociales y artísticas.

No es seguro que dos libros pertenecientes a la esfera de la educación, uno para niñas y otro para maestros, hayan sido de su autoría. El primero, “Almas rectas”, para niñas de entre segundo y cuarto grado, está firmado por Emma C. de Bedogni. El segundo se publica en 1903 con sello de Juan E. Barra y firmado por Aurora S. Del Castaño. No se sabe que haya sido Emma la autora de uno o de los dos textos, pero dadas sus condiciones, su interés por la cultura y la educación, no sería raro que hubiera estado ella detrás de las páginas publicadas.

Un apartado especial merecen “las mil casas”, barrio obrero construido cerca de la ciudad de La Plata. Tolosa, el lugar en el que estaban ubicadas, se había fundado en 1871. Para 1886 estaban instalados allí los talleres ferroviarios más grandes de América del Sur, que habían sido proyectados y dirigidos por Otto Krause, y el molino La Julia. Las mil casas se construyeron para los obreros de estas empresas y la figura descollante

de su surgimiento fue Emma De La Barra. Don Juan, su primer marido, murió durante la construcción del barrio y tiempo después Emma se casó con el escritor, periodista y político Julio Llanos. El barrio fue mutando hacia un emprendimiento de contenido social, y se erigieron una escuela, una capilla y un teatro. Las Mil Casas fue el primer barrio obrero que se construyó en el país.

En ese momento no hay documentos sobre ella como escritora o sobre posibles textos de Emma De La Barra aunque sin duda ella debe haber estado inmersa en la redacción de algún libro o de artículos sueltos para revistas y periódicos.

Y entonces aparece “Stella”.

Hasta esos años por lo que se sabe, no se registran escritos firmados por Emma, aunque en un “Caras y Caretas” de 1905 se dice que mientras preparaba la novela, en 1904, había traducido del francés “Novia de Abril” de la francesa Jeanne Violet que firmaba con el nombre de Guy de Chantepleure, para la Biblioteca La Nación. Pero ella misma se encarga de decir: “Antes de “Stella” no había yo escrito una sola línea jamás”.

Su padre y su primer marido habían muerto, y Alloatti sugiere que Emma se sintió libre, sola y lo suficientemente fuerte como para asumirse escritora en un ámbito hasta el momento dominado por los varones. Pero eso sí, jamás imaginó Emma De La Barra o César Duayen como firmó los primeros ejemplares, que “Stella” iba a tener un éxito tan resonante, que en tres días se iba a vender toda la edición de mil ejemplares, que en pocos meses iba a haber nueve ediciones más, que el triunfo no se iba a limitar a Buenos Aires, ni a la Argentina, y que iba a constituir un fenómeno internacional. Eso fue “Stella”: el primer best-seller de la Argentina.

Cuando apareció en las librerías la primera reacción fue de curiosidad y estupor. ¿Quién era César Duayen? Un seudónimo sin duda. ¿De quién? Ah, debe ser Julio

Llanos. Pero Julio Llanos sale a la palestra y asegura que él no es César Duayen. En el diario “La Prensa” aparece un aviso que expresa: “Un caballero inglés ofrece quinientas libras esterlinas por los originales de puño y letra del autor de “Stella”, famosa novela de actualidad. Oferta seria. Dirigirse a W.W., Maipú 450”.

La presión social revela después de un tiempo de estupor y conjeturas, que el autor es una autora y poco a poco aunque ella al principio lo niega, se sabe que el señor Duayen es la señora De La Barra que más tarde lo será de Llanos.

Los comentarios y las críticas son halagadores y contribuyen al éxito de las ventas. Las librerías ponían carteles en sus vidrieras anunciando que se había agotado la edición, fuera la primera o la segunda o la que fuera.

El diario “El Día” de La Plata arriesgaba la opinión de que en vista de que las ediciones de “Stella” volaban de los estantes, habría libreros que habían hecho stock y pretenderían cobrar por cada ejemplar un precio más alto del que tenían.

La revista “P.B.T.”, ya cuando se sabe que Emma De La Barra y César Duayen son la misma persona, publica una caricatura en la que la escritora se apoya sobre una pila de sus libros y sostiene en la otra mano una máscara masculina con el nombre de César Duayen mientras una enorme estrella ilumina con su luz deslumbrante toda la escena.

El éxito trasciende las fronteras nacionales y “hace llegar su influencia a autoras noveles como Gabriela Mistral”, mientras Florencio Sánchez y Jerónimo Podestá introducen el tema del logro literario de Emma en las piezas teatrales que representan. Edmundo De Amicis escribe el prólogo para la octava edición de “Stella”, que aparece como “romanzo argentino di César Duáyen (Emma Llanos De La Barra), con prefazione di Edmondo Di Amicis”.

En 1909 sale la edición guatemalteca de esa versión: "Stella: novela de costumbres argentinas por César Duayen (pseud.). Prólogo de Edmundo de Amicis". Y se suceden otras ediciones en distintos países.

"Tales frutos son excepcionales si se toma en cuenta que las escritoras, con frecuencia, recibían un tratamiento apartado del resto de las obras literarias y el rescate de sus textos llegó en manos de biógrafos y críticos que las examinaron como obras ajenas al canon general" (Alloatti: Emma De La Barra). Es que "se las consideraba vinculadas a un género, por ejemplo la novela o la poesía, y no se leían sus escritos como obras literarias. Sin embargo, estudios acerca del periodismo en la Argentina del siglo XIX han demostrado que la participación de la mujer en las letras ha sido extensa durante todo ese tiempo y ha permitido la integración de la mujer a la vida pública, no así a la cívica, mediante una voz distinta a la de la literatura de entonces" (Masiello: "La mujer y el espacio público").

Pocos meses después de "Stella" la casa Maucci le ofrece a Emma un contrato para producir otra novela y le paga una gruesa suma por adelantado, hecho absolutamente inédito hasta ese momento. Se publica entonces "Mecha Iturbe" y dos años después el libro de lectura titulado "El Manantial". "Eleonora" es de 1933 y se publica bajo la forma de folletín. Y luego "La dicha de Malena" de 1943, ya cuando Emma tiene ochenta años.

El personaje principal del best-seller, de la novela "Stella", es Alejandra Fussler, llamada Alex en familia y entre sus amistades. Alex es la segunda máscara de Emma. La primera es César Duayen, la segunda es Alex, esa muchacha hija de un noruego y una criolla y partícipe por lo tanto de la Europa culta y de la América caótica.

De La Barra utiliza al decir de Alloatti "el tropo de la extranjería" para marcar las diferencias entre las dos hermanas: Stella, el ángel sobre la tierra, la figura sutil,

extraterrestre a fuer de superior y Alex, la mujer íntegra y fuerte, poco común en las tierras del Plata, y los personajes diversos del Buenos Aires del siglo XIX. Las niñas, huérfanas de madre desde hacía muchos años, traen una carta del padre quien ha muerto hace poco, que las encarga al tío materno a quien le pide amparo para sus hijas.

No deja Emma en ningún momento de marcar las diferencias de género y de cultura entre los dos polos, Europa y Buenos Aires. Las confrontaciones siempre son explícitas y parten de la mirada de Alex “dispuesta a ganar su sitio y el de su hermana en aquella casa”. Alex y todas las mujeres de las novelas de Emma están a la altura de los varones cuando no son las que ponen orden en las casas y en las vidas de los demás. Así, Alex y Máximo se enamoran pero para ella ese amor no tiene futuro mientras él siga siendo un diletante, un bon vivant, un tipo despreocupado, elegante, egoísta y sin propósito alguno en la vida salvo el de pasarla bien. Y bien, el intercambio entre estas dos diferencias se traduce en situaciones y diálogos en los cuales resalta la firme resolución de Alex dispuesta a ganar y defender su identidad de mujer fuerte, culta, luchadora y decidida, contra el “laissez-faire” de Máximo en quien sin embargo va ganando terreno la visión social y solidaria de la muchacha.

Stella muere y Alex se vuelve a Europa, pero a la vuelta, porque sí, es cierto, ella vuelve a Buenos Aires, viene por segunda vez a este país al que pertenece (casi) totalmente, a la vuelta encuentra a Máximo cambiado: esta vez es el hombre consciente de sus obligaciones para con la sociedad y el país en el que vive y es por lo tanto el hombre que, suponemos, la va a acompañar el resto de su vida.

Dos mujeres. Cuatro, cinco, seis, nueve novelas, muchos cuentos, conferencias, artículos, fama, obras concretas y durables, arte, dinero y renombre. De todo eso queda ¿qué queda? Un baile en un palacio. Música. Viajes. La ronda de los personajes que las acuciaron, las persiguieron, las espionaron, les rogaron que los escribieran. Quedan

conceptos de vida, memorias de los hombres que las amaron, libros imposibles de encontrar en las bibliotecas o en las librerías, la sombra, apenas la sombra de los recuerdos que fueron dejando en pavimentos, puertos, salones, ocasos, plumas que deslizan la tinta sobre papeles indecisos.

Merecieron otra cosa. Si en alguna noche podemos oírlas cantar a dos voces, verlas bailar con los hombres de frac que apenas las sostienen por la cintura, mirarlas de lejos cuando hablan entre ellas sabiendo cada una lo que piensa y siente la otra, contemplarlas cuando lee una de ellas los libros que ha escrito la otra, cuando vencen las palabras que hasta ese momento se les habían resistido, si podemos observarlas cuando se apoyan en el piano que las ha de acompañar en las vidalas o en los *lieder*, si llegan a sonreírnos porque Alex o Pablo nos sonrén, quién sabe, tal vez comprendamos un poco mejor a los que las siguieron, a los que algo saben de ellas, a los que las ignoraron, a los que hoy escriben sin saber que las sombras, las sombras de sus sombras, los acompañan.

BIBLIOGRAFIA

- Aldao, E.: *Recuerdos de antaño*. Buenos Aires, Peuser, 1931.
Alloatti, N.: *Emma De la Barra*. En prensa.
Atwood, M.: *Negotiating with the dead: A writer on writing*. New York, Random House, 2002.
Batticuore, G.: *El taller de la escritora*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
Lojo, M. R.: *Una mujer de fin de siglo*. Buenos Aires, Planeta, 1999.
Masiello, F.: *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Feminaria, 1994.
Mizraje, M. G.: *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires, Biblos, 1999.
Puértolas, S.: *La vida oculta*. Barcelona, Anagrama, 1993.
Sommer, D.: *Foundational Fictions: the Nacional Romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press, 1991.
Szurmuk, M.: *Women in Argentina. Early Travel Narratives*. Gainesville, University Press of Florida, 2001.
Tobal, G. F.: *Evocaciones porteñas*. Buenos Aires, Kraft, 1947.
- Rosario, mayo 2007.